



TESIS DOCTORAL

**LA NOVELA DE FORMACIÓN EN LA NARRATIVA
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA: *El secreto de las
fiestas*, de Francisco Casavella; *La media
distancia*, de Alejandro Gándara; *El informe Stein*,
de José Carlos Llop; *Últimas noticias del paraíso*,
de Clara Sánchez**

ÁNGEL MARTÍN PÉREZ

LICENCIADO EN PERIODISMO Y FILOLOGÍA HISPÁNICA

**FACULTAD DE FILOLOGÍA. Departamento de Literatura Española y
Teoría de la Literatura. UNED**

2015

Director: Don FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO

A mis padres, siempre.

A Goyo, que se ha ido demasiado pronto.

**Tiene gracia. No cuenten nunca nada a nadie.
En el momento en que uno cuenta cualquier cosa,
empieza a echar de menos a todo el mundo.**

J. D. Salinger

**Pero llegó alguien que me arrancó de todos
esos placeres de niño tranquilo. Alguien sopló la vela
que me iluminaba la dulce cara materna
inclinada sobre la cena.**

Alain Fournier

**LA NOVELA DE FORMACIÓN EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA
CONTEMPORÁNEA**

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	13
2. <i>BILDUNGSROMAN</i> , LA NOVELA DE FORMACIÓN.....	21
2.1. La novela de formación como género	22
2.2.2. Las "Novelas de 1902"	62
2.2.3. El siglo XX.....	67
2.3. La novela española actual	77
2.4. La novela de formación en la narrativa española actual	94
3. LOS AUTORES Y SUS OBRAS.....	121
3.1. Francisco Casavella.....	121
3.1.1. <i>El triunfo. Quédate. Un enano español se suicida en Las Vegas</i>	1288
3.1.2. <i>El día del Watusi</i>	135
3.1.3. <i>Lo que sé de los vampiros</i>	139
3.1.4. <i>Elevación, elegancia y entusiasmo</i>	141
3.2. Alejandro Gándara	145
3.2.1. <i>Punto de fuga. La sombra del arquero. Ciegas esperanzas. Cristales. Últimas noticias de nuestro mundo. Un amor pequeño. El día de hoy</i>	150
3.2.2. <i>Las puertas de la noche</i>	154
3.3. José Carlos Llop.....	157

3.3.1. <i>La cámara de ámbar. Háblame del tercer hombre.</i> <i>El mensajero de Argel. París: suite 1940</i>	165
3.3.2. <i>En la ciudad sumergida. Solsticio</i>	171
3.4. Clara Sánchez.....	175
3.4.1. <i>El palacio varado. Desde el mirador.</i> <i>El misterio de todos los días</i>	179
3.4.2. <i>Un millón de luces. Presentimientos. Lo que</i> <i>esconde tu nombre. Entra en mi vida. El cielo ha</i> <i>vuelto</i>	189
4. CUATRO NOVELAS DE FORMACIÓN	195
4.1. Soy raro. <i>El secreto de las fiestas</i> , de Francisco Casavella.....	197
4.2. La vida es gris. <i>La media distancia</i> , de Alejandro Gándara.	207
4.3. No saber nada de nadie. <i>El informe Stein</i> , de José Carlos Llop	217
4.4. A este lado de la vida. <i>Últimas noticias del paraíso</i> , de Clara Sánchez	224
4.5. El aprendizaje de Daniel, El Charro, Pablo Ridorsa y Fran	235
4.6. Psicología y compromiso.....	242
4.7. Autobiografía y autoficción	256
5. LA FORMA.....	263
5.1. Recursos y técnicas narrativas	263
5.2. El narrador	270

6. EL TIEMPO Y EL ESPACIO	275
6.1. La memoria. El presente. El futuro	276
6.2. La aldea. El pueblo. La ciudad de provincias. La gran ciudad. La urbanización.....	282
7. CONFLUENCIAS	295
7.1. El didactismo y el lector en la novela de formación	296
7.2. Casavella, Gándara, Llop, Sánchez y la novela de formación	303
7.3. Casavella, Gándara, Llop, Sánchez y el cine	312
7.4. Casavella, Gándara, Llop, Sánchez y la música	323
7.5. Las poéticas de Casavella, Gándara, Llop y Sánchez..	327
8. CONCLUSIONES	3377
9. BIBLIOGRAFÍA	341
9.1. Bibliografía general	341
9.2. Bibliografía utilizada sobre Francisco Casavella.	349
9.3. Bibliografía utilizada sobre Alejandro Gándara.	352
9.4. Bibliografía utilizada sobre José Carlos Llop.....	355
9.5. Bibliografía utilizada sobre Clara Sánchez.....	359
10. ANEXOS	363
ANEXO I.....	365
ANEXO II.....	371
ANEXO III.....	385

1. INTRODUCCIÓN

La novela de formación no es un género menor, no debería serlo en la literatura española, por calidad y cantidad el *Bildungsroman* hispano tendría que ocupar un puesto más alto en una hipotética clasificación de géneros. En el ámbito académico existe un vacío crítico que cuesta llenar, aunque es preciso reconocer que en los últimos años se le ha prestado más atención. Este estudio es una modesta aportación en la tarea de ser justos con el género, de reconocer la calidad de varias decenas de novelas, muchas brillantes, que escogieron como protagonista a un adolescente que descubrió la vida a lo largo de sus páginas.

La primera razón, aunque no la más importante, para la realización de esta investigación es la proliferación de novelas con este género como rasgo fundamental: por temática y forma decenas de títulos aparecidos en las últimas décadas podrían calificarse de novelas de formación, iniciáticas si se quiere, en las que se muestra a un protagonista joven, sin formar o en plena evolución, descubriéndose a sí mismo y lo que es la vida o, al menos, algunos de esos aspectos principales que la caracterizan, tomando ese proceso como elemento fundamental del argumento. Si la novela de formación es el género elegido por muchos autores es porque consideran una manera adecuada para enfrentarse a los nuevos tiempos, método de búsqueda

del auténtico yo de cada individuo y su forma de relacionarse con la sociedad que le ha tocado vivir. También en los aspectos formales resulta pertinente, ser otro desde la primera persona narradora permite enfrentarse con éxito a la autoficción, a usar los detalles autobiográficos, incluso para ajustar cuentas, no tanto con individuos- la familia, el padre, el profesor- sino con la sociedad que le ha tocado vivir. *El secreto de las fiestas* (1997); *La media distancia* (1984 -y reeditada en 2008-); *El informe Stein* (1995) y *Últimas noticias del paraíso* (2000) -de Francisco Casavella, Alejandro Gándara, José Carlos Llop y Clara Sánchez-, las cuatro novelas elegidas para esta investigación, desde su singularidad también son paradigmáticas en cuanto a su género, se encuadran dentro de la novela de formación, aunque hay que reconocer que teniendo hacia el género una actitud abierta, sin delimitar excesivamente las fronteras pero, ya se sabe que en la novela de hoy las fronteras entre los géneros, si existen, están muy diluidas, no hay compartimentos estanco, y muy pocas obras pueden llevar una etiqueta que se ajuste cien por cien a su contenido y características.

Las cuatro obras seleccionadas, se verá, no toman como punto de partida el género, sino que se llega a él, o se percibe así por el lector, una vez construida la novela. Además, son obras que destacan por sus cualidades literarias más allá de su género, son ejemplo de buena literatura, muy bien escritas, con una voz personal, originales, proponen historias sugerentes, aportan miradas singulares sobre el hombre y el mundo, ayudan a entender mejor la sociedad española de los últimos años (los protagonistas de las novelas que aquí se analizan son no sólo producto de una evolución psico-afectiva, sino también, como cualquier adolescente -de ficción o no-, resultado de unas circunstancias sociales e históricas, que pueden haberle facilitado un tipo de vida, o lo contrario, haberle inhabilitado para llegar a ciertas metas o inquietudes vitales, etc. En la selección de estos cuatro autores

también ha pesado el que representan con bastante exactitud la variedad de lo que ha sido la novela española última.

La segunda razón tiene que ver con el interés personal por la novela de formación y su influencia para crear hábitos lectores¹ en los más jóvenes: son de fácil lectura, se identifican con sus historias y sus personajes, con lo que pueden suscitar su interés por obras de otros géneros y con otras pretensiones. Además, el carácter propedéutico del género y de estas novelas, intención o no de sus autores, las hace lectura muy recomendable en el ámbito educativo.

La tercera razón es el vacío, la falta de interés o, al menos, la falta de estudios e investigaciones, en el mundo académico español por la novela de formación, con escasísimos trabajos sobre ella, sin referencias a un corpus del género, sino siempre referenciando títulos como ejemplos destacados. El contraste con otras literaturas europeas es muy llamativo, incluso apartando a un lado la alemana que sí ha estudiado² exhaustivamente su género más propio desde finales del siglo XVIII, cuando Goethe publicó *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*.

Además, las cuatro novelas seleccionadas no sólo tienen interés por alinearse en ese género, también por sus muchas cualidades literarias generales, más allá de la etiqueta con las que se las clasifique.

¹ Un reciente estudio, de próxima publicación, del profesor Francisco Blázquez (UAM), recuerda como una de las primeras razones de que los muchachos españoles, con edades entre los 12 y 18 años, dejan de leer –entre sus actividades favoritas ocupa el noveno lugar, después de otras comprensibles como salir con los amigos, jugar con los videojuegos, o la octava: no hacer nada, etc.- porque las obras que les obligan a leer en Secundaria y Bachillerato le son ajenas, como lo son sus personajes protagonistas y sus argumentos. (También se señalan otras razones como el que se olvide el carácter lúdico y de entretenimiento de la lectura para convertirse en asignatura, con aburridos análisis de texto).

² Es lógico que la crítica alemana se haya detenido en el *bildungsroman*, dado que en su tradición literaria este género es compendio de otros muchos, como la literatura sentimental, el diario, el libro de confesiones, el libro de viajes, etc.

Con lo que al final de la investigación su valor teórico puede ser muy útil para completar el estudio de la novela española actual.

¿Qué tiene la novela de formación que casi siempre va mucho más allá de la anécdota -sea vital o psicológica- que protagonizan sus héroes para convertirse en retrato de una sociedad y una época? Intentar dar respuesta a la cuestión es una cuarta razón para este trabajo: constatar que el individuo en formación de estas novelas se coloca delante de un decorado, un lugar y un tiempo, que con frecuencia adquiere más importancia que el propio héroe.

A lo largo de la investigación aunque, en ocasiones, se sugieran hipótesis y teorías, dominará el estudio descriptivo, prestando especial atención a las características, por lo que se convierte en una investigación explicativa. Además, con la intención de elaborar un marco teórico desde el que comenzar el análisis, se revisa la literatura, especialmente en castellano, sobre el género.

No se intenta presentar una panorámica del género en la novela española reciente, donde se acumulan el mayor número de títulos y autores. Sería un error intentar abarcar tanto, tarea imposible en una tesis doctoral que no tiene propósito enciclopédico. Se han seleccionado cuatro títulos paradigmáticos que sirven para explicar el género hoy, al tiempo que se analizan unas decenas de títulos por el papel socio-cultural que jugaron en el momento de su publicación, o por el interés que suscitan como herramienta didáctica para trabajar en las aulas de bachiller y universitarias.

De todo lo anterior se desprenden los principales objetivos de este trabajo: demostrar la vigencia, tanto por extensión como por calidad e influencia, de la novela de formación en la narrativa española de finales del siglo XX; describir sus rasgos generales a lo largo de la historia literaria de España; resaltar cómo al contar las experiencias de un héroe se realiza una fotografía completísima de una época y un mundo;

y por último, constatar cómo el género contribuye a crear lectores entre los jóvenes.

Este trabajo está dividido en diez partes. En la primera, a modo de introducción, se da una explicación de lo que se entiende por novela de formación, o de los sinónimos con que se ha denominado al género: novela de aprendizaje, novela de iniciación, novela de educación, novela de juventud, novela de madurez, novela de artista, y que, aunque con muchos matices, se recogen bajo el término alemán de *Bildungsroman*³. Después, se repasa esa narrativa de aprendizaje en la literatura española, empezando por *La vida del Lazarillo de Tormes*, para terminar, tras revisar las tendencias generales de la narrativa más reciente, con un repaso a títulos que se acercan al género con éxito de crítica y lectores. Se sale del espacio de este análisis pero habría mucho que estudiar sobre la novela de aprendizaje y los ritos de iniciación en la literatura juvenil, esa tan en boga en los últimos años, donde destacan⁴ no sólo los éxitos casi infantiles de *El señor de los anillos* y la saga de *Harry Potter*, también de las colecciones juveniles de editoriales como Anaya, Edebé, Edelvives o Alfaguara, donde los textos de Lorenzo Silva o los de Martín Casariego, tienen una excelente acogida, por lo general buenos textos aunque según la crítica su tono didáctico rebaje sus pretensiones literarias.

Más tarde, ya en el capítulo 3, se revisa la trayectoria vital y literaria de nuestros cuatro escritores: Francisco Casavella, autor de la

³ Antes de continuar, es necesaria una observación: a lo largo de este trabajo se utilizan todos ellos como sinónimos de novela de formación, salvo que, en algún caso concreto, se señale de otra forma.

⁴ Son constantes las reediciones de novelas juveniles como *Algún día cuando pueda llevarte a Varsovia*, *Los amores lunáticos* y *El cazador del desierto*, de Lorenzo Silva y *Qué poca prisa se da el amor*, *Y decirte alguna estupidez, por ejemplo, te quiero*, de Martín Casariego. Estos títulos han gozado del favor de los profesores de Secundaria, que recomiendan y obligan a leer a sus alumnos durante el curso escolar y del de los muchachos, que los leen con satisfacción sin considerarlo una obligación impuesta.

novela de formación *El secreto de las fiestas* (1997, 2006)⁵, aunque también de *El triunfo* (1990); *Quédate* (1993) y, sobre todo, la primera parte de *El día del Watusi* (2003), que tienen muchos elementos del género; Alejandro Gándara, que en su primera novela, *La media distancia* (1985), se acerca a este tipo de novela y que también es autor de *Falso movimiento* (1992) y *Nunca seré como te quiero* (1995), novelas dirigidas al público juvenil, no por ello de menor calidad, y con temática similar; José Carlos Llop, autor de *El informe Stein* (1995), su primera novela y que se ajusta en su totalidad al género; y Clara Sánchez, que hacía lo propio con *Últimas noticias del paraíso* (2000), su quinta novela, pero que tanto su anterior libro, *El misterio de todos los días* (1999), como *El palacio varado* (1993) tienen muchos elementos del género.

El análisis de las novelas objeto central de estudio -*El secreto de las fiestas*; *La media distancia*; *El informe Stein* y *Últimas noticias del paraíso*- desde diferentes puntos de vista se abordan en el capítulo 4; se hace hincapié en su encuadramiento dentro de las tendencias de la novela española de los últimos años, para lo que se sigue a diversos autores, en especial la división que la profesora M^a Isabel de Castro⁶ propone en *Tendencias y Procedimientos de la Novela Española Actual (1975-1988)*. Se observan esos textos como novelas de formación, sin olvidar otros rasgos característicos de la obra, como las técnicas narrativas utilizadas, la psicología y el compromiso como elementos catalizadores de sus historias y el carácter autobiográfico o no de todas ellas.

⁵ *El secreto de las fiestas* fue publicada en 1997, por la editorial Anaya, dirigida al lector juvenil y con ese sello; en 2006 apareció una nueva versión revisada de la novela, en la editorial Mondadori, ya sin llevar anexo el adjetivo de juvenil.

⁶ CASTRO, M^a I. y MONTEJO, L. (1991), *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*. Madrid: UNED. Aula Abierta.

El estudio en paralelo de los cuatro autores se completa acercándonos a algunos aspectos como el papel jugado por la memoria, o por los espacios rural y urbano, que caracterizan la forma, el tiempo y el espacio de las cuatro novelas, con lo que se pretende completar sus trayectorias y su influencia en la novela de formación española.

Sigue otro apartado, el capítulo 7, a modo de cajón de sastre, donde se recogen algunos aspectos cercanos, a veces tan pegados que se confunden, a la novela de formación, como es el lugar ocupado por el lector (teorías de la lectura), o la importancia del cine, la música y la literatura en nuestras cuatro novelas y cuatro autores, lo que ayuda a explicar en su totalidad las cuatro obras objeto de este trabajo.

En el capítulo 8 se recogen las conclusiones donde se pone de relieve la vigencia de la novela de formación, pese a la escasa tradición española, que se observa en el número de títulos que en los últimos años han aparecido siguiendo el género, lo que les permite a sus autores contar sus historias, decir lo que quieren decir, pero al tiempo se cuentan a sí mismos -algo muy habitual si se tiene en cuenta que dos son primeras novelas-, a su tiempo y a su mundo. Son novelas que permiten su uso didáctico y de animación lectora entre los posibles jóvenes lectores, cuentan buenas historias de manera personal, protagonizadas por muchachos con los que cualquier lector puede identificarse sin esfuerzo alguno.

Y tras la bibliografía se añaden tres anexos. El primero puede adquirir especial importancia en trabajos posteriores sobre el género y la narrativa española, con un listado en permanente crecimiento de novelas publicadas en los últimos años que se podrían encuadrar dentro de la novela de formación. El segundo aporta, a modo de ejemplo, dos nubes de palabras elaboradas a partir de *La media distancia* y *Últimas noticias del paraíso*, aplicándoles el programa informático *Wordle*, sobre frecuencia léxica lo que lleva hasta un análisis de contenido que, aunque en este trabajo no se aborda, ofrece decenas de prometedoras posibilidades y que aquí sólo se insinúan.

En definitiva, se afronta este trabajo con el objetivo de contribuir al análisis de la novela contemporánea española, desde un género que, pese a su trayectoria, importancia y vigencia, no se ha estudiado en profundidad entre nosotros, y con esa mirada crítica necesaria para llegar a buen puerto, para ser eficaces y no simples altavoces de modas, camarillas o intereses editoriales, tan comunes hoy sobre todo en los medios de comunicación.

Confío que a los lectores de esta tesis doctoral no les parezca exagerado el número de citas, ni su extensión, no están aquí como adornos de erudito, sino porque me han parecido pertinentes siempre, porque estoy convencido de que es más objetivo que parafrasear. Espero, también, que pese a ser una tesis doctoral no le parezca al lector que he usado un lenguaje común, o que haya caído en lo superficial, sólo intentaba ser claro y preciso, huyendo del lenguaje obscuro que, con tanta frecuencia en los trabajos que explican la literatura, en lugar de aclarar confunde.

Es obligado recordar que la estructura y contenido de esta investigación es continuación y ampliación del trabajo de investigación realizado para la obtención del DEA, logrado con la nota de sobresaliente, y dirigido por el catedrático Francisco Gutiérrez Carbajo, también director de esta tesis doctoral, al que, por supuesto, doy las gracias por su apoyo y consejo.

2. BILDUNGSROMAN, LA NOVELA DE FORMACIÓN

La primera tarea que se debe abordar ya en la introducción no es fácil, la aproximación a la novela de formación debe comenzar por acotar el significado del término y el del género, o si se quiere subgénero dentro de la novela, y la bibliografía en español es muy escasa, pese a que el término *bildungsroman* ha sido aceptado y adoptado por los estudiosos de la literatura, no solo germana, también en el ámbito anglosajón y francés ha tenido gran predicamento, incluso en el hispano, aunque aquí usándose el término traducido con diferentes variantes. Sin embargo, si se comparan las aportaciones teóricas y críticas al género, la hispana queda muy por detrás. Una idea general, comúnmente aceptada a la hora de definir el término, es que se trata del relato cuyo tema central gira en torno a las experiencias vitales de un niño o adolescente durante su proceso madurativo -y que se convierte en el eje estructural de la obra-, ese que le conduce a la integración en la sociedad que le rodea.

Entre los investigadores no existe uniformidad acerca de las características de este tipo de narración y ante la suma de imprecisiones todos matizan, sobre todo se atiende a dos particularidades: para algunos tiene que abarcar todo el proceso de formación del protagonista-héroe, principalmente en un elemento, ya sea el cultural, físico, moral, psicológico o social; para otros, bastaría

con mostrar el proceso de desarrollo durante un periodo de su vida, el que lo marcó y cambió, el que hizo que luego se convirtiera en lo que es, por eso la peripecia se ciñe habitualmente a la adolescencia o primera juventud. Otros, en cambio, ponen el énfasis en la inicial situación de crisis en que vive el protagonista ya en las primeras páginas del relato. Pero incluso existen otras voces⁷ que plantean directamente si toda novela no es de por sí una novela de formación ya que en ella siempre los personajes se forman, evolucionan.

2.1. La novela de formación como género

En ese intento por aclarar el género podemos partir de las palabras de Darío Villanueva⁸ en su glosario sobre narratología sobre la novela de aprendizaje, cuando señala que es aquella historia de un personaje a lo largo de su formación "intelectual, moral, estética o sentimental en el tránsito de de la adolescencia y primera juventud a la madurez". Para concluir que, aunque presente desde antiguo en la Literatura fue a partir de la obra de Goethe cuando se acuñó el término.

Como señala Nicolas Demorand⁹, en esa magra bibliografía son referencias casi únicas Georg Lukács (*La teoría de la novela*) y Mijail Bajtin (*Estética de la creación verbal*), pero son trabajos poco universitarios:

⁷ BOBES, M^a C. (2008), *Crítica del conocimiento literario*. Madrid: Arco.

⁸ VILLANUEVA, D. (1992). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Júcar.

⁹ DEMORAND, N. (1995), *Premières leçons sur le roman d'apprentissage*. Paris: PUF

“Il s’agit bien plutôt de lectures très particulières, où s’affirment des partis pris critiques et intellectuels, marxiste dans le cas de Lukács, formaliste por Bakhtine”.

Mijail Bajtin¹⁰, en su análisis socio-ideológico de la novela propone una clasificación de la novela de formación, atendiendo al principio de estructuración de la imagen del héroe, relacionándolo con ciertos argumentos, su concepción del mundo y con una determinada composición de la novela. De ello resuelve tres tipos de novela -la novela de vagabundeo, la novela de pruebas y la novela biográfica- previos a la aparición de la novela de educación o formación, la que surge en la segunda mitad del siglo XVIII en Alemania.

Pero necesita delimitar aún más las fronteras de este género y revisa títulos desde la antigüedad y marca algunos de ellos como la base sobre la que se asienta la novela de formación.

Así, de la Antigüedad, señala a *Ciropedia*¹¹, del historiador griego Jenofonte como clave; en la Edad Media a *Parzival*, de Wolfram von Eschenbach, donde éste recrea el Perceval de Chrétien de Troyes y elabora con sus casi 25.000 versos el poema caballeresco más importante de la literatura medieval alemana; del Renacimiento elige los cinco libros de *Gargantua y Pantagruel*, de François Rabelais; del Neoclasicismo a *Telémaco*, de Fénelon; luego menciona la novela pedagógica *Emilio*, de Jean-Jacques Rousseau; Agathon, del alemán

¹⁰Las citas textuales en francés corresponden a: BAKHTINE, M. (1979). *Esthétique de la création verbale*. París: Gallimard. Las citas en castellano están tomadas de: BAJTIN, M. (1982), “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”, en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores, págs. 200-247. También por eso, para ser fieles a los originales consultados, en el trabajo se escribe Bajtin, cuando se ha utilizado la bibliografía en castellano, mientras que Baktine se usa cuando lo era en francés.

¹¹ En ella narra en 8 libros la historia, a veces en forma de novela, de la educación y el reinado de Ciro el Grande (558-528).

Christoph Martin Wieland¹²; Tobias Knaut, de J. C. Wetzel; *Biografías en línea ascendente*, del discípulo y amigo de Kant Theodore von Hippel; *Wilhelm Meister*, de Goethe; *Titan*, con sus retrato exhaustivo de las circunstancias socio-políticas de la época, de Jean Paul; *David Copperfield*, de Dickens; *El pastor famélico*, de Wilhelm Raabe¹³; Henri le vert, de Gottfried Keller; *Pierre le Chanceux*, del danés Henrik Pontoppidan; *Infancia, adolescencia y juventud*, de Tolstoi; *Una historia extraordinaria*, del escritor ruso Ivan Gontcharov; *Jean-Christophe*, de Romais Rolland; *Los Buddenbrook* y *La montaña mágica*, de Thomas Mann¹⁴. Bajtin, prefiere no mencionar a los autores españoles, por ejemplo, que podrían engrosar esa lista de novelas pedagógicas.

¹² Se publicó en 1766 y está considerada como el modelo que luego le sirvió a Goethe. Es una novela pedagógica en la que se busca la armonía entre razón y sentimiento. Está ambientada en la antigua Grecia, escenario que entusiasma a los autores del XVIII. En el prólogo, Wieland se identifica con el protagonista e incluso reconoce que algunos personajes del libro están basados en personajes reales. Precisamente M. Swales ha analizado en profundidad, desde el ámbito anglosajón, el *bildungsroman* alemán desde sus orígenes, la obra de Christoph Martin a Herman Hesse. (SWALES, M. (1978). *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton: Princeton University Press).

¹³ En su novela Raabe, además de narrar la historia protagonizada por dos niños antagonistas, uno hijo de zapatero y el otro de prendero judío y su relación fundamental con la naturaleza, juega un papel clave el "terruño" en todos los personajes: "el concepto encierra en sí una fuerte carga emocional: el terruño es historia, tradición, vinculación, capaz de superar todo conflicto de clase". (VV.AA. 1991: 314)

¹⁴ Thomas Mann escribió varias obras en las que la influencia de *Wilhelm Meister* es clara: *Alteza real* (1909) *José y sus hermanos* (1933-1942) y, sobre todo, *La montaña mágica*, un *bildungsroman* más complejo, con un tono filosófico muy alemán. La trama gira alrededor de Hans Castorp, un joven ingeniero que, en los inicios de la I Guerra Mundial, visita a su primo Joachim, enfermo de tisis en un sanatorio de Davos, en los Alpes suizos, allí descubre que él también está enfermo. Durante su estancia de 7 años establece relaciones sobre todo con un italiano idealista y anticlerical, heredero de la tradición ilustrada, y con un judío jesuítico, nihilista, que termina suicidándose, siguiendo la línea decadente y romántica. Con ellos y sus discusiones filosóficas aprende lo que es la vida; y junto a ellos, con una joven paciente del sanatorio, la voluptuosa Claudia Chauchat comenzará su iniciación sexual. También tienen muchos rasgos de *bildungsroman* otras obras suyas como *Confesiones del estafador Félix Krull*

El propio Bajtin, cuando analiza la obra de Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, señala¹⁵ un doble criterio de los investigadores a la hora de delimitar el género: los que se ciñen a que el argumento únicamente se ocupe del proceso educativo del héroe y a los que les basta que esté presente ese proceso. De ello se desprende una heterogeneidad difícil de clasificar¹⁶:

“Algunas de estas novelas tienen un carácter esencialmente biográfico o autobiográfico, y otras no lo tienen; en unas, el principio organizador es la idea puramente pedagógica acerca de la formación de un hombre, y otras no la contienen en absoluto; unas se estructuran por el orden cronológico del desarrollo y educación del protagonista y carecen casi de argumento y otras, por el contrario, poseen un complicado argumento lleno de aventuras; las diferencias que tienen que ver con la relación que existe entre estas novelas y el realismo y, particularmente, con el tiempo histórico real, son aún más considerables”.

Dada la finura de las líneas que separan en el género, Bajtin opta por distinguir cinco modelos de novela de educación para llegar en el último a la que él considera más genuina novela de formación, la que representa el clásico alemán de Goethe. En el primero, el héroe se conoce de forma preestablecida y simplemente se mueve de espacio, se mueve dentro de la jerarquía social (pasa de mendigo a rico, de vagabundo a noble), el héroe se acerca o se aleja de su objetivo: sea el triunfo, conseguir a la novia, o el que se haya marcado. Señala como rasgo clave en su retrato "l'unité statique", no evoluciona, es inmutable.

y *Doktor Faustus*, ambas son biografías pero ambas muestran esa formación de los protagonistas.

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 211

¹⁶ *Ibíd.*, pág. 211.

Pero observa que hay otro tipo de novela, menos corriente, opuesto a ese estático, que es "une unité dynamique", con un protagonista caracterizado por un "grandeur variable". Sus cambios adquieren un significado más estudiado. Y añade:

"Le temps s'introduit à l'intérieur de l'homme, en imprègne toute l'image, ce qui modifie la signification substantielle de sa destinée et sa vie. On peut appeler ce type de roman: roman de formation de l'homme, dans une acception très large¹⁷".

En el segundo modelo, mucho más raro, muestra al hombre en proceso de desarrollo, es decir que aquí varía la imagen del protagonista, su carácter. Esto permite que existan novelas en las que esos cambios no se dan sólo en un periodo de la vida del protagonista sino a lo largo de su vida, lo que equivaldría a ciclos que se van sucediendo. Así, señala:

"...consiste à représenter un certain mode de devenir typique, répétitif qui fait de l'adolescent idéaliste et rêveur un adulte dégrisé et pratique -une trajectoire qui, à son terme, s'assortit, à des degrés variable, de scepticisme et de résignation¹⁸".

En el tercer tipo se encontrarían las que se ajustan a lo biográfico o autobiográfico, sin ese elemento cíclico, sino dentro del tiempo biográfico, salvando etapas irrepetibles e individuales. Y concreta aún más:

¹⁷ BAKHTINE, M (1979). *Esthétique de la création verbale*. París: Gallimard. Pág. 227

¹⁸ *Ibíd.*, pág. 228.

"Le devenir est le résultat d'un ensemble de circonstances, d'événements, d'activités, d'entreprises, qui modifient une vie. C'est la destinée de l'homme qui se construit, et, dans le même temps, celui-ci se construit lui-meme, construit son caractère¹⁹".

En este apartado es donde incluye como modelos las novelas de Henry Fielding y Charles Dickens, *Tom Jones* y *David Copperfield*. En el cuarto modelo encuadra la novela didáctica-pedagógica, donde alguna idea pedagógica fundamenta el proceso de formación, en su sentido más estricto, de un protagonista. Aquí encuadraría obras como *Émile*, de Rousseau y *Télémaque* de Fénelon. Y en el quinto modelo, para Bajtin²⁰ el más importante, es donde el desarrollo humano se concibe en una relación indisoluble con el devenir histórico:

“La transformación del hombre se realiza dentro del tiempo histórico real, en su carácter de necesidad, completo, con su futuro y también con su aspecto cronotópico (...) El hombre se transforma junto con el mundo, refleja en sí el desarrollo histórico del mundo. El hombre no se ubica dentro de una época, sino sobre el límite entre dos épocas, en el punto de transición entre ambas. La transición se da dentro del hombre y a través del hombre. El héroe se ve obligado a ser un nuevo tipo de hombre, antes inexistente”.

Es decir, el cambio en el hombre era un asunto personal y los resultados de esos cambios también se limitaban a la esfera personal, mientras que el mundo permanece en su lugar. No obstante, en

¹⁹ *Ibíd.*, págs. 228-229.

²⁰ *Ibíd.*, pág. 214.

Gargantua y Pantagruel, como en *Simplicissimus* y *Wilhelm Meister*, Baktine, observa algunas diferencias. Para empezar, el mundo se transforma al tiempo que sus protagonistas; se encuentra en una frontera entre dos épocas y esa evolución se percibe a través de él, un hombre nuevo desconocido hasta ese momento:

"Ce sont justement les fondements de la vie qui changeent et il incombe à l'homme de changer en même temps que ces fondements (...) L'image de l'homme en devenir perd son caractère privé (jusqu'à un certain point, bien entendu) et débouche sur une sphère toute différente, sur la sphère spacieuse de l'existence historique. Tel est le type ultime du roman de formation, le type réaliste²¹".

Aunque reconoce la importancia de este quinto tipo, recuerda que no es posible sin los otros cuatro, sobretudo la del segundo, que hace que luego Goethe cuente lo que cuenta y de esa forma, lo que hizo que se convirtiera en hito del "siglo de las luces alemán", el modelo para tantas obras posteriores.

Esa dificultad a la hora de delimitar el género también se observa en el ámbito hispano, con el agravante de que ha sido muy poco estudiado y el vacío crítico sobre el tema es casi absoluto si exceptuamos el destacadísimo trabajo de la profesora María de los Ángeles Rodríguez Fontela²², en origen su tesis doctoral, sobre la novela de aprendizaje, o de autoformación, como ella prefiere, *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al Bildungsroman*

²¹ *Ibíd.*, pág. 230.

²² RODRÍGUEZ, M. A. (1996). *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al 'Bildungsroman' desde la narrativa española*. Oviedo. Kassel. Universidad de Oviedo. Edition Reichenberger.

desde la narrativa española; el de Miguel Salmerón²³, *La novela de formación y peripecia*, que se acerca concienzudo al concepto de *bildungsroman* y su evolución a lo largo de la historia del pensamiento, y analiza varias novelas clásicas alemanas, algunas también actuales de Peter Hanke; y el de José Santiago Fernández²⁴, *La novela de formación. Una aproximación a la ideología colonial europea desde la óptica del 'Bildungsroman' clásico*, que, tras algunas aportaciones teóricas sobre el concepto de género, analiza *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, de Goethe, y *Grandes Esperanzas*, de Charles Dickens, desde la óptica de novelas de formación, para terminar examinando la significación ideológica de este género. Los tres estudios citados²⁵, sirven aquí como marco y referencia para conducir nuestro trabajo.

También se han tenido en cuenta varias tesis doctorales, cercanas al tema que aquí se analizan. Muy útil la realizada por Abel Muñoz Hermoso²⁶, *Esperanza e insatisfacción adolescente en la novela española de finales del siglo veinte: graffiteros, okupas y soñadores*, que dedica buena parte de su estudio al análisis del género en cinco novelas recientes, tres de las cuales se podrían encuadrar dentro de la literatura juvenil. En otra dirección, su selección está centrada únicamente en escritoras, ha investigado con buenos resultados Carlos Javier Vadillo Buenfil²⁷, en su tesis doctoral *El bildugsroman en las narradoras*

²³ SALMERÓN, M. (2002). *La novela de formación y peripecia*. Madrid: A. Machado Libros.

²⁴ FERNÁNDEZ, J. S. (2002). *La novela de formación. Una aproximación a la ideología colonial europea desde la óptica del 'Bildungsroman' clásico*. Madrid: Universidad de Alcalá.

²⁵ Las bibliografías citadas por los tres autores son muy completas y sirven de referencia para todo el que quiera profundizar en la novela de formación, tanto en alemán como en castellano.

²⁶ MUÑOZ, A. (2006). *Esperanza e insatisfacción adolescente en la novela española de finales del siglo veinte: graffiteros, okupas y soñadores*. Chapel Hill.

²⁷ VADILLO, C. J. (2012). *El bildungsroman en las narradoras españolas de posguerra: 1940-1960*. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10486/660405> [Consulta: 1.7.2015].

españolas de posguerra: 1940-1960. Ha prestado especial atención a varias de las obras de Carmen Barberá, Carmen Laforet, Ana María Matute, Elena Quiroga, Eulalia Galvarriato, Carmen Martín Gaité y Dolores Medio. Y en la misma línea que Vadillo se mueve la tesis doctoral de Aránzazu Sumalla²⁸, *La novela de formación en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres*; donde estudia una decena de novelas²⁹ españolas más o menos recientes (*Nada*, de Carmen Laforet; *Barrio de Maravillas*, de Rosa Chacel; *La casa gris*, de Josefina Aldecoa; *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité; *Primera memoria*, de Ana María Matute; *Jardín y laberinto*, de Clara Janés; *Julia*, de Ana María Moix; *Cielo nocturno*, de Soledad Puértolas; *La intimidad*, de Nuria Amat y *Fiebre para siempre*, de Irene Gracia), siendo muy concienzuda en el análisis de los aspectos psicológicos de todas ellas.

En el ámbito hispano hay que reconocer dos trabajos sobre el género, ambos centrados en relatos protagonizados por mujeres y en el ámbito hispanoamericano: el estudio de la profesora argentina Zulema Moret³⁰, *Esas niñas cuando crecen, ¿dónde van a parar?*, publicación - con algunos añadidos posteriores- de su tesis doctoral *Mujeres en crecimiento: La novela de formación en la narrativa femenina en América Latina*, defendida en la Universidad del País Vasco, y el de la profesora

²⁸ SUMALLA, A. (2012). *La novela de formación en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres*. Recuperado de www.tdx.cat/bitstream/10803/123215/1/ASDB_TESIS.pdf [Consulta: 15.2.2015].

²⁹ Los dos coinciden en el análisis de *Nada*; *Primera memoria* y *Entre visillos*.

³⁰ MORET, Z. (2008). *Esas niñas cuando crecen, ¿dónde van a parar?* Editions Rodopi BV Amsterdam-NY. En él analiza textos de Griselda Gambaro (Argentina, 1929), Ana María del Río (Chile, 1948), Laura Antillano (Venezuela, 1950), Albalucía Ángel (Colombia, 1939), Beatriz Guido (Argentina, 1924); Luz María Chirimoga (Ecuador, 1940), Elena Poniatowska (México, 1932), Marta Traba (Argentina, 1930), Susana Silvestre (Argentina, 1950), Rosario Ferré (Puerto Rico, 1942) y de Iris Zavala (Puerto Rico, 1936), para determinar la construcción del sujeto femenino entre algunas de las escritoras latinoamericanas, del siglo XX, que han utilizado el género de la novela de formación.

chilena María Inés Lagos³¹, *En tono mayor: Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*, que propone abrir un subgénero aparte con esos relatos femeninos dadas las diferencias fundamentales que ve en ellos frente al modelo tradicional.

El término alemán *Bildungsroman*, que tan enraizado está en su tradición novelística, equivale bien al periodo concreto de la Historia de la Literatura Alemana, que coincide en mucho más que en el tiempo con el Romanticismo, o bien a lo que se ha llamado novela de formación, o aprendizaje, sea de la tradición literaria y de la época que sea.

El neologismo alemán fue acuñado en 1820 por el escritor alemán Johann Carl Simon Morgenstern, profesor de la universidad de Dorpat, que ya lo había utilizado unos años antes en dos conferencias. Rodríguez Fontela, no obstante, recuerda que la “formulación y el éxito del neologismo se deben a Wilhelm Dilthey” que en 1870, en su obra *Das Leben Schleiermachers*, tildaba con el término a las novelas que siguieran el modelo Wilhelm Meister. Y confirmaba su propuesta en una obra posterior, *Das Erlebnis*, en la que a la hora de caracterizar, según la traducción de la profesora Rodríguez, a sus protagonistas³²:

“Representan al joven de aquellos días; cómo nace en una mañana feliz, cómo anda en busca de almas familiares, cómo se encuentra con la amistad y el amor, cómo ahora entra en conflicto con las crudas realidades de la vida y va así creciendo bajo múltiples

³¹ LAGOS, M. I. (1996). *En tono mayor: Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago: Cuarto Propia. La autora analiza numerosas novelas publicadas entre 1924 y 1994, entre las que destacan *Ifigenia* y *Don Segundo Sombra*, entre las más antiguas y *Óxido de Carmen* y *Tiempo que ladra*, entre las más recientes, con referencias fundamentales, en medio, a textos de las autoras que estudiaba Moret, como Rosario Ferré, Beatriz Guido, Elena Poniatowska y Ana María del Río, entre otras.

³² RODRÍGUEZ, M. A., óp. cit., pág. 35.

experiencias de la vida, cómo se encuentra a sí mismo y se identifica con su función en el mundo”.

Sin duda, un excelente resumen de lo que es el género, que como un leitmotiv se va a repetir decenas de veces a lo largo de este trabajo. Cabe añadir que él opone el término al de novela, ya que ésta busca el entretenimiento, la fantasía para huir de la realidad, mientras que el *Bildungsroman* era un medio para utilizar en la educación moral del lector.

Sobre el concepto de *Bildungsroman* Fernández Vázquez³³ ha recordado el debate entre los que utilizan el término de forma muy restringida, y sólo aplicable a un periodo muy concreto de la literatura alemana, y los que mantienen una postura más laxa y que permite hablar del género en otras literaturas, sobre todo europeas.

Resulta pertinente, aquí, recoger las siete características fundamentales que Marianne Hirsch, con las que justifica de algún modo el que el género le deba tanto a la literatura germana como a la europea. Eses rasgo mínimos que propone para definir el género y que recoge Fernández Vázquez son:

“1) El *bildungsroman* se ocupa de la formación integral de un individuo representativo; 2) la novela tiene carácter autobiográfico y social; 3) la trama se centra en la búsqueda del sentido de la vida y se desarrolla de forma gradual, lineal y cronológica; 4) tan sólo se nos relatan aquellos acontecimientos que forman parte de la fase de aprendizaje, la cual concluye cuando el protagonista se integra en la sociedad por su propia voluntad; 5) la novela de formación puede estar escrita tanto en primera como en tercera persona, pero en ambos casos existe un distanciamiento irónico entre la perspectiva del narrador y la del protagonista; 6) el resto de los personajes que aparecen en la novela

³³ FERNÁNDEZ, J. S., óp. cit., págs. 56-57.

de formación están subordinados al protagonista y pueden clasificarse según la función que desempeñan en educadores (sirven de mediadores entre la sociedad y el héroe), compañeros (actúan como ‘reflectores’ del protagonista, y ejemplifican logros y objetivos alternativos), y amantes (proporcionan una oportunidad para la educación sentimental del héroe); y 7) la novela de formación tiene un propósito didáctico, ya que trata de educar a los lectores a la vez que al protagonista”.

Dicho de otra manera, este género suele tomar como inicio de sus argumentos la falta de sintonía entre el protagonista y la colectividad a la que pertenece y narra el proceso de cambio con el que el protagonista intenta resolver ese conflicto. Un individuo que tendrá que renunciar a sus ideales para integrarse en la comunidad. Y todo ello con un fin último: formar a los lectores, sin tener tanto en cuenta la mayor o menor presencia de la voz del autor. Franco Moretti³⁴ afirma que el género de *bildungsroman* busca crear a un hombre cotidiano pero feliz y pleno, aunque busque su lugar en el mundo y que ésta sea razonable, razonablemente feliz. Por eso recuerda, que junto a ese carácter pedagógico aplicable al día a día, también se da una educación estética, lo que él considera un intento de unir tradición y modernidad, algo que es bastante común en muchas de las novelas de formación.

¿Es un proceso negativo el vivido por los protagonistas? ¿Lo vive así el personaje? ¿Detrás sólo está la claudicación del rebelde? Las respuestas negativas a estos interrogantes, aunque dependen de cada novela, son las lógicas y habituales, son las que espera el lector ‘burgués’. Más recientemente, Anniken Telnes Iversen³⁵, en el ámbito

³⁴MORETTI, F. (2000). *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso. Págs. 25-35.

³⁵IVERSEN, A. T. (2009). *Change and Continuity: The bildungsroman in English*. Thesis. Recuperado de <http://www.ub.uit.no:8080/munin/bitstream/handle/10037/2486/thesis.pdf?sequence=1> [Consulta: 3.8.2015].

de la comparación entre el género de tradición alemana y el anglosajón, ha comparado *Wilhelm Meister* con *Grandes Esperanzas*, *Jane Eyre* y *David Copperfield* y ha elaborado unas tablas con 96 cuestiones³⁶,

³⁶ A modo de muestra, recojo aquí 20 de las más significativas, que destaca en su trabajo Danilo Santos (El *bildungsroman* urbano: apuntes sobre la narrativa de formación en Santiago de Chile y Ciudad de México. *Anales de Literatura Chilena*. Año 13, Junio 2012, Número 17, págs. 169-196:

- Un personaje principal
- El protagonista es un individuo (personalidad en construcción como sujeto), no un tipo
- El protagonista focaliza casi todo el relato (en 1ª o 3ª persona)
- Relato retrospectivo
- El narrador comprende más que el joven héroe
- Actitud irónica hacia el joven héroe de parte del narrador
- La parte principal del argumento gira sobre el periodo en que el héroe tiene entre 18 y 23 años
 - El argumento va desde la infancia hacia la adultez (tempranos veinte)
 - Argumento cronológico
 - Estructura episódica que sin embargo forma un modelo (patrón) hacia el final
 - Combina interioridad y exterioridad, acción y reflexión
 - El proyectado desenlace es cuando el héroe encuentra un lugar en la sociedad, pero las expectativas pueden no ser encontradas
- El título del libro incluye el nombre del héroe 14. El título del libro incluye las palabras "años", "vida", "aventuras", o "historia"
 - El libro transparenta que es una historia de vida
 - Alusiones a Wilhelm Meister, novelas de Dickens u otro *bildungsroman*
 - Narrativa insertada: otra historia de vida de otro personaje (breve)
 - Narrativa insertada: otra historia de vida de personaje (larga)

valoradas con una puntuación determinada, en función de su importancia dentro del género, y agrupadas en 9 secciones:

Narrative perspective and mode;

Characterization: Protagonist;

Characterization: Secondary characters and their functions;

Topical story elements: Protagonist;

Topical story elements: Secondary characters;

Setting;

Plot and Structure;

Generic signals

Theme, subject matter and motifs.

Su resultado es elocuente: las semejanzas son tantas que sólo se puede concluir que la matriz de esos textos es común a ambas:

"*Great Expectations* receives the lowest score of 137 out of 148, then come *Wilhelm Meister* and *Jane Eyre* with 139, and finally *David Copperfield* with 144. What is most significant about the scores for the Four Classics is how similar they are".

Por su parte, Rodríguez Fontela ha explicado los tres significados de la palabra *Bildungsroman*. El primero referido al periodo educativo en su enseñanza posterior a la Primaria; el segundo significado haría

- Observación epigramática (sentenciosa, a veces de carácter moral) por el héroe al final o justo antes del desenlace

- El modo narrativo del género es el realismo

referencia no sólo a la actividad cultural también al propio producto cultural; y el tercer significado³⁷, con cursiva suya, el que aquí nos interesa:

“Reflexión o capacidad formativa del mismo objeto cultural, obtenido en el proceso de formación, sobre el sujeto, que, de ese modo, ‘se forma’. Por ello, más que de formación sería preferible hablar de autoformación”.

Rodríguez Fontela es muy minuciosa y precisa en las explicaciones del concepto, ahora aquí nos interesa detenernos en aquellos aspectos útiles para analizar mejor las novelas de nuestros cuatro autores. La inicial definición desde la que entender el concepto alude, por tanto, a un grupo de novelas escritas a partir de finales del siglo XVIII. La primera de todas, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*³⁸, publicada por Goethe en 1796, pero escrita durante 20 años. En la *Historia de la Literatura Alemana*, cuando se estudia a Goethe y la evolución de su obra, se recuerda que, no sólo es el primero en ofrecer un retrato de la realidad -"sin tapujos históricos-" alemana, sino que también posee un carácter didáctico que se convirtió en modelo:

³⁷ RODRÍGUEZ, M. A., óp. cit., pág. 30.

³⁸ La novela narra la historia del joven Wilhelm Meister, que desea ser actor a pesar de la oposición de su padre comerciante; está enamorado de Mariana, actriz, y además quiere representar unos textos que ha escrito. Se cree traicionado por Mariana y la abandona, cae en la desesperación y echa en el fuego todos sus poemas. Emprende un viaje de negocios por encargo de su padre y en el camino entra en contacto con una compañía teatral lo que le recuerda su vieja ilusión de ser actor. Se convierte en protector de la compañía y de una niña, Mignon, abandonada. Mientras, vive algunas aventuras, no sólo sentimentales, se cruza en su camino la criada de Mariana que le dice que ésta ha muerto, al tiempo que le entrega un niño, su hijo. Nuevas peripecias teatrales y amorosas conducen al protagonista hacia un final feliz en el que Wilhelm abandona las aventuras para llevar la típica vida burguesa, arrepentido de su pasado, y feliz como recién casado.

“El *Guillermo Meister* es el primer logro modélico en este género de novela, la novela didáctica y de desarrollo, novela en la que ‘se nos describe –de forma consciente y significativa- el proceso interno y externo de un individuo, desde los comienzos de su vida hasta la madurez de su personalidad, pudiendo seguir su desarrollo psicológico, su formación en las situaciones existentes y en su continuo bregar con las influencias del entorno, en un amplio marco cultural’ (Wilpert)”³⁹.

El crítico español José María Valverde, en su *Historia de la Literatura Universal*, señala la influencia masónica sobre *Wilhelm Meister*, de la que dice no es una novela en el sentido más corriente de la palabra, ni siguiendo el modelo romántico ni el realista posterior. Sugiere que se lea en función del interés que se tenga por las ideas del autor alemán: “Situado ante la vida para ‘formarse’ y a su vez luego ordenar la vida con un influjo benéfico basado en su experiencia -un ideal que tiene mucho que ver con la mentalidad francmasónica de la época.”⁴⁰

Por su parte, en *Panorama de las Literaturas Daimon*, en el volumen 6, dedicado a Italia y Alemania, a propósito de la novela de Goethe se coloca en la misma línea:

“Es el tipo acabado de la novela educativa, del *Bildungsroman*, en que el autor sigue paso a paso al héroe, que no es sino evidente proyección de sí mismo, en la evolución de su personalidad, no para exaltarla en sí misma sino para desprender y expresar lúcidamente en esta evolución su dirección y su objetivo: la felicidad en el seno de la

³⁹ VV. AA. (1989). *Historia de la Literatura Alemana*. Madrid: Cátedra, pág. 189.

⁴⁰ RIQUER, M. y VALVERDE, J. M. (1997), *Historia de la Literatura Universal*. Volumen VII. Barcelona: Planeta, pág. 28.

unidad erigida y elaborada, el equilibrio y la serenidad de una vida plenamente consciente de sí misma.”⁴¹

Sin embargo, Harold Bloom⁴², en su afamado canon no es muy generoso comentando sobre los personajes de la novela de Goethe: "todos me parecen fascinantes, a excepción del estirado Wilhelm Meister".

En la edición⁴³ en castellano de *Wilhelm Meister*, con traducción e introducción de Miguel Salmerón, éste aporta, tras revisar la historia del género, algunas conclusiones⁴⁴ teóricas que aclaran un poco más lo que es la novela de formación. Así, remarca que la historia de formación del protagonista no sólo es tema, también principio poético de la obra, por eso aunque en muchas novelas se cuenta ese proceso, sólo aquellas en que ese desarrollo es la razón de ser del relato tienen cabida en el género. Recuerda que en ellas hay equidistancia entre la peripecia y la instrucción. Además, el final de estas novelas “sólo puede ser utópico o fragmentario”, ya que la formación integral de ese protagonista es imposible, porque lo es para el ser humano al éste no poder controlar el azar pese a su intento de hacerlo, así el héroe desazonado olvida esa circunstancia mediante la utopía, o lo asume en un final oscuro y fragmentado. Y por último señala cómo junto al protagonista en formación aparecen de forma recurrente varias figuras: “El mentor, el antagonista, la mujer, el viaje, una institución que todo lo dirige, etc.”,

⁴¹ THOORENS, L. (1970), *Historia Universal de la Literatura (volumen 6)*. Madrid - Barcelona- México: Daimon, pág. 225.

⁴² BLOOM, H. (2001). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, pág. 227. Su mención, aunque de pasada mientras comenta *Fausto*, da cuenta de uno de los peros que se le ha puesto en ocasiones a la novela de Goethe.

⁴³ GOETHE, J. W. (2008). *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Madrid: Cátedra.

⁴⁴ También se pueden encontrar, casi palabra por palabra, en su estudio *La novela de formación y peripecia*, ya citado antes.

aunque recuerda que no todas estas figuras aparecen en todas las novelas⁴⁵, sin embargo, sí que están en la novela de Goethe.

Andrés Amorós⁴⁶, resumiendo a Georg Lukács y su bien valorada *Teoría de la novela*, recuerda su división en tres tipos de novelas. La primera que denomina del idealismo abstracto, con héroe muy activo pero con una visión estrecha del mundo; a la segunda la llama psicológica, con un héroe pasivo pero muy soñador; y a la tercera, la que aquí nos interesa:

"Novela de aprendizaje, en la que el héroe logra limitarse a sí mismo sin abdicar de su búsqueda de valores. Es la novela de la resignación viril, de la madurez: el *Wilhelm Meister*, de Goethe, por ejemplo".

Georg Lukács, que también analizaba en su libro⁴⁷ la obra de Goethe, ha señalado cómo en *Wilhelm Meister* se representa:

“Le thème en est la réconciliation de l’homme problématique – dirigé par un idéal qui est pour lui expérience vécue- avec la réalité concrète et sociale”.

⁴⁵ Salmerón pone dos ejemplos que aclaran la diferencia: en el *Emilio* de Rousseau prima la instrucción, frente a *Tom Jones*, de Fielding, donde es la peripecia la que manda, aunque en las dos se dé un proceso formativo. Y es aquí donde aparece Goethe con su novela, donde más equilibrio se da entre las dos tareas.

⁴⁶ AMORÓS, A. (1980). *Introducción a la literatura*. Madrid: Castalia. Págs. 200-201.

⁴⁷ LUKÁCS, G. (1989). *La teoría del roman*. Paris: Denoël, Colection Tel.

Gracias al optimismo formativo clásico cree posible, pese a lo problemático, la reconciliación entre la interioridad y el mundo. Pero matiza al recordar que Goethe cierra la novela, esa armonía entre yo y mundo, de forma oblicua, ya que el desajuste entre ambos se supera en una utópica idealización de la realidad y al tiempo se describe la adaptación, la resignación y la renuncia.

Wilhelm Meister, el protagonista modelo del género, es infeliz porque no le van bien los negocios, está cansado de su modo de vida y toma la decisión de unirse a una compañía de cómicos, quiere ver representados sus textos y, al tiempo, se ha enamorado de Mariana, una actriz. Pero tras variadas andanzas y desventuras vitales y amorosas, llega a un castillo donde adquieren forma los principios de la Sociedad de la Torre, donde se casará con la hermana de uno de los nobles de la Sociedad.

Nos encontramos, pues, con un héroe en conflicto con el mundo, a causa de la dura realidad de la vida, que marca y forma su personalidad, al tiempo que esas variadas experiencias le sirven para conocerse a sí mismo, para forjarse como hombre, para construir su propia identidad, para buscar su lugar en el mundo, aunque sea rechazando su origen. Es con sus experiencias, aunque éstas puedan ser negativas, con las que el protagonista madura, comprende la realidad, o constata que es imposible lograrlo. Con buena lógica Rodríguez Fontela⁴⁸ señala que ese carácter reflexivo hace crecer, formarse, no sólo al héroe protagonista, también al autor-narrador y, claro, al lector:

“Los sujetos narrativos se descubren a sí mismos, desde el marco de sus propias experiencias vitales, mediante la hermenéutica que cada uno de ellos practica sobre el proceso formativo textualizado del protagonista”.

⁴⁸ RODRÍGUEZ, M.A., óp. cit., pág. 39.

Pero ese héroe en conflicto sólo resolverá su “formación”, su socialización, renunciando a sus ideales juveniles y a la rebeldía que muestra al comienzo del relato. Si bien esto ocurre en la novela de Goethe y en la mayoría del género, no en todas las obras posteriores esto es así, recuerda⁴⁹ Fernández Vázquez. Algunas presentan al protagonista fiel a sí mismo, eso sí, el fracaso en su socialización no es por culpa del sistema, de la sociedad, sino achacable siempre al individuo y su forma de ser.

Sólo se podría hablar de final abierto en algunas novelas concretas, donde el lector no tiene información para valorar el grado de madurez⁵⁰ que ha alcanzado el protagonista. O también porque a muchos de esos relatos se le podrían añadir más capítulos con más pasos en el proceso de formación, como si en ellos ese proceso no acabase nunca, como si las transformaciones del héroe sólo finalizaran en el momento de su muerte. Un detalle que conviene destacar de estos héroes es la libertad con que se mueve dentro de su rebeldía, hay una especie de comprensión que a cualquier otro individuo no se le permitiría.

Más allá de quién sea el narrador, la voz del protagonista, sin que sea un monólogo en sentido literal, es casi la única que se oye en el género, confundido a menudo bajo la forma de autobiografía. Aunque a veces se cuenten historias de algunos de los personajes secundarios, pocos hacen referencias a su interior, se ciñen sobre todo a la peripecia vital. Entre esos secundarios abunda el guía, el mentor, que orienta al protagonista, no siempre con éxito y no siempre en la dirección adecuada.

⁴⁹ FERNÁNDEZ, J. S., *óp. cit.*, pág. 64.

⁵⁰ *Ibíd.*, pág. 69.

Las técnicas narrativas utilizadas por el género a veces descarta la primera persona, de hecho *Wilhelm Meister* tiene un narrador omnisciente, pero sí se da una distancia pretendida entre el personaje y el narrador, y para que ésta sea más evidente se recurre a la memoria, a rememorar unas experiencias vividas en la infancia o en la juventud. Se mira al pasado –y se entiende o explica- desde el presente. Por eso, a menudo, el narrador es comprensivo con el héroe rebelde, o da por superado aquel sarampión juvenil.

Por otro lado, hay que constatar que precisamente contar esas experiencias formativas –positivas o negativas-, narrarlas, escribirlas, es lo que confirma que se ha completado la formación. Por ejemplo, en *Antón Reiser* (1785), de Philipp Moritz, el protagonista sigue a un grupo de cómicos y se autoforma mediante la escritura, se forma para llegar a su destino de escritor.

Al tratarse, al fin y al cabo, de la búsqueda de una identidad, el género hay que relacionarlo con las manifestaciones culturales y literarias que tienen que ver con lo antropológico-mítico, con esos ritos de paso, de iniciación, que en algunas culturas han sido fundamentales y que se han reflejado en numerosas narraciones épicas. De ahí que Rodríguez Fontela destaque la narratividad y la ficción en “la novela de autoformación”, dos cualidades que, desde la derivación del mito, explicarían “la ontología, teleología y epistemología humanas”⁵¹.

En definitiva, la novela de formación se ocupa de la evolución de un individuo –el protagonista- y su actitud con respecto al mundo en que le ha tocado vivir. Entre las experiencias vividas por esos héroes son habituales el enfrentamiento con la casa paterna, las aventuras amorosas –reales, deseadas o imaginadas-, la tarea laboral que le sirve al protagonista de contacto con la vida social. También el viaje –se cambia de lugar, sea de ciudad o de país, aunque siendo menos estrictos, puede ser un cambio de lugar interior- es tema principal de su

⁵¹ RODRÍGUEZ, M.A., óp. cit., pág. 467.

argumento, y clave son la relación entre el narrador y el protagonista, entre éste y el resto de los personajes, así como el uso de la ironía, sin olvidar una estructura siempre muy meditada que sirva de forma idónea para retratar a ese héroe en formación. Otro rasgo característico en el joven protagonista es que, a menudo, no entiende lo que le pasa, lo que pasa a su alrededor; sin embargo, el lector, que es adulto, comprende muy bien, demasiado bien, lo que le ocurre, está todavía asentado en su memoria.

Se deben recordar aquí los cinco momentos claves que la antropología, Bruno Bettelheim⁵² entre otros, distingue en esos ritos de iniciación y que a menudo se reflejan en este género. Esas fases, o pasos, son: la separación del iniciado del de su antiguo grupo; la introducción del iniciado en el saber tribal; acelerar al joven en su camino a la adultez; la separación del joven de su pasado negándolo con la reintroducción completa en la vida social; pasar unas pruebas y un acto de mutilación corporal.

Fernández Vázquez⁵³ señala una estructura interna dentro del *bildungsroman* muy cercana a la de los ritos iniciáticos en la que distingue los siguientes apartados:

“ A) separación o diferenciación social del protagonista, que puede culminar en un rechazo absoluto de entorno familiar; b) aprendizaje o iniciación, que suele coincidir con un desplazamiento geográfico; c) el momento de la elección, que constituye el punto culminante de toda la trama (clímax); d) retorno o aceptación del código social (excepto en aquellos *bildungsroman* en los que el héroe persiste en su empecinamiento en contra de la sociedad”.

⁵² BETTELHEIM, B. (1974). *Heridas simbólicas*. Barcelona: Seix-Barral.

⁵³ FERNÁNDEZ, J. S., óp. cit., págs. 67-68.

Para el argentino José Luis de Diego⁵⁴, cuatro son las claves que se deben tener en cuenta en el género. En ellas, primero, se cuenta el desarrollo de un personaje –generalmente un joven- a través de sucesivas experiencias que van afectando su posición ante sí mismo, y ante el mundo y las cosas; ese protagonista cumple, o lo pretende, “una función propedéutica, ya sea positiva -modelo a imitar- o negativa - modelo a rechazar-“, sin tener muy en cuenta el grado presencial del autor; en tercer lugar valora cómo esa caracterización puede ir asociada a épocas y procedencias diversas; y, por último, su implicación en los debates ideológicos “depende de los modos de relacionarse los textos con los contextos históricos de producción”. No todas las novelas del género tocan todos esos momentos, pero sí que se detienen en algunos de ellos. Más adelante veremos cómo lo hacen Casavella, Gándara, Llop y Sánchez.

Una de las singularidades de la novela de Goethe y que muchas obras posteriores siguieron, es el papel que le da a la búsqueda de sentido a su vida a través del arte, en su caso de la interpretación, lo que le hace rechazar su origen. Para constatar que la propuesta de Goethe tenía su fuerza, pero no siempre en la misma dirección, es preciso mencionar aquí el "anti-Meister", la novela un poco posterior de Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, en la que su protagonista se distingue de Meister porque no se centra en la realidad contemporánea alemana, sino en la problemática del artista. Para la *Historia de la Literatura alemana*, la clave de las diferencias entre ambas está en que:

"En lugar del concepto clásico de la educación estética del individuo como premisa del cambio y transformación social, como

⁵⁴ DIEGO, J.L. de. La novela de aprendizaje en Argentina. la Parte. *Orbis Tertius*, núm. 6, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, diciembre 1998.

recoge de manera artística modélica el G. Meister, los románticos utilizarán el concepto de salvación por la poesía"⁵⁵.

Fernández Vázquez⁵⁶ sugiere que otros géneros, como “la novela del artista” puede ser sinónimo de nuestro género, sin embargo en ella el protagonista puede estar atraído por las artes pero nunca se convierten en el fin último de su existencia. Además, mientras nuestro héroe es invitado a abandonar su soledad y a que se entregue al amor, por eso muchas novelas terminan en el matrimonio, en las del artista, éste tiene que aprender, o asumir, que será la fuerza de su talento artístico la que tiene que triunfar, de ahí que asuma la soledad como indispensable para su arte.

Otro rasgo, que no se debe pasar por alto, de este tipo de novelas es la ironía, que el narrador utiliza para distanciarse, porque el héroe, movido por esos estímulos interiores, en tensión entre sus deseos y aspiraciones y lo que la sociedad le reclama, no se da cuenta de que va por la ruta equivocada, que no le conduce a su meta buscada, esa plenitud individual. Como se verá más adelante, en las cuatro novelas que aquí se estudian utilizan la ironía⁵⁷ en diferente grado y es sobre todo Casavella el que recurre a ella en numerosos pasajes de su novela.

Un aspecto hasta ahora tocado tangencialmente, esa contradicción entre los deseos del héroe y lo que se encuentra en el mundo, ese adecuarse uno al otro en un final coherente y creíble por el lector, parece que tiene una difícil respuesta. Rodríguez Fontela⁵⁸,

⁵⁵VV. AA. (1989). Madrid: Cátedra, pág. 191.

⁵⁶ FERNÁNDEZ, J. S., óp. cit., págs. 75-76.

⁵⁷ Ya se menciona en otro lugar de este trabajo cómo en la tradición anglosajona de la novela de formación la ironía y la crítica juegan un papel primordial, frente al carácter más pedagógico en la tradición germana.

⁵⁸ RODRÍGUEZ, M.A., óp. cit., pág. 38.

revisando el trabajo de Liisa Saariluoma, lleva el asunto al proceso de narración, en el que el género alemán:

"Muestra un alto grado de madurez novelesca, con la independización de los entes narrativos autor/narrador/protagonista/lector especialmente de este último. Según esta autora el *bildungsroman* es posible porque el narrador le deja al lector buscar la coherencia (de las experiencias vitales del protagonista) en el mundo de la novela. Por ello, la 'interpretación ya no es la tarea de un sujeto privilegiado y omnisciente, sino que se ha transferido a sujetos reales y humanos, al héroe y al lector'."

Rodríguez Fontela, recordando a Lukács en una excelente imagen, habla del héroe protagonista que siempre se chocará como la abeja contra el cristal, sin conseguir atravesarlo, y al tiempo desconociendo que ese no es el camino. No obstante, los lectores sí que lo advertimos "bajo el puente irónico que une al autor y al lector en complicidad metanarrativa"⁵⁹.

Pero, si se quiere ser sincero, coherente con la verdad del héroe, el autor sabe que no hay solución posible para el conflicto de ese yo y el mundo y, entonces, los finales de estas novelas suelen ser abiertos, bien porque no se termina en el relato escrito el rito de iniciación, sino en la imaginación del lector, o bien porque hay impedimentos sociales o personales dentro de la historia narrada.

Interesante es observar, y no tan accesorio para el género, la edad del héroe, que en la tradición alemana, porque el propio término lo exige, correspondería a un muchacho que ha dejado atrás la infancia y primera adolescencia, pero más indefinida en otras literaturas. Moretti

⁵⁹ *Ibíd.*, pág. 43.

añade⁶⁰ un matiz muy sugerente a esa edad de los protagonistas, al identificar que, en la literatura europea juventud es sinónimo de modernidad, aunque sea simbólicamente. Es un proceso de grandes esperanzas, que hechiza, que tiene un fin que sólo la madurez confirmará que se ha alcanzado.

Lógicamente, en el desarrollo del género se acepta que no importa tanto la edad, sino que se muestre el proceso de formación. No parece necesario señalar cómo esa condición de adolescente ha variado en Occidente en las últimas décadas, si el comienzo sigue rondando los 11 o 12 años, el final se ha alargado hasta, a menudo, bien entrada la veintena. Ahondaremos en ello en un capítulo posterior.

También habría que profundizar en el estudio, como lo han hecho en sus tesis doctorales los más arriba mencionados Vadillo y Sumalla sobre las narradoras de posguerra, por qué en la tradición de la novela de aprendizaje la mayoría de los héroes son hombres y en contadas ocasiones mujeres, quizá se podrían incluir en el género, como excelente excepción, *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë. Pero esos relatos tienen una dificultad para convertirse en canónicos, en un ámbito claramente androcéntrico es difícil que textos que no siguen los modelos establecidos, que se escriben desde otra perspectiva, se valoren con la objetividad con la que se supone se hace con los protagonizados por hombres. Lagos⁶¹ recuerda que escritores y críticos han sido casi exclusivamente masculinos, lo que ve como una razón fundamental para esa ausencia. Y añade:

"Otra razón es, sin duda, el carácter transgresor de novelas que describen el modo como las niñas aprenden a ser mujeres dentro

⁶⁰ MORETTI, F., óp. cit., pág. 5.

⁶¹LAGOS, M. I. (1996). *En tono mayor: Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago: Cuarto Propia. Pág. 28.

de un contexto social y cultural dejando al descubierto los mecanismos represivos que influyen poderosamente para conseguir que las protagonistas se subordinen al sistema genérico prevaleciente en sus sociedades."

Lagos ejemplifica su razón con *Ifigenia*, donde la protagonista, una mujer mucho más fuerte y segura que la mayoría de las mujeres de la sociedad de Caracas en aquella época, está condicionada por el papel que los parientes esperan juegue una mujer de aquel tiempo.

Por otro lado, el *bildungsroman* femenino se concreta en el despertar de la mujer ante las limitaciones opresoras que la rodean por ser mujer, por eso en algunos ámbitos se ha denominado 'novela del despertar'. En esa línea están las conclusiones del trabajo de Zulema Moret, citado antes, sobre las heroínas de algunos relatos de autoras latinoamericanas del siglo XX y las de las novelas españolas estudiadas por Sumalla.

Así, sus heroínas toman conciencia de lo que son, se revelan ante su situación, ésa que tradicionalmente las conducía casi exclusivamente al amor y al matrimonio. Algunos críticos la diferencia de la novela feminista en que no es reivindicativa en general sobre el papel de la mujer, sino en lo personal de la protagonista, su viaje conduce al autoconocimiento por un camino en el que las contradicciones entre el mundo y su nuevo yo provocan no pocos conflictos.

Vadillo en su trabajo señala ⁶² como las heroínas del *bildungsroman* español del primer franquismo, en su búsqueda de una conciencia auténtica huyen de todo ese mundo que las rodea. Da algunas razones de peso, como la ausencia de unos modelos femeninos en los que poder mirarse porque los que les ofrece la Sección Femenina

⁶² VADILLO, C. J. (2012). óp. cit., pág. 7.

de Falange son rechazados con rotundidad, como tampoco le son propicios esa mujer resignada, entregada a las tareas de la casa, siempre callada, dócil, esperando en el hogar al marido, como si su vida tuviera sentido sólo como reposo del guerrero. Y añade:

"Al insuflar de vida a estas ficticias iniciadas, las autoras especifican que la realización de las mujeres está más allá del camino hogareño o de la senda religiosa, y se declaran en abierta transgresión en contra de los cánones y valores impuestos y difundidos entre la sociedad española de posguerra a través de la novela rosa: hogares y finales felices, hombres protectores, mujeres ejemplares, optimistas y sumisas".

En el trabajo de Sumalla, por ejemplo, se hace patente que "la condición de mujer es determinante para ese 'bildung' como escritoras, artistas, personajes situados en el mundo, independientes, personas en suma".

Es preciso recordar aquí cómo uno de los logros de la novela de Clara Sánchez, que luego se estudiará, y que ha destacado la crítica es hacer protagonista a un muchacho y no a una joven –que, a priori, le hubiera podido resultar más fácil- y que en el relato sea difícil notar el género de quien la escribe. Sánchez, en una novela precedente, *El palacio varado*, sí que toma el punto de vista femenino en una historia que, en muchos aspectos permiten encuadrarla en el género, como ya se indicará más adelante.

Las novelas de formación han evolucionado y se han desarrollado a la par que los diferentes movimientos literarios que se han dado a lo largo de los siglos, en todas las literaturas y como veremos en el punto siguiente, también en la nuestra. nadie se atreve a dudar de esa afirmación habitual: los géneros no mueren, se transforman. Así, esa búsqueda de la identidad personal se dio por el camino del amor y el

azar, en la novela helenística; por los hechos de armas en los libros de caballerías de la Edad Media; en los textos de la picaresca española; en el romanticismo alemán con gran éxito de lectores; sin olvidar novelas como *La educación sentimental*, de Gustave Flaubert en Francia, o varias de las novelas de Charles Dickens, con *Grandes Esperanzas* a la cabeza, en el ámbito anglosajón. Pero es preciso recordar, que aunque se acepte como origen alemán el del género, hay que reconocer también que las diferencias entre las diferentes tradiciones son evidentes. Y la principal que mientras las novelas de tradición germana poseen ese carácter pedagógico, ese afán educativo, donde el héroe es modelo al que acudir; en la tradición inglesa ese carácter es mucho menor y pesa el tono irónico, con un protagonista víctima de picardías, injusticias, etc., con lo que en la obra adquiere protagonismo el afán crítico y moralizante.

Como señala Moret, en el primer capítulo de su estudio⁶³, una de las claves del éxito del género y su pervivencia es consecuencia de la capacidad del lector para reflexionar sobre el mundo a partir de la propuesta de esas novelas. Así, durante ese proceso:

“Se cumple una triple función identificatoria ante el autor-narrador, el héroe y el lector, lo que explicaría de algún modo la importancia del género en el marco de las burguesías en proceso de consolidación, burguesías que debían mostrar, a través de sus obras modelos de comportamiento, cuyos héroes pudieran ser tomados como ejemplos por sus lectores, de tal modo que la novela moderna se perfila sobre las nacientes nacionalidades de finales de siglo, proyectando sobre los imaginarios de los lectores modelos sociales que fueran aceptados sin cuestionamiento ni subversiones inútiles”.

⁶³ MORET, Z., óp. cit., pág. 8.

Este éxito, con los rasgos particulares que se le podrían añadir, se ha repetido desde finales del siglo XIX hasta hoy, con la repercusión de novelas fundamentales, que si no todas son novelas de aprendizaje, se acercan mucho, como *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce; *Las tribulaciones del estudiante Törless*, de Robert Musil; *El viaje más largo*, de E. M. Forster; *La educación sentimental*, de Gustave Flaubert; *El guardián entre el centeno*, de J.D. Salinger; *Espera a la primavera*, *Bandini*, de John Fante; *El juguete rabioso*; de Roberto Arlt; *Bajo las ruedas*; *Demian*; *Gertrudis*; *Rosshalde*; *Knulp* y *El juego de los abalorios*, de Herman Hesse; *Le gran Meaulnes*, de Henri Alain Fournier; *Jacob Von Gunter*; de Robert Walter; *El tambor de hojalata* de Günter Grass; la novela póstuma de Albert Camus *El primer hombre*⁶⁴; *El caballero inexistente*, de Italo Calvino; *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa.

Sus protagonistas, los Stephen Dedalus; Arturo Bandini aprendiendo a ser escritor, Holden Caulfield cuidando niños entre el centeno; Silvio Astier, ese Lazarillo del siglo XX, un eterno adolescente, un inmaduro, que está practicando para ser ladrón y al tiempo convertirse en escritor en Argentina; los redobles de tambor de Oscar Matzerath; los muchachos del Instituto Benjamenta, que ya en las primeras líneas saben que nunca llegarán a nada; o la violencia que se ejerce en el Colegio Militar Leoncio Prado, pertenecen con derecho propio al paraíso de los mitos literarios.

Por cierto, por seguir en el ámbito de los internados⁶⁵, cabe recordar con Daniel Pennac⁶⁶ cómo en los últimos 20 años ha caído en desprestigio el internado como forma de educación y, sin embargo, tres

⁶⁴ Camus narra la infancia y adolescencia de un *pied-noir* argelino, con un tono que es claramente autobiográfico.

⁶⁵ Más adelante se abordará el 'subgénero' a partir de dos novelas sobre el tema fundamentales de la literatura española: *El jardín de los frailes* y *A.M.G.D.*, de Manuel Azaña y Ramón Pérez de Ayala.

⁶⁶ PENNAC, D. (2008). *Mal de escuela*. Barcelona: Mondadori.

de los grandes éxitos del cine y la literatura popular –*El club de los poetas muertos; Harry Potter y Los chicos del coro*– se desarrollan en ese marco. Historias, las tres, que si no son precisamente modelo de novela de formación, sí contienen bastantes de sus elementos, siendo uno de los fundamentales la relación de sus jóvenes protagonistas con su maestro o maestros. Así, en 1989, hubo críticos que despotricaron contra la primera película mencionada, por bobalicona, demagógica y sentimentaloides, pero nada de eso les parecía a los jóvenes que acudían en masa a ver la película y salían encantados. El profesor Keating se convertía en modelo de lo que querían para ellos como profesor, y que Pennac resume en “la calidez humana y el amor por el oficio: pasión por la materia enseñada, absoluta entrega a sus alumnos, todo servido por un dinamismo de infatigable entrenador”⁶⁷.

Pennac tiene claro el porqué de esa aceptación, como la que se da con un montón de películas similares:

“Desde Rabelais, cada generación de Gargantúas siente un horror juvenil por los Holofernes y una gran necesidad de Ponocrates; en otras palabras el deseo siempre renovado de formarse oponiéndose al aire de los tiempos, al espíritu del lugar, y el deseo de florecer a la sombra –¡o, más bien, en la claridad!– de un maestro considerado ejemplar.”⁶⁸

Insiste Moret⁶⁹ en su carácter didáctico ya que, al tiempo que se forma el personaje se educa al lector, o al menos se le dan materiales para que lo haga. Y añade:

⁶⁷ PENNAC, D., óp. cit., pág. 77.

⁶⁸ PENNAC, D., óp. cit., pág. 78.

⁶⁹ MORET, Z., óp. cit., pág. 9.

“Pero a diferencia del pícaro, que se ubica en los márgenes de la sociedad, o de la novela confesional que indaga en el crecimiento espiritual del protagonista, este héroe muestra los vaivenes y contradicciones de su situación, muestra el proceso de maduración que exige el ajuste cuentas entre lo deseado y lo posible, y el dolor que genera este proceso”.

En definitiva, nos encontramos con un género que no ha perdido vigencia, sino al contrario, se le han buscado -o se han tropezado con ellos- rasgos de modernidad, que lo hacen muy utilizado por el autor primerizo; lo mismo que ese carácter autobiográfico -sea en el contenido o en la forma de narrar- que el escritor maneja con toda libertad. Y, por otro lado, le permiten desarrollar un escenario propicio para que una psicología y/o una ideología se hagan presentes, donde poder mostrar su modo de ver el mundo. O por concluir con la novela, la última, de las conclusiones⁷⁰ a las que llega Rodríguez Fontela:

"El *Bildungsroman* es, en fin, la quintaesencia de la novela. No en vano muchas de las grandes novelas de la humanidad han sido calificadas de *Bildungsromane*. El proceso autoformativo de los héroes *bildungsromanianos* no es más que la metáfora narrativa del proceso autoconstituyente de la novela y de toda la humanidad. En definitiva, ésta descubre su identidad en las narraciones que se cuenta a sí misma sobre sí misma".

2.2. La novela de formación en la Literatura Española

⁷⁰ RODRÍGUEZ, M.A. óp. cit., págs. 54-55.

Ya se sabe que ponerle fronteras y acotaciones a la Literatura cuando se hace una revisión histórica es, además de arriesgado, poco efectivo, siempre se queda alguna obra danzando entre dos momentos. No obstante, en este apartado del trabajo conviene evitar la dispersión y sólo se realizará parada en las obras capitales que ayudan a comprender a nuestros autores. Por eso la subdivisión en: "De los orígenes al siglo XX"; las llamadas "Novelas de 1902", con las novelas publicadas por Azorín, Baroja, Unamuno y Miró aquel año; y "El siglo XX".

2.2.1. De los orígenes al siglo XX

Un recorrido, aunque no sea exhaustivo, por la novela de formación en general, y por la española con más razón, debe hacer su primera parada importante en el siglo XVI, en la picaresca, para muchos estudiosos⁷¹ su origen genuino:

“...une source capitale pour le roman d’apprentissage, dans la mesure où il exploite de manière systématique le thème du jeune héros lancé dans le monde sans aucune expérience”.

No obstante, no hay que dejar de lado la novela caballerescas medieval. Sobre todo si atendemos a Gutiérrez Carbajo⁷², que recuerda a Martín de Riquer al distinguir, en la literatura catalana de la época, entre “novelas de caballerías y novelas caballerescas”, siendo estas segundas protagonizadas por caballeros ejemplares y modélicos pero no

⁷¹ DEMORAND, N. (1995). *Premières leçons sur le roman de’apprentissage*. Paris: PUF; pág. 8.

⁷² GUTIÉRREZ, F. (2008). *Literatura*. Valencia: Tirant Lo Blanch, pág. 30.

superlativos y en las que se narra “la pericia vital de los protagonistas”, o cuando recuerda⁷³ las múltiples lecturas que se pueden hacer de *Tirant Lo Blanch*, de Joanot Martorell, lo que las acerca en algunos sentidos a la novela de formación. Cabe mencionar que esos caballeros medievales, dedicados a sus gestas, viven al tiempo unas crisis espirituales que les hacen ponerse en camino, que buscan su lugar en el mundo, son rebeldes, inquietos y, por tanto, se puede entender que encarnan a héroes en formación.

La profesora Rodríguez Fontela⁷⁴, que analiza con minuciosidad el género a través de la historia de la narrativa española, tras destacar el esquema iniciático en la aventura del héroe caballeresco de las novelas medievales, donde de alguna manera se da también esa búsqueda de una identidad personal, se detiene en la novela picaresca. Entre otras cosas, porque en la novela de caballerías, que también tiene rasgos de novela de formación, el héroe caballeresco está predestinado a ese fin, su personalidad ya está ahí en el origen de la historia, supera las pruebas que se le presentan en el camino porque es un héroe, no puede ser de otra manera si se está idealizando al héroe, mientras que el pícaro se forma y se deforma, crece con las experiencias.

En la novela picaresca, en el *Lazarillo*, algunos de sus elementos en los que combina los motivos folclóricos con los realistas, como señala Gutiérrez, “la forma autobiográfica, el motivo del viaje, el servicios a varios amos...” son suficientes concomitancias con la novela de formación como para que haya que detenerse en esta novela.

Además, como ha señalado Manuel María Pérez⁷⁵, esa trayectoria de la novela, desde sus orígenes hacia la modernidad, tiene en ese

⁷³ *Ibíd.*, pág. 49.

⁷⁴ RODRÍGUEZ, M.A. *óp. cit.*, p. 182.

⁷⁵ PÉREZ, M. M. (2005). *Palabras, norma, discurso. En memoria de Fernando Lázaro Carreter*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005. Págs. 907-914.

proceso de formación del pícaro un paso fundamental al mostrar al héroe-antihéroe evolucionando, siendo resultado de su experiencia en el mundo, aunque matiza: "Pero lo hizo en una sociedad cerrada en un infranqueable orden dogmático de valores donde el individuo nada contaba, y cada ser nacía con un destino predeterminado por su origen".

El tono humorístico, cuando no "burlesco y degradante" de muchas de esas pruebas da una distancia y una crítica que, algunos autores han visto como resultado del abuso de la novela que la precedía en los gustos de los lectores renacentistas.

Insiste también en el carácter paródico del género y en el papel fundamental de *La vida de Lazarillo de Tormes*, para muchos, la primera novela moderna. Pero aquí nos interesa, no como paradigma de novela moderna, sino como novela de aprendizaje, de formación.

Lázaro, ya en el Primer Tratado, es confiado a un ciego para que le sirva de guía, para al poco tiempo salir de la ciudad y, a la hora de despedirse de su madre, ella le dice "válete por ti". Tan es así que en el párrafo siguiente ya recibe la primera lección, el primer golpe, al lado del ciego. Cuando puestos en el camino le pide al muchacho que escuche el gran ruido que hay dentro del toro de piedra, en las afueras de Salamanca, y le da una calabazada que le produce un dolor de tres días. Sus posteriores "fortunas y adversidades" serán pruebas "que han de orientar concatenadamente, desde tan temprana edad, su trayectoria vital y su status social de ser adulto", destaca⁷⁶ Rodríguez Fontela.

Escrita como si fuese una autobiografía, con un personaje que evoluciona, al que sus desgracias van moldeando su carácter, que le van "formando" como pícaro, asume las enseñanzas, "lecciones de

⁷⁶ *Ibíd.*, pág. 193.

hipocresía recibidas de sus amos-maestros, el tributo de su bienestar: un amancebamiento consentido.”⁷⁷

Miguel Morey también ha visto ⁷⁸ muchas analogías entre la historia de Lázaro y la novela de formación:

“También aquí se trata de una (auto)biografía fingida, que nos relata el (o los) viaje(s) del protagonista, en el curso del cual tienen lugar diversas vicisitudes (que a menudo adoptan la forma de oficios de fortuna que el personaje debe desempeñar y que nos hablan así de los trabajos de Hércules con los que se ve enfrentado el sujeto moderno para recobrar su libertad), a modo de pruebas iniciáticas, umbrales que deben ser superados, y que de esta guisa van constituyendo la formación del autor-protagonista”.

Sin embargo, Fernández Vázquez avisa de que el pícaro suele vivir en los márgenes de la sociedad y sólo preocupado por los aspectos materiales, siempre en beneficio propio, mientras que en el *bildungsroman* el protagonista tiene una actitud más espiritual.

Unos cuantos pasos más adelante, tras ese fundamental de Lázaro y el de algunos de sus seguidores como *Guzmán de Alfarache*, Rodríguez Fontela constata la ausencia de una tradición novelística que consolide los géneros de formación, así su análisis de la novela didáctica y de la novela pedagógica, sólo presta atención a Baltasar Gracián y *El Criticón*, con ese maestro fundamental para el género.

Siguiendo la evolución del género, sugiere que ese carácter formador en nuestra literatura del siglo XVIII se da en el teatro y por ello apenas se ocupan del género los novelistas, aunque recuerda –no

⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 213.

⁷⁸ MOREY, M. (1994). La formación del pícaro. En LARROSA, J., *Trayectos, escrituras, metamorfosis. (La idea de formación en la novela)*. Barcelona: PPU, pág. 21.

por sus méritos- *Eusebio* (1786-1788) y *Eudoxia* (1793) de Pedro de Montengón.

Sin embargo, sí que cabe mencionar aquí al escritor salmantino Diego de Torres Villarroel que con su *Vida*, publicada en 1743 la primera entrega, tiene rasgos de novela picaresca y aunque pueda resultar controvertido porque no toda la crítica se pone de acuerdo en cuanto a su género, se discute si es una autobiografía al uso o si noveló unos hechos más o menos vividos por él. Incluso en el prólogo, Torres Villarroel juega con la ambigüedad, al señalar que su vida es suya y hace con ella -hay que entender hoy que también podría decir "cuento lo que quiero"- lo que le parece, con palabras suyas: "puedo hacer con ella los visajes y transformaciones que me hagan al gusto".

Algo que, por cierto, se daba en todas su obras. María Dolores Albiac⁷⁹ lo remarca:

"Lo cierto es que su biografía fue permeando sus escritos hasta constituir un elemento importante y difícilmente separable de lo puramente inventado porque, seguramente, fue el escritor con más vocación confesional, más arte para emborronar las fronteras de lo verosímil, más cuidado por presentarse constantemente ante el lector y con más prurito por no ser malinterpretado".

Además, ese tono tan pegado al pasado, de edificar deleitando, puede inclinar hacia otro lugar su obra. Sin embargo, más recientemente Manuel María Pérez López⁸⁰ ha profundizado en la obra del salmantino y en las valoraciones que recibió a lo largo de la historia

⁷⁹ ALBIAC, M. D. (2011). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Crítica. Págs. 368-369.

⁸⁰PÉREZ, M. M., óp. cit., págs. 907-914.

y habla de incompreensión al considerarla únicamente como ese último producto de la novela picaresca con la que la calificaba, en 1943, Valbuena Prat y no tener en cuenta su singularidad, empezando por su "incontenible designio autorreferencia", que hoy sería un signo de su modernidad. Habría que evitar con la obra de Torres Villarroel entrar en discusión sobre las fronteras entre autobiografía y novela, justifica⁸¹ Pérez López, porque como señalan los teóricos del autodiscurso, la autobiografía siempre desemboca en "la creación de un mito personal". Y añade:

"El mecanismo puesto en marcha con fines de autoexpresión y autoafirmación desencadena paralelamente el proceso de indagación de una conciencia que, en búsqueda de su verdad esencial, termina penetrando en el ámbito de la creación ideal y adquiriendo sustancia poética".

Otro rasgo que casa bien con la novela de formación es la estructura sobre la que está construida *Vida*, esas unidades que titula "Trozos" y que coinciden con "las fases naturales del desarrollo vital"⁸², que una vez que resume su infancia pasa a la etapa juvenil donde:

"Un más intenso acento narrativo subraya y expande las secuencias más relevantes para ese proceso ascensional, por lo que implican de avance, de amenaza o de confirmación".

Pero ese hilo tiene frecuentes interferencias, con presencia del presente del narrador/autor en el presente del narrador/personaje.

⁸¹Ibíd. pág. 910.

⁸²Ibíd. pág. 912.

Pérez López, además, señala que aunque siga una línea autoapologética, "no impide que la ambigüedad se instale en la estructura profunda de la obra a través de las resonancias autoburlescas y las irisaciones irónicas, enriqueciendo y problematizando su interpretación"⁸³. En cualquier caso, la obra de Torres Villarroel es un paso al frente en el camino en la modernización de la novela, no sólo porque muestra cómo el hombre puede tomar parte en la construcción de su yo, también porque en la propia escritura el autor se rebela y se realiza a sí mismo.

En el siglo XIX, Rodríguez Fontela encuentra elementos de formación en algunos títulos de la 'novela de tesis', de Galdós, como *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1877) y *La familia de León Roch* (1878-1879). Pero Fermín Ezpeleta⁸⁴ va más allá cuando analiza los aspectos pedagógicos de las novelas galdosianas y encuadra varios títulos en la novela de aprendizaje, en la que "la educación no es un mero tema, ni siquiera telón de fondo, es ante todo motor de la obra o principio poético del que dimana toda la compleja y variada traza de las novelas". Señala, así a *El doctor Centeno*, como el título que más cercanía presenta con el modelo de Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*.

Ezpeleta considera fundamental unir la presencia del personaje maestro o profesor, con diferentes tratamientos, no es algo anecdótico en la obra de Galdós, lo que unido a que éste conoce bien las más importantes novelas de formación europeas (el *Wilhelm Meister*, Balzac, Flaubert y Dickens) le lleva a darle especial relevancia al género, a mostrar en su obra un héroe que pese a las dificultades su fin formativo necesario. De ahí que "el personaje maestro o profesor, incluso cuando

⁸³ *Ibíd.* pág. 913.

⁸⁴ EZPELETA, F. (2009). *Maestro y formación en la novela galdosiana*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria. Las aportaciones del estudio de Ezpeleta son muy valiosas, al poner de manifiesto la unión entre la novela de tesis y la novela de formación en la obra de Galdós, conectando así su narrativa con la del clásico alemán.

no desempeña funciones principales, tiene cabida en estructuras narrativas cercanas al esquema de novela de formación".⁸⁵

Muestra, además, Ezpeleta el avance de Galdós en la búsqueda de una nueva novela adaptando desde el respeto los rasgos pedagógicos y:

"Aún más, al modelar el subgénero de formación en los diferentes momentos de su trayectoria artística, está abriendo vías por las cuales van a circular otros novelistas que investigan literariamente lo pedagógico".⁸⁶

En 1905 Emilia Pardo Bazán publicó una novela, *La Quimera*, al que el calificativo de novela de formación se le ajusta perfectamente. En esa época la autora de *Los pazos de Ulloa*, ya ha dejado de ser naturalista para internarse en la novela psicológica, y crea un personaje rico psicológicamente, un hombre en busca de su lugar en el mundo artístico. Ese es Silvio Lago, un pintor que busca la perfección en su arte, que tiene muchos rasgos propios de la novela de formación, como es el rechazo de las comodidades porque lo que pretende es alcanzar un ideal estético al que parece es imposible llegar. Pardo Bazán, inmersa en las nuevas tendencias, recrea el interior de su protagonista, explica sus motivaciones, sus contradicciones. Ese carácter autobiográfico no parece que se dé en la novela, pero sí parece claro que su protagonista es el pintor Joaquín Vaamonde, amigo de la autora y al que apoyó en su carrera artística, como hace en la novela *Minia Dumbría*.

⁸⁵ *Ibíd.* pág. 237.

⁸⁶ *Ibíd.* pág. 238.

2.2.2. Las "Novelas de 1902"

Tres años antes de que Pardo Bazán publicara su novela, en 1902, se publicaron cuatro novelas fundamentales para nuestra literatura, que en algunos aspectos rompen con la tradición realista y naturalista del XIX y se acercan al movimiento modernista, con un añadido clave para este trabajo: las cuatro tocan de alguna manera el tema de la formación personal, y muy cercanas al *bildungsroman* las dos últimas, se trata de *Amor y pedagogía*, de Unamuno; *Sonata de otoño*, de Valle-Inclán; *Camino de perfección*, de Pío Baroja; y *La voluntad*, de Azorín. Las cuatro⁸⁷:

“Están vinculadas, aunque de modo diferente, el tema de la formación personal –representación bufo-trágica de una historia pedagógica, en la obra de Unamuno; recreación reflexiva y nostálgica del pasado sentimental de Bradomín, en Valle-Inclán; búsqueda del sentido de la vida, iniciación de sucesivas frustraciones e inconsecuente solución vitalista, en la novela de Baroja; proceso de anulación de la voluntad, en Azorín-; las cuatro confirman el tránsito secular que G. Gullón cifra en la sustitución de lo histórico por lo discursivo, y las cuatro constituyen un paradigma español de la autoformación frustrada en cuando el yo no se compromete fructíferamente con su entorno social”.

Esa corriente idealista también ha sido destacada por Francisco Gutiérrez ⁸⁸ , donde “alcanzan especial atención los problemas existenciales: los interrogantes sobre el sentido de la vida, el destino del hombre, son capitales en todos ellos y especialmente en Unamuno”. Interrogantes que a menudo también se hacen los protagonistas de la

⁸⁷ RODRÍGUEZ, M.A., óp. cit., pág. 368.

⁸⁸ GUTIÉRREZ, F. (2008), *Literatura*. Valencia: Tirant Lo Blanch. Pág. 170.

novela de formación y que en el contexto de crisis que vivía España adquiere más valor para estos autores, conscientes del papel que debe jugar el intelectual, siempre desde una posición individual, personal, sin perder el escepticismo. Así son, al menos los héroes de *Camino de perfección* y *La voluntad*. Así, lo confirman esa "perfección" y esa "voluntad" de sus títulos. Ambas con muchos elementos autobiográficos y ambas cubiertas por un profundo anticlericalismo.

En la lectura de las novelas de la Generación del 98 se percibe, por cierto, que los protagonistas de esas historias tienen un concepto de formación anárquica comparado con la educación cristiano-burguesa del siglo XIX, conjugado con lo fundamental del krausismo y con la defensa modernista, esa que pide cambios inmediatos tanto en lo moral, político y social como en lo estético, como bien señala José Carlos Mainer⁸⁹. La misma que se percibe en la novela de Baroja, cuando su protagonista Fernando Ossorio, hospedado en el monasterio de El Paular entabla diálogo con un viajero alemán, Max Schultze, que le señala cómo los españoles han resuelto los problemas metafísicos que acucian a sus compatriotas. Sin embargo, Ossorio sólo ve miedo cuando piensa en el necesario progreso español:

"- No parece usted español -dijo el alemán-; los españoles han resuelto todos esos problemas metafísicos y morales que nos preocupan a nosotros, los del Norte, en el fondo mucho menos civilizados que ustedes. Los han resuelto, negándolos, es la única manera de resolverlos.

⁸⁹ MAINER, J. C. (2010). *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*. Barcelona: Crítica. Pág. 1.

- Yo no los he resuelto -murmuró Ossorio-. Cada día tengo motivos nuevos de horror; mi cabeza es una guarida de pensamientos vagos, que no sé de dónde brotan"⁹⁰.

El alemán, entonces le recomienda el ejercicio y leer a Nietzsche. Pero Ossorio, escéptico y con un toque de ironía, mira a Schultze y simplemente se tiende en el suelo, haciendo caso omiso de la recomendación.

Si durante las últimas décadas del siglo XIX el realismo y el naturalismo habían dominado la creación novelística parecía lógico que con los cambios sociales, con ese país en crisis, en decadencia, buscarse nuevas formas de enfrentarse a esa realidad, parecía el escenario ideal para que la novela modernista ocupase un lugar fundamental. Al tiempo, los creadores se sienten más ilusionados para adentrarse en la búsqueda de otras formas de expresión, donde las referencias a sus propias dudas creativas -como ya estaba ocurriendo en Europa- se hacen habituales. Es en este ámbito donde se puede colocar las novelas de Azorín y Baroja, bajo la influencia del krausismo, con dos personajes buscando su camino, especialmente interior y de carácter subjetivo, pero que repercute en su periplo vital y, por tanto, ambas muy cercanas a la novela de formación. Aránzazu Sumalla lo corrobora⁹¹:

"Ambas novelas relatan la historia de un hombre joven y solo, insatisfecho y abúlico, perdido en el mundo y que a lo largo de la novela trata de descubrir sus valores personales y una verdad propia. Una estructura por tanto -la de un individuo en conflicto consigo mismo y en busca de una solución para sus contradicciones internas- que se asemeja notoriamente a la definición de *bildungsroman*".

⁹⁰ BAROJA, P. (1902). *Camino de perfección*. Edición 2004. Madrid: Alianza Editorial. Pág. 82.

⁹¹ SUMALLA, A., óp. cit., pág. 69.

Crítica con esta educación hay que considerar *A.M.D.G.*, de Ramón Pérez de Ayala, publicada en 1910. Mientras Gutiérrez⁹² señala su “componente autobiográfico” y lo que tiene de reflejo de la sociedad española, Darío Villanueva⁹³ la considera un “magnífico proyecto frustrado de novela lírica”, dado que la novela se convierte en un ataque antijesuístico que impide dar voz a la educación sentimental de Bertuco, el protagonista, cuando son los retazos de memorias íntimas los que dan fuerza al relato. Más adelante se señalarán algunas características de ella por su influencia en *El informe Stein*, de Llop⁹⁴.

También en el ámbito jesuita se desarrolla *El jardín de los frailes*, del presidente de la segunda república española Manuel Azaña, publicada⁹⁵ en 1927 y también crítica con la educación de la época y colocándose al lado de las tendencias krausistas. Está más cerca de la novela lírica que de la realista, pese a su carácter autobiográfico⁹⁶, por lo que Juan Marichalar la encuadró en lo que él llamó 'novela autobiográfica de colegio' y que obliga a matizar lo de novela lírica, ya que a menudo parece un tratado de pedagogía y en otras de psicología. Escrita en primera persona, narra los años de formación que pasó en el internado de los jesuitas en El Escorial cuando era niño. Dice el autor en su prólogo que quiere ser leal a sus años jóvenes "respetando, a costa de mi amor propio, los sentimientos de un mozo de quince a

⁹² *Ibíd.*, pág. 173.

⁹³ VILLANUEVA, D. (ed.), (1983), *La novela lírica, I. Azorín, Gabriel Miró*. Madrid: Taurus. Pág. 14.

⁹⁴ José Carlos Llop es el autor del prólogo de una edición reciente de la obra en la que reconoce cierta influencia.

⁹⁵ AZAÑA, M. (1927). *El jardín de los frailes*. Edición de 2003. Madrid: El País. Apareció de forma fragmentada durante los años 1921 y 1922 en la revista *La Pluma*, aunque hasta 1927 no aparece como libro. Dado el papel histórico jugado por el autor en aquellos años, ha sido poco valorada, o al menos olvidada por la crítica incluso académica.

⁹⁶ El propio autor lo señala en sus memorias.

veinte y el inhábil balbuceo de su pensar, en tal cruce de corrientes y tensión que en otro espíritu pudiera mover un giro trágico"⁹⁷. Dada la fidelidad del texto con respecto a la época y a la filosofía educativa que reinaba en el momento, se puede considerar un documento único sobre la educación en España, durante los años previos a la guerra. Hay que destacar su carácter de *bildungsroman* clásico, protagonizado por un muchacho sensible, orgulloso, cuando no vanidoso, y un tanto arrogante al considerarse más inteligente que sus compañeros, de personalidad fuerte, orgulloso, lo que no le convierte en el chico "popular", al contrario él insiste en su soledad, aunque también achacable a la edad. "Vivía para mí solo", dice en las primeras páginas, para continuar aún más contundente: "Amaba muchos las cosas, casi nada a los prójimos"⁹⁸. Incluso, reconoce que es poco sociable, que no le interesa la camaradería: "Amaba poco a las personas. Se me antojaba hostil su proceder. La más entrañable estaba casi tres siglos distante de mí"⁹⁹.

A veces Azaña se demora en descripciones cargadas de adjetivos y parece más interesado en elaborar un cuadro de costumbres de la época que en la trama, casi siempre endeble. En otras ocasiones le da fuerza a los aspectos psicológicos, como cuando realiza las semblanzas de los frailes, o cuando aborda¹⁰⁰su educación sentimental, como en el

⁹⁷ AZAÑA, M., óp. cit., pág. 6.

⁹⁸ Ibíd., pág. 17.

⁹⁹ Ibíd., pág. 18.

¹⁰⁰ Azaña no muestra interés por sus compañeros, pero sí le dedica espacio e interés a sus profesores, a los que trata con "mirada comprensiva", pese a ello está aceptado su carácter anticlerical. Para ampliar su relación con la orden agustina, la orden que regía el internado, se puede consultar el trabajo de Fermín Ezpeleta, en la *Revista de Literatura*, julio-diciembre 2012, "El jardín de los frailes de Azaña en la novelística de internados religiosos", págs. 497-516., que a modo de resumen Ezpeleta concluye: "Si bien se dibuja al fondo de la comunidad un cuadro de una cierta opresión, no puede en ningún modo hablarse de reprobación personal o moral de la orden como institución. Siempre hay un grado de comprensión, señalado mediante la activación del recurso de la ironía o el humor, por parte del narrador hacia los reverendos padres".

capítulo 17, donde muestra el cansancio en la religión y el paisaje, como antídoto para su ánimo libre, que pretendían inculcarle en el internado, lo que le hace escribir¹⁰¹:

"El egoísmo adolescente lloró por ver primera en el suplicio de su incurable amor, no lágrimas de mozo desvalido, goloso de su llanto, pero lágrimas acerbas, de iracundia viril".

No construye un relato nostálgico o melancólico, le interesa más ser fiscal de la vida social de su época, ya sea explicando la formación intelectual de los estudiantes, o preguntándose qué es España, o haciéndose reflexiones morales de todo tipo, o quejándose de la enseñanza de la literatura, que se reducía al manual de la asignatura, con un padre Blanco que ejerce de guía, primero entre las andanzas de la novela de aventuras, aunque le parece poco¹⁰²: "Fuera de esos regalillos, en punto a lecturas nos tenían en seco".

2.2.3. El siglo XX

La novela de formación en la literatura española tuvo su momento de éxito en las primeras décadas del siglo XX, donde unos pocos títulos fundamentales, donde se intenta renovar cuando no dar carpetazo al realismo decimonónico y donde lo autobiográfico adquiere fuerza renovada. En ese listado están otras novelas de Baroja como la trilogía de *La lucha por la vida* (1904-1905); *El árbol de la ciencia* (1911); *Las inquietudes de Shanti Andía* (1908); las de Ramón Pérez de Ayala como *Troteras y danzaderas* (1913) o *Belarmino y Apolonio* (1921), y *Las*

¹⁰¹ *Ibíd.*, pág. 147.

¹⁰² *Ibíd.*, pág. 12.

cerezas del cementerio (1910) de Gabriel Miró; *El secreto de Barba Azul* (1923), de Wenceslao Fernández Flórez; *Lo rojo y lo azul* (1932) y *El convidado de papel* (1928), de Benjamín Jarnés y, claro, las tres de Arturo Barea de *La forja de un rebelde: La ruta; La llama; La forja* (1941-1944).

Arturo Barea publicó, primero en inglés y después en su castellano original, *La forja de un rebelde*, una trilogía de carácter autobiográfico, aunque novelada, y que de ese modo se convierte en crónica de la vida España durante los primeros cuarenta años del siglo XX, de la que los autores de la *Historia Social de la Literatura Española* destacan¹⁰³ ese "ensamblaje de elementos que parecen caprichosos y arbitrarios, mas con una vitalidad totalmente coherente, la de los sucesos, experiencias y reflexiones de una existencia individual concreta marcada por el curso histórico del país durante el siglo XX".

De las tres piezas -*La forja, La ruta y La llama*- es la primera la que más se acerca a la novela de formación, mientras que la segunda cuenta su periplo en la guerra de Marruecos y el tercero es casi exclusivamente una crónica de la guerra civil, eso sí vista desde un despacho de la Gran Vía madrileña, donde entonces trabajaba el escritor. Pero en las tres las referencias a cómo esos acontecimientos vividos le "forman" le hacen ver la vida de una manera determinada, con una ideología, incluso, como señala Rodríguez Fontela, revela "mediante un proceso rememorativo, la autoformación estética del protagonista", con la guerra civil española como detonante de esa tardía vocación literaria de Arturo Barea. Para el hispanista Gerald G. Brown¹⁰⁴ su valor reside en que es un testimonio de interés social e histórico "apasionante", pero que carece de "artificios novelescos, está escrito con

¹⁰³ BLANCO, C., RODRÍGUEZ, J. y ZABALA, I. (1983). *Historia social de la Literatura española (en lengua castellana) III*. Madrid: Castalia. Pág. 158.

¹⁰⁴ BROWN, G.G. (1981). *Historia de la literatura española 6*. Barcelona: Ariel (novena edición). Pág. 207.

descuido y es desigual en estructura y ritmo" y del que únicamente destaca como elemento creativo su "estilo áspero y sin pulir". Es cierto que Barea novela poco y se limita a contar sus vivencias y sus recuerdos, pero de sus primeros años.

En 1945 Carmen Laforet publica *Nada*, que obtuvo el Premio Nadal¹⁰⁵ en su primera convocatoria. La novela está protagonizada por Andrea, recién llegada a Barcelona, una muchacha "rara"¹⁰⁶, como la describió Carmen Martín Gaité, que tiene dificultades para encajar en el ámbito que la rodea, sea el de su familia, el de la universidad o entre las amistades que le van surgiendo. Una novela de formación en la que las relaciones personales de la protagonista con el resto de los personajes conforman su aprendizaje, siempre con personalidad y no dejándose influir, sea por su familia, con la tía Angustias en primera línea, o por sus amistades de la universidad como su amiga Ena. Los modelos que se le ofrecen, su tía Angustias por ejemplo, no le sirven, sólo le provocan amargura. Ese aprendizaje la lleva a alejarse de Barcelona, donde había llegado con alguna ilusión, para proseguir su "formación" en Madrid. El desánimo vital, se ha señalado, es reflejo de una sociedad, la de la posguerra, que se desintegra, enferma, donde valores como la hipocresía rigen las relaciones sociales.

Entre las novelas de esos años de posguerra cabe destacar algunas que se acercan a la novela de formación, como son las de Miguel Delibes, *El camino* (1950); *Memorias de Leticia Valle* (1946), de Rosa Chacel; *Señas de identidad* (1966), de Juan Goytisolo; *Primera memoria* (1960) y *La torre vigía* (1971), de Ana María Matute.

¹⁰⁵El Premio Nadal y la autora quedaron mediatizados mutuamente por ese premio, que adquirió notoriedad y prestigio dada la calidad de la primera novela ganadora y la autora, que con una carrera literaria escasa, quedó unida a las críticas elogiosas que recibió en aquel momento y que entre la crítica se ha señalado le provocaron una "parálisis creativa" posterior.

¹⁰⁶ Véase que la novela de Casavella también habla de "raros".

En 1952 Rafael Sánchez Mazas publicó¹⁰⁷ *La vida nueva de Pedrito de Andía*, una novela de formación que, durante los años cincuenta y sesenta, se convirtió en icono para muchos jóvenes de esas generaciones, que veían en ella reflejadas muchas de las "inquietudes" que los jóvenes de aquellos años tenían o debían tener para el régimen franquista. María Luisa Burguera, en la introducción a su edición de 2004 de la novela, para la colección Austral, sugiere que puede ser la continuación del primer libro de su autor, *Pequeñas memorias de Tarín*, publicado en 1915, que contaba las memorias de un muchacho bilbaíno, Tarín Tellaeché, donde narraba ese paso entre la infancia y la adolescencia a la juventud. Sin embargo, recuerda como García de Nora cree que más bien es una insistencia y reelaboración del tema "con los recursos de un autor en plenitud de su arte".

Burguera no tiene ninguna duda en considerarla novela de formación, que va mucho más allá de la novela costumbrista en la que las descripciones del paisaje o las tradiciones lugareñas; tampoco es, dice, el relato intimista con las aventuras y desventuras de un muchacho:

"El lector se encuentra con un relato en el que el protagonista, desde la inocencia infantil, llega al conocimiento de sí mismo y de la complejidad de su mundo, lo que haría de la obra una especie de *bildungsroman* o novela de aprendizaje. Abordado todo ello, es decir historia y discurso, desde la plena madurez de un escritor que desarrolla su enorme capacidad literaria y su gran virtuosismo expresivo".

¹⁰⁷SÁNCHEZ, R. (2004). *Las nuevas inquietudes de Pedrito de Andía*. Ed. M^a Luisa Burguera. Madrid: Espasa Calpe.

Está escrita en primera persona, es un yo protagonista, un testigo, pero que también se permite¹⁰⁸ imaginar, intuir, lo que piensan y sienten los demás personajes. Incluye diálogos, mezcla varios niveles de lenguaje, donde sobresale la variante del castellano vizcaíno que Sánchez Mazas maneja con mucha soltura. El texto se presenta como si fuera un diario el que se comentan las cartas del autor (protagonista) y las que recibe de su íntimo amigo Joshe-Mari. El propio Pedrito da la razón de ese diario: va a pasar el verano en Bilbao y elabora un plan de diez pasos para realizar durante esas vacaciones, la décima tarea es escribir un diario:

"... sin faltar un día, y lo muy secreto con mi clave, para ver al final lo que he hecho y saber cómo soy. Si vale la pena, me servirá de base para escribir mi 'Historia'.

Esto es lo que estoy haciendo, aunque el 'Diario' no lo seguí siempre. Me han pasado cosas tan extraordinarias en ese poco tiempo hasta octubre, que parece increíble. ¡Vaya si ha valido la pena, al menos para mí!"¹⁰⁹.

En la cita anterior, además de explicar la estructura, da otra explicación que remarcaba antes Burguera: el relato del narrador no coincide en el tiempo con el de los hechos, se escribe mucho después, lo que ayuda a entender algunos comentarios del narrador en algunos pasajes del relato, el narrador tras el tiempo pasado, y da a entender que ha sido mucho, ha reflexionado sobre los acontecimientos de aquellos meses vitales en su "historia". Es preciso señalar, también, que

¹⁰⁸ Señala M^a Luisa Burguera la "transparencia psicológica, detallismo significativo y emoción lírica" del relato. En él hay algunas anécdotas que aparecen con pequeñas variantes aplicadas a la vida de Pedrito de Andía, como el amor por la madre de un compañero, u otro de "amor-pasión" por otra mujer que termina casándose con un hombre mayor.

¹⁰⁹ SÁNCHEZ, R., óp. cit. pág. 73.

cuando toma un lenguaje más acorde con la ingenuidad de un muchacho de 14 años no lo acompaña de un tono infantiloides.

La obra está dividida en dos partes con 47 capítulos; comienza el 20 de junio de 1923 y termina el 28 de julio, la primera parte; la segunda empieza el 28 de julio para finalizar el 15 de octubre de ese 1923. La razón de esa división la da el propio narrador al considerar que ha cambiado, que se ha transformado de un niño¹¹⁰ en un adulto porque ha crecido seis centímetros, pero lo que aparentemente es un simple cambio físico es también un cambio psicológico, desde el mismo hecho de tomar conciencia de su cambio, ese que precisaba porque su preocupación por su aspecto físico le acompleja y más cuando la chica de la que está perdidamente enamorado, Isabel, ya es casi una mujer. Además del asunto amoroso, la obra desarrolla otros rasgos característicos de la novela de formación, como la presencia de un guía; la búsqueda de un modelo al que imita; la presencia del viaje, o al menos el cambio de escenario -Bilbao, Andía, La Rioja-; el conflicto generacional con su familia. Así, por ejemplo, en algunos pasajes siente la distancia con su familia, pero lo que sorprende en la novela es que la considera demasiado moderna, que se codea con la clase social elevada, que es joven y atractiva y no excesivamente pendiente de él, cuando hubiera preferido que se pareciera a su tía Clara, más tradicional y no "superficial" como su madre, o su tía Lucy, demasiado alegres, cuando su ideal es la institutriz, Léonie. El hombre que Pedrito quiere ser el día de mañana tiene que parecerse al don Agustín, el padre de Isabel, tiene todas las cualidades que admira como la bondad y la inteligencia. Y no como su padre, que educado en Inglaterra, le gusta vivir bien y a la última, lo que no impide que cuando llegan las dificultades económicas a la familia se comporte como un caballero.

¹¹⁰ En los dos primeros capítulos de la novela se muestra reiteradamente la preocupación de Pedrito por su altura, algo muy lógico en un muchacho que "el 2 de enero había cumplido 14 años".

Si su amigo Joshe-Mari es su confidente, el padre Cornejo es su guía espiritual¹¹¹, aunque no sólo en los asuntos religiosos le alecciona, también en los psicológicos e intelectuales, es el que le anima a que se eduque, a que se forme y "no me salgas un costumbrista bobo".

Aunque sólo fuera por lo que durante los años sesenta y primeros setenta significó para los lectores españoles hay que mencionar aquí a José Luis Martín-Vigil que, con una decena de novelas, tuvo el favor del público joven, aunque la mayoría de los críticos han discutido su calidad literaria y, sobre todo, su carácter educador y formativo. A modo de ejemplo, baste recordar lo que nuestro Francisco Casavella escribió¹¹² sobre *La vida sale al encuentro*, su obra más popular en la época:

"...foco de virulenta paranoia y desapego por lo bueno de la vida no para una, ni dos, sino tres generaciones de tullidos mentales, que desde la lectura de la cosa vagan por las calles abofeteándose a sí mismos. Yo, por ejemplo, desde que cerré el libro me puse a correr y no he parado. Lo mejor del asunto es que Vigil tenía fama de comprensivo, liberal y algo pop. Y es salvaje".

Pero, la crítica feroz de Casavella no se queda en afirmar que es "peor que los electroshocks", luego parodia su argumento y carga, especialmente, en los aspectos sexuales de la educación del

¹¹¹ Se sale del ámbito de este trabajo, pero sería muy ilustrativo realizar una comparativa entre las novelas del siglo XX español en que algún sacerdote se convierte en guía, o al menos ejerce una influencia vital, para el protagonista. Baste recordar aquí a los de *El informe Stein*, o los de *A.MD.G.* o *El jardín de los frailes*, o los de las novelas de Martín Vigil. Por cierto, con la enseñanza del latín convirtiéndose en elemento significativo.

¹¹² Casavella hace la provocadora valoración en el artículo "La vida sale al encuentro", recogido en *Elevación, elegancia y entusiasmo*, pág. 722.

protagonista y en esos "malos pensamientos" que le asaltan a Ignacio, el protagonista de la novela. La conclusión final de Casavella es demoledora:

"Como las muchas censuras psicológicas y oficiales impedían cualquier mención al contenido de esos ensueños, uno se imaginaba lo que le daba la gana. Y si uno dormía a pierna suelta, temía que cuando la vida saliera al encuentro nadie le iba a librar de esa tortura. Porque quien piensa es torturado. Ignacio se libra al fin de los enigmáticos pensamientos, se promete con la nazi a los quince años, entra en la Academia Militar y se ducha con agua fría. Un Como Dios Manda de los más Pre Yeyé"¹¹³.

Lo que olvida Casavella es comparar el relato de Martín Vigil con los que se proponían como lectura para jóvenes, en el ámbito educativo de los colegios religiosos -y no tan religiosos- de la España de la época, en los cuales sus protagonistas ni siquiera tenían "malos pensamientos". De ahí que Martín Vigil tuviera esa fama de "moderno" en la época. Véase el contraste, por ejemplo, el comentario crítico¹¹⁴ de la obra hecha por Teófilo Aparicio, para una revista religiosa, cuando habla de ese mismo final:

"Esto es lo mejor del libro de Martín Vigil. El hombre que hemos sacado de un naufragio seguro. Tremenda lucha la de un muchacho en un mar tormentoso y de noche cerrada. Le salió al encuentro la vida".

¹¹³ CASAVELLA, F. , óp. cit. pág. 723.

¹¹⁴ Es una crítica publicada por el padre Teófilo Aparicio López en las revistas religiosas *Religión y cultura* y *Apostolado* y recogidas en 20 novelistas españoles contemporáneos. (APARICIO, T. (1979). *20 novelistas españoles contemporáneos*. Valladolid: Estudio Agustiniano).

Y remata su crítica sugiriendo a los jóvenes lectores una meditación sobre los últimos consejos que aparecen en la novela:

"Hoy es un día grande para ti. Tienes a proa un rumbo arduo y difícil. Tienes buena brújula para seguirlo. No te falta brazo para dominar la rueda. El puerto que pretendes, depende de tu esfuerzo para mantenerte en ruta... Ya lo entiendes. Es un viaje de años para desembocar con un carácter, una carrera, una integridad".

2.3. La novela española actual

Con el fin de contextualizar las cuatro novelas analizadas aquí, hay que detenerse, aunque sea brevemente, en lo que ha sido la narrativa española actual, en la publicada desde 1984, para coincidir así con el año de aparición de *La media distancia*, la primera de nuestras novelas estudiadas.

Carmen de Urioste¹¹⁵, en un intento de contextualizar dentro de unas fechas descarta como clave 1975:

"Es unánime la opinión de escritores, críticos e investigadores en el sentido de que la evolución estético-literaria de los últimos años se explica no por el emblemático 1975, sino por procesos internos de índole artística gestados ya en los años sesenta".

Como bien señala Francisco Gutiérrez¹¹⁶ la novelística española de los últimos años se caracteriza por "una polifonía de voces, cuyos ecos se nos presentan todavía como un enigma". No obstante, hay algunos rasgos bastante característicos y muy comunes entre esa extensa producción de títulos, como es el menor interés por la experimentación formal, el compromiso social, en contraste con el desarrollo de géneros menores como el policiaco y la novela erótica, o la unión entre cine y literatura, sin olvidar el peso de los premios literarios y el desarrollo de una industria editorial muy pendiente de las fórmulas de la mercadotecnia.

¹¹⁵URIOSTE, C. de (2009). *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994-2009)*. Madrid: Fundamentos.

¹¹⁶ *Ibíd.*, pág. 161.

El crítico y editor Constantino Bértolo cuando revisaba¹¹⁷ los comentarios críticos, en 2004, sobre la producción novelística de los veinte años precedentes, concluye que se asientan en tres presupuestos, tres lugares comunes precisamente por ser aceptados y celebrados una mayoría de estudiosos. Esos lugares eran:

"La «normalización» entre la novela española y los lectores, la «pluralidad de tendencias», que se desprendería del amplio abanico de temas y estilos que la caracteriza, y la «alta calidad literaria» presente en un número representativo de obras y autores tal que muchos hablan ya de «Edad de Plata» de la novela española".

El estudio¹¹⁸ de la profesora M^a Isabel de Castro sobre la novela española de los últimos años, destaca la fuerza de cinco tendencias dentro de la lógica diversidad de propuestas que el número tan elevado¹¹⁹ de novelas publicadas provoca. La primera tendencia que señala es: "La invalidación y el distanciamiento de los código comúnmente aceptados". La nueva sensibilidad hacia el posmodernismo que ella apunta en la narrativa última, con las estrategias formales que cita de Gerald Graff, en varios de sus aspectos

¹¹⁷ BÉRTOLO, C. (2004). "La novela española en los últimos veinte años: ¿una comedia ligera?", en *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes 2004*. Barcelona: Plaza Janés/Instituto Cervantes. Recuperado en http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_04/sobre_autores.htm [Consulta: 10.10.2015]

¹¹⁸ CASTRO, M^a I. de, y MONTEJO, L. (1991), *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*. Madrid: UNED. Aula Abierta.

¹¹⁹ Resulta ilustrativo recordar, con Bértolo, que en 1982, se inscribieron en el ISBN 30.127 títulos, de ellos serían novelas unas 1. 4006. Y diez años después, de los 50.644 títulos inscritos 1.750 serían novelas. En 2002 son 69.893 títulos los que se registran en el ISBN, de los que 2.000 corresponderían a novelas en el apartado de prosa y, por tanto, unas 2.000 novelas (cinco al día). Añadiremos como dato comparativo a valorar que en el apartado de «Literaturas anglosajonas traducidas» los incrementos son todavía más espectaculares: 1.016 en 1982, 2.084 en 1992 y 3.702 en 2002. Sin duda, parece lógico sugerir que el «Imperio» anglosajón invade nuestro ámbito editorial.

son aplicables a nuestros cuatro autores. Esas estrategias que toman forma en el ámbito novelístico son¹²⁰:

“La adopción de un tono de burla epistemológica dirigida contra las ingenuas pretensiones de la racionalidad; la oposición de conciencia interior al discurso racional objetivo; la tendencia a la distorsión subjetiva, precisamente para cuestionar o ridiculizar la evanescencia del mundo social objetivo. Y en relación con el discurso la ruptura de la linealidad narrativa y de la coherencia y unidad de causa a efecto que presidían el argumento, el personaje y el desarrollo de la novela”.

Es en esa línea posmoderna donde Gonzalo Navajas¹²¹ ve su carácter heterogéneo, su indeterminación, ausencia de principios y valores definidos, y que produce "obras fragmentarias, no conclusivas y sin delimitación valorativa específica". A excepción de la novela de Llop, las otras tres se verá que optan por la ironía en numerosos pasajes, sobre todo Casavella; la distorsión subjetiva es evidente en los protagonistas de Gándara y Sánchez y en menor medida en Casavella. Lo que sí hacen con mucha intención es romper con la linealidad de la trama, hay saltos en el tiempo, se narra desde un presente que se rompe con citas al pasado, se entremezclan los hechos de diferentes momentos y no siempre hay coherencia entre las causas y los efectos.

Las disidencias que Castro señala en la novela actual, cuando habla¹²² de la “descalificación del conocimiento adquirido a través de la razón”, sean “la desmitificación de la realidad, o el abandono de toda actitud testimonial” también se dan cita en nuestros protagonistas. Las

¹²⁰ *Ibíd.*, pág. 22.

¹²¹ NAVAJAS, G. (1995). *Mímesis y cultura en la ficción*. London: Tamesis Book Limited.

¹²² CASTRO, M^a I. de, y MONTEJO, L., *óp. cit.* pág. 25.

consideraciones morales, políticas o ideológicas, apenas se perciben, si acaso como telón de fondo, pero sin tomar protagonismo, tal vez en alguna ocasión aparecen para subvertirlo, especialmente en Casavella. Nuestros autores, como la mayoría de los novelistas coetáneos, se alejan del compromiso político en sus textos, el tema que fuera recurrente en los novelistas que les precedieron poco a poco ha desaparecido. Todo ello, pese a que, como ha señalado la crítica, sea una narrativa que vive el desencanto y el pesimismo posterior a 1992, después del protagonismo español, representado por los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla y Madrid Capital Europea de la Cultura.

Muchas de esas novelas, con sus protagonistas a la cabeza, muestran a una juventud perdida, desesperanzada, apática, asentada en la pasividad, el materialismo y la falta de iniciativa, que se siente fuera de la sociedad, que sólo busca la satisfacción puntual y que se muestra alejada de cualquier tipo de compromiso, no sólo social, incluso personal. Sin embargo, siendo por número las más comunes, también existen otras novelas en las que sus héroes se muestran preocupados por la solidaridad, la ecología o la igualdad, ejemplos de eso compromiso alcanzado por un sector de la juventud. Se sale del espacio de este estudio pero es fácil ver la conexión con la llamada contracultura, con espíritu ácrata y contestatario en lo individual, que formó parte de la sociedad española a finales de los setenta y principio de los ochenta y que representaban los círculos cercanos a los movimientos asamblearios y el sindicato CNT y revistas como *Ajoblanco*, *Ozono* y las dedicadas al cómic y la historieta gráfica. En todas ellas se observa una tensión en la que a veces prima el compromiso social y en otras las salidas individuales.

La segunda tendencia, “La indagación en lo personal”, es tema reiterado en nuestras novelas, a menudo esa indagación alterna el consciente con el subconsciente y se hace desde las formas autobiográficas, memoriales y epistolares, pero sobre todo desde la

primera persona, remarca Castro. Las cuatro novelas estudiadas la utilizan y en muchas de las otras novelas de los aquí seleccionados y aunque ya no domina, hay fragmentos en los que la recuperan. La han usado probablemente condicionados por ese camino hacia el autoconocimiento, para expresar las propias vivencias, como señala Castro¹²³.

Es decir, no basta con contar, es preciso descubrir los motivos interiores, tanto de las acciones individuales, como de los hechos colectivos. Y la forma que suele preferir es la del relato autobiográfico, algo que no es tan novedoso, como recuerda la profesora, cuando esas formas –autobiográficas y epistolares– fueron las tradicionales de la novela desde sus inicios. Es verdad, sí, que en la narrativa española de los últimos 25 años del siglo XX importan los hechos individuales y colectivos, pero también las motivaciones interiores. Por eso se recurre a los recuerdos y vivencias de la infancia, o se proyectan sobre el presente de los protagonistas, lo que aísla en un círculo cerrado al personaje¹²⁴.

Pero hay algo más, el autor parece –aunque se haya enseñado que no hay que confundir al autor con su obra y sus personajes– regodearse, parece gustarle la confusión, en que el lector crea que el personaje es él mismo, con sus anécdotas, su pose y su visión de la vida. Casavella está ahí, entre el narrador y el personaje; lo mismo que Gándara y quizá menos, o más difusos, en Sánchez y Llop.

Cuando se analizan los relatos de nuestros autores, en buena medida autobiográficos, es fácil observar las características ¹²⁵ que Castro ha constatado en el relato autobiográfico de los últimos años, la mayoría se ajustan a las de nuestros novelistas:

¹²³ *Ibíd.*, pág. 33.

¹²⁴ *Ibíd.*, pág. 37.

¹²⁵ *Ibíd.*, pág. 34.

“Lleva aparejado en muchos caso el rechazo al procedimiento ordenado en el narrar; se prefiere la encadenación libre y aparentemente ilógica; este desorden afecta también al tiempo narrativo; se desdeña la sucesión temporal a favor de los saltos cronológicos. Se alternan las diferentes perspectivas que ofrecen la visión de la memoria, lo que acarrea una superposición temporal; superposición frecuentísima en nuestra novela. Se opta por la yuxtaposición de los fragmentos relevantes, en lugar de la ordenación cronológica de los mismos”.

La tercera tendencia, dentro de la narrativa última, es aquella que hace una “reflexión sobre la escritura y la ‘metaficción’”. En nuestros autores no se da de forma directa, no hacen escritura de la escritura, aunque hay algunas referencias a la literatura y a la lectura, especialmente en la novela de Llop.

Esta tendencia, quizá heredera del experimentalismo de algunos de los grandes autores de las décadas precedentes, se diluye poco a poco en los años que nos ocupan, aunque parece que en los últimos tiempos han surgido novelistas preocupados por encontrar nuevas formas de escritura, con desigual fortuna según la crítica. Las filias y fobias en esta tendencia campan a sus anchas. Quizá porque sin la perspectiva de la distancia el juicio crítico¹²⁶ difícilmente será justo.

Donde sí muestran referencias culturalistas nuestros autores seleccionados, es en el ámbito del cine y Casavella, además, en el de la música. Esa recurrente “apelación a la música y al cine y a otros medios de comunicación de masas” en la llamada “generación X”

¹²⁶ VALLS, F. (2003). *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona: Crítica. Pág. 15. Es relevante sobre el oficio de la crítica el primer capítulo, “La crítica literaria: muchas preguntas y alguna respuesta”.

también ha sido destacada por Gutiérrez¹²⁷. Así, Casavella presume de otro culturalismo, el del cine y la música moderna y el rock, ya se observará más detenidamente sobre todo en sus dos primeras novelas. El cine o la música no son materia de trabajo en su relato –aunque hay músicos y cantantes protagonizando sus historias–, pero se hacen presentes de forma sutil, aquí y allá, incluso intentando que el ritmo de su prosa remita al de la música que suenan en los bares que pueblan sus novelas. Es en esos detalles en los que se ha fijado Eva Navarro¹²⁸ al analizar la obra de esos autores y remarca que lo novedoso de esa corriente narrativa no es tanto el estilo que utilizan –algo que en su momento era lo que más se destacaba–, sino el tratamiento que hacen del cine, la televisión y la música popular, con todas sus variantes, que ella considera las manifestaciones culturales más importantes del siglo XX. Pero Navarro se detiene en la globalización del fenómeno y la rapidez con la que llega a nuestros autores y lo asimilan, cuando tradicionalmente en nuestra cultura pasan muchos años antes de aceptar, imitar o seguir cualquier movimiento novedoso. Es un matiz importante que a menudo se obvia cuando explica el hecho mucho mejor:

"Esta nueva narrativa puede entenderse como la expresión española de una serie de hechos culturales, artísticos y sociales de dimensiones mundiales, cuya expansión se hizo posible gracias, sobre todo, a los medios de comunicación (audiovisual), los cuales permiten el intercambio global de fenómenos e información en un tiempo sumamente breve".

¹²⁷ GUTIÉRREZ, F., óp. cit., pág. 181.

¹²⁸ NAVARRO, E. (2008). *La novela de la generación X*. Granada: Universidad de Granada. Pág. 13.

Por cierto, las opiniones más encontradas entre la crítica¹²⁹ se producen cuando analizan los aspectos lingüísticos de los textos muy influidos por el cine moderno, sobre todo en la forma, no tanto por la utilización de la técnica del flash-back, sino por el uso y abuso del fragmentarismo, cuando se opta por puntos de vista insólitos a modo de cámara en manos de cineasta moderno, o se pretenden velocidades de vértigo.

Arropados por esas formas, no tanto en nuestros autores, ya hemos dicho, los protagonistas de esas novelas, apunta¹³⁰ Castro, no suelen poseer una entidad definida:

“Se caracterizan singularmente por su actividad mental: monologan, reflexionan, piensan, asumen puntos de vista. Su personalidad se manifiesta contradictoria a menudo, y su función se relega con frecuencia a ser un mero soporte del discurso emitido”.

Son muy abundantes las novelas de los últimos años que han dicho adiós al pasado y a la boina –ironía tomada del menosprecio por un tipo de cine-; no porque a los novelistas les haya dejado de interesar la realidad, es que se ve y se mira de otra forma. Es ahí donde aparece la cuarta tendencia que señala Castro: “El realismo ‘renovado’. El costumbrismo policiaco”.

Se ha perdido el interés por la materia histórica más cercana, por la ideología, por el compromiso social, aunque no tanto por la novela histórica más tradicional, la que representaban en aquel momento una

¹²⁹ Son tan variadas y tan heterodoxas las novelas de este grupo que es difícil la generalización de unos rasgos comunes y, al tiempo, utilizan muchos materiales ajenos a la "literatura", con lo que a la hora de la valoración encontraron muchos detractores entre la crítica más ortodoxa.

¹³⁰ CASTRO, M^a I. de, y MONTEJO, L., óp. cit. pág. 45.

Marguerite Yourcenar y un Robert Graves, bien considerados por la crítica y dignos de ser imitados¹³¹, al tiempo que la industria editorial potenciaba el género fuera premiando algunos títulos o encargando historias a autores consagrados. Es verdad, no obstante, que es la novela policiaca la que aparece con fuerzas renovadas, como si fuera la única corriente que permite ser crónica de nuestro tiempo. El género se dignifica, deja de ser puro entretenimiento, para convertirse en la “forma válida de referir la realidad contemporánea¹³². Pues, como se verá, también se dan esos rasgos de intriga, si no policíacos, en las cuatro novelas que aquí se estudian.

El género policiaco tiene muchos detractores¹³³, sin embargo, se ha prestigiado en los últimos años y raro es el autor que no se ha acercado a él, bien sea utilizando algunos de sus recursos en otro tipo de novelas, o adentrándose con todas las consecuencias en él.

Sobre las técnicas narrativas de la novela española actual, fundamentales porque se hacen protagonista principal en muchos textos, se obvia aquí ya que en el apartado 4.1. se dará buena cuenta de ellas.

¹³¹ La listas de autores escribiendo novela histórica en los años 80 cabe recordar: Vallejo Nájera (*Yo el rey*, 1985); José Esteban (*El himno de Riego*, 1984 y *La España peregrina*, 1988); José Antonio Gabriel y Galán (*El bobo ilustrado*, 1986); Arturo Pérez Reverte, (*El húsar*, 1986 y la serie que comenzó en 1996 protagonizada por *El capitán Alatriste*); Félix de Azúa (*Mansura*, 1984); Paloma Díaz-Mas (*El rapto del Santo Grial*, 1984); José Luis Sampedro (*La vieja sirena*, 1990); Terenci Moix (*No digas que fue un sueño*, 1986); Juan Eslava Galán (*En busca del unicornio*, 1987); Leopoldo Azancot (*La novia judía*, 1977); Lourdes Ortiz (*Urraca*, 1982) y Eduardo Chamorro (*La cruz de Santiago*, 1992), entre otros.

¹³² *Ibíd.*, pág. 58.

¹³³ Entre esos detractores Castro recuerda a Alejandro Gándara, que en 1985, en un artículo –“Verbalmente ciegos”– de la revista *Ínsula* hablaba de esa tendencia policiaca costumbrista como “una consecuencia de la incapacidad y ceguera de los autores para traducir, interpretar y aprehender el mundo, a su entender, “único proyecto que reviste interés cuando se aspira a ser leído por sus semejantes”. CASTRO, M^a I. de, y MONTEJO, L., óp. cit. pág. 58.

Fernando Valls¹³⁴ observa algunos rasgos característicos en la prosa narrativa reciente. A saber:

- Libertad estética;
- Simultaneidad de varias generaciones publicando obras de variado interés y calidad;
- Madurez y reconocimiento de algunos autores que provenían de las postrimerías de la dictadura franquista;
- Aparición de una hornada de autores (Valls recalca que por fortuna no todos) más interesados y formados en los medios audiovisuales que en la tradición literaria, lo que les lleva al esquematismo propio de un guión de cine, en lugar de emparentarse con la “musculatura de la prosa narrativa”;
- Renacimiento y consolidación del cuento, el microrrelato, el artículo literario, el diario, las memorias y los libros de viajes, géneros que habían sido tratados como menores incluso por los propios escritores.

M^a Dolores de Asís ha recogido¹³⁵ lo que Darío Villanueva sugiere al hablar de los autores nacidos en la década de los cincuenta, incluso de los sesenta, a los cuales en el aspecto vivencial mayo del 68 no les significó nada y cuyo "denominador común es el de la máxima apertura formal y temática dentro de un 'estatuto de inteligibilidad narrativa irrenunciable'".

Para completar la visión de estas décadas, es conveniente recordar algunas de las características que Santos Alonso ha señalado de la novela de este periodo. Su voz altisonante, crítico al que no convence en general la narrativa de estos años, puede servir de

¹³⁴VALLS, F., óp. cit., pág. 27.

¹³⁵ ASÍS, M. D. de (1996). *Última hora de la novela en España*. Madrid: Ediciones Pirámide.

contrapunto para comprender mejor la novela de hoy. Ya el título de su trabajo es significativo: “La década de 1990: Entre la autonomía literaria y el comercio (1991-2001)”¹³⁶. Según Alonso la literatura no fue ajena a los tiempos de bonanza de la década y a la situación política, su valor estaba en proporción a su rentabilidad en el número de ventas. Por eso se escribía –él también lo unía al cine- sin inquietar al ciudadano, los textos arriesgados apenas tenían repercusión entre una minoría de lectores:¹³⁷

“Por eso, la memoria histórica se vio reducida al testimonio superficial de la indolencia cotidiana o a la evasión fabuladora, como si escarbar en el pasado reciente para explicar la actualidad fuera un acto suprimido por decreto, el mismo decreto que legitimaba el olvido”.

La novela no suscitaba interrogantes, no creaba inquietud, era por tanto una novela *light*, que él caracteriza de novela fácil sin ninguna complejidad formal ni estructural, complaciente con el lector que desechará una vez leída, que cumplía una función social:

“Pero que no se acercó en ningún momento a algunos de los fines fundamentales de la literatura, como el hacer al lector un poco más humano o un poco más sabio”¹³⁸.

En esa línea crítica se mueve el profesor Fernando Valls cuando dice que son autores que cultivan una narrativa de usar y tirar, como si

¹³⁶ ALONSO, S. (2003). *La novela española de fin de siglo 1975-2001*, Madrid: Marenostrum Comunicación.

¹³⁷ *Ibíd.*, pág. 179.

¹³⁸ ALONSO, S., *óp. cit.*, pág. 180.

fueran *kleenex* o *tetrabrick*, autores precisamente de los que cabría esperar más, porque en ellos se pusieron grandes esperanzas. De la quema salva a unos pocos precisamente por no hacer ese tipo de novela. Como muestra: Juan Miñana, Antonio Soler, Fernando Aramburu, Javier Cercas, Belén Gopegui, Luis Magrinyà y Andrés Ibáñez. Su resumen¹³⁹ de la narrativa actual es esclarecedor:

“Si algo, en fin, caracteriza a la mejor narrativa española hoy (siempre ha sido así, por otra parte), es la búsqueda incesante de nuevos caminos, de nuevos procedimientos para mostrar una realidad, la del momento, cada vez más compleja y fluctuante. Así, realismo crítico y fantasía, cosmopolitismo y enraizamiento, e hibridez genérica, son algunas de las peculiaridades más llamativas de la narrativa de estas dos últimas décadas. Algunas de sus virtudes pero también varios de sus defectos provienen de la asimilación de la narrativa inglesa, norteamericana y centroeuropea que tanta repercusión ha tenido en España”.

En el siguiente capítulo de su trabajo -sobre el papel jugado por las traducciones al castellano- vuelve a disparar¹⁴⁰ con precisión y no con balas de fogeo, sea por lo que les influye el cine o porque sean producto amasado por la industria editorial:

“En esta última década se podría añadir otras maneras de esnobismo no menos disparatadas, como las que cultivan aquellos escritores cuya única tradición cultural es la cinematográfica, o en los peores ejemplos -que también los hay- las series de televisión, los video-clips o los cómics. Sus relatos suelen transcurrir en Pekín,

¹³⁹ VALLS, F. (2003), óp. cit., pág. 36.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, pág. 42.

Tokio, o el desierto de Mojave. Versión reportaje de cualquier dominical de un periódico. Pero más allá del testimonio de la propia tradición literaria quizá pueda valer para explicar muchos de los globos que la industria cultural hincha y deshinchas cada dos por tres”.

Santos Alonso ha distinguido tres etapas¹⁴¹ dentro de la novela de los últimos años del siglo XX, una primera de la Transición, la segunda que abarcaría la década de los 80 y la tercera, la década de los 90, cada una con sus peculiaridades, aunque él señala como predominantes:

“La recuperación de la narratividad, de las tendencias realistas, de sus procedimientos y técnicas tradicionales, y de la novela de género, si bien dentro de un evidente contexto general de formas y tendencias heterogéneas, entre las que se significan, al lado de las realistas, la novela experimentalista y discursiva, la metanovela y la novela alegórica, mítica y fantástica”.

Es con los autores enmarcados en la tercera etapa con los que más crítico se muestra, si bien tres de las novelas que aquí nos ocupan aparecieron en esos años, están bastante alejadas de las características que Alonso remarca, excepto Casavella que lo toca tangencialmente. Alonso insiste, con un tono bastante descreído, y partiendo de unos principios muy rígidos, lo que le impide valorar con cierta objetividad todas esas novelas que, en cualquier caso, son resultado de su tiempo; sólo destaca cómo el libro es considerado en esos años un producto de consumo, donde las leyes del mercado hacen y deshacen novelas y escritores, fuerzan que un título de clase mediocre aparezca en una determinada colección de alta calidad literaria, provoque que el número

¹⁴¹ ALONSO, S., óp. cit., pág. 12.

de ejemplares vendidos sea elevado, etcétera, lo que ha llevado a muchos escritores a sentir, lo que Alonso llama el “*escozor del vértigo*”. Y añade¹⁴²:

“Han escrito rápido para vender rápido y han exhibido una sintaxis vertiginosa para ser leídos (devorados) con avidez. Han cambiado tantos conceptos en la narrativa de los últimos años que algunos críticos han llegado a valorar una novela, con sentido peyorativo, de muy literaria, tan sólo por no estar al día, por no responder a la agilidad narrativa exigible en nuestro tiempo y por recrearse con fruición en suscitar el placer estético de la escritura”.

En ese mismo tono pesimista señala que se ha defendido entre los jóvenes la idea de que la novela debe estar cercana al periodismo y las canciones rock porque así serán¹⁴³:

“Testimonio de la realidad, confundiendo el compromiso social con la réplica de lo real y con las historias coetáneas, cercanas y familiares, con las que puedan identificarse los lectores”.

Es esta razón la que explica¹⁴⁴, según Alonso, que tantos periodistas o gente cercana a la profesión hayan escrito textos que se hacen pasar por novelas cuando en realidad son reportajes o crónicas de actualidad. No comparte la opinión de esa crítica que ve las novelas de autores como José Ángel Mañas, Ray Loriga, Juan Bonilla, etc. muy

¹⁴² ALONSO, S., óp. cit., pág. 19.

¹⁴³ *Ibíd.*, pág. 20.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, pág. 20.

similares a las escritas a mediados del siglo XX, las del "compromiso social, comparación que le parece discutible y gratuita:

“En lo único en que se parecen es en la intención de construir un testimonio coetáneo. En lo demás, es decir, en el compromiso con la realidad, en la consideración de la novela como motor de cambio social y aún más, en lo que puede ser considerado literatura, la configuración estética de la materia narrativa, cualquier semejanza es pura coincidencia. Entre remedos de comedia costumbristas o violencias televisivas, relatos que se escriben con la esperanza de ser convertidos en cine y colecciones de páginas que emulan a las antologías musicales, se ha pretendido convencer al público juvenil –y muchos lo han creído- de que esa ha sido la buena literatura española, y no aquella que invita a reflexionar y a ser un poco más sabios”.

Unos capítulos más adelante habla de “neorrealismo costumbrista del nuevo casticismo”, con los jóvenes como protagonistas y que reflejaba lo más “superficial de su existencia, de sus ideales y aspiraciones”. Pero advierte¹⁴⁵ una desgracia:

“Estos personajes jóvenes no presentan caracteres dialécticos ni conflictivos, como los realistas de otros tiempos; antes al contrario, pecan de planos y esquemáticos, y protagonizan unas acciones y unas peripecias que, aun con el barniz aparente de la rebeldía y la marginalidad, a la postre no son sino gamberradas de ‘niños pijos’”.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, pág. 182.

Sin embargo, otros críticos¹⁴⁶ señalan que es precisamente esa falta de compromiso lo que en realidad significa es que esos autores y sus novelas son un fiel reflejo de una sociedad en crisis, o al menos con crisis de valores. El editor Jorge Herralde ironizaba¹⁴⁷ en aquellos años sobre las características tan en boga y habla de “neocostumbrismo espasmódico, la anorexia estilística o el cocido madrileño alto en colesterol”. Un año después, el crítico Ignacio Echevarría descubría¹⁴⁸ dónde podía estar el origen de la tendencia, cuando escribía, a propósito de *A dos ruedas*, la novela de José Machado:

“Con un libro así entre las manos, se pregunta uno si elementos tales como la fragmentación del discurso, la sintaxis sincopada, la impronta mediática o la desesperada ironía que hace poco atrajeron la atención sobre los nombres de Loriga o Romeo no llevaban en germen la empanada mental, la solemnidad tartamuda, la exaltada mitomanía, la risible pose de perdedores sin causa con que se invisten tantos de sus continuadores”.

Pozuelo Yvancos añade¹⁴⁹ otro rasgo a este periodo literario y habla de la fungibilidad de muchas de esas novelas, producto efímero, insustanciales en cuanto a calidad literaria pero que la mercadotecnia editorial los colocó en primer plano. No se pueden pasar por alto unas

¹⁴⁶ Por ejemplo: José María Izquierdo en su *Narradores españoles novísimos de los años noventa*. En *Revista de Estudios Hispánicos* 35.2. (2001). Págs. 293-308.

¹⁴⁷ MORET, X. (1995). Las editoriales los prefieren novatos. En *El País-Babelia*, 2 de diciembre de 1995, págs. 8-9.

¹⁴⁸ ECHEVARRÍA, I. (1996). Lo peor de todo. En *El País-Babelia*, 17 febrero de 1996, pág. 9.

¹⁴⁹ POZUELO, J. M. (2004). *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península.

cuantas preguntas retóricas que Santos Alonso se hacía¹⁵⁰ en el final de su epílogo y que llevaban implícita su respuesta personal, sobre si la novela volvería a tener la proyección social y personal que tuvo, si cumpliría con esa función social de compromiso y denuncia, o si fomentaría las pequeñas cuitas diarias con las que el lector se identifica:

“¿Tendrán que adaptarse los mundos imaginarios y los motivos novelescos a la nueva situación y al nuevo orden mundial para sobrevivir, o sobrevivirá expresando la disidencia y la rebeldía frente a ellos? ¿Volverá la novela a actuar como comparsa de los diferentes poderes, a ser complaciente con sus pautas y principios, o responderá con la firmeza de su discurso y su pensamiento a cualquier intento de sumisión?”

Son preguntas graves y fundamentales a las que quizá el tiempo contestará. Sin embargo, no se puede olvidar que todas ellas son lo que son porque surgen en un momento determinado, por unas razones y con unas influencias, no se puede pedir que la literatura de una época responda a las concepciones de unos pocos críticos, ellos quizá sólo puedan conformarse con constatar cómo son las historias que están en los libros del escaparate, que se escurren entre sus páginas. Por eso Urioste es mucho más optimista o, al menos, no tan escéptica:

"En la sociedad española la literatura de la década de los noventa se ha caracterizado por la producción de textos espectaculares -'leíbles' siguiendo la distinción clásica realizada por Roland Barthes en tre textos 'leíbles' y textos 'escribibles'-, en los

¹⁵⁰ ALONSO, S., óp. cit., pág. 304.

cuales la función del lector se reduce a su identificación plena con lo allí narrado".¹⁵¹

No queda sino remitir, de nuevo, a la perspicaz visión que Fernando Valls tiene sobre el asunto.

2.4. La novela de formación en la narrativa española actual

Son muchas las novelas que en los últimos 30 años han abordado la novela de aprendizaje, basten como ejemplos las que se recogen en el anexo de este trabajo, un listado no exhaustivo pero que ilustra la fuerza que ha tenido en este periodo.

Es habitual que muchos de esos relatos también sean novelas primerizas, los primeros trabajos de sus autores, con lo que, como en la novela de Roberto Arlt, se cuentan historias de formación al tiempo que el propio autor se va formando. En algunas de ellas se notan esos balbuceos del principiante, o recurren a la primera persona, porque el autor no se siente seguro en otra, o porque en un primer momento sus motivaciones de escritor tienen que ver con su carácter terapéutico, exorcizan sus posibles problemas, escribiendo sobre ellos, o ajustan cuentas con la familia, la sociedad, el mundo, etcétera.

Dada la ya señalada levedad de fronteras entre los géneros no es fácil concentrarse sólo en unas pocas de sus características, pero sí al menos en las básicas, que se cumplen en todas ellas: joven en proceso de formación, protagonista de una educación al tiempo que testigo de una época, que observan perplejos algunos de los cambios sociales que viven; que cuentan con un maestro-guía que conduce por un camino, aunque a menudo en lugar de ejercer de guía lo que hace es desnortiar

¹⁵¹ URIOSTE, C. de, óp. cit., pág. 36.

al joven; el carácter autobiográfico ya mencionado más arriba, en la forma es evidente, pero a poco que se escarba en cada novela en concreto se percibe que también en el contenido; en ellas es relevante con mucha frecuencia la ausencia de la figura paterna, y cuando está tiene un peso excesivo lo que condiciona y mucho al protagonista; sus héroes suelen tener problemas de comunicación con los que le rodean, sean los amigos o la familia; y, por último, el éxito o el fracaso del protagonista al final del relato, está muy relacionado con su llegada a esa meta formativa vital.

Abel Muñoz Hermoso ¹⁵², en su tesis doctoral, *Esperanza e insatisfacción adolescente en la novela española de finales del siglo veinte: grafiteros, okupas y soñadores*, revisa la producción literaria española reciente con protagonista adolescente, y se detiene en cinco autores muy representativos de ese interés por lo "joven": Martín Casariego, Lorenzo Silva, Ray Loriga, Care Santos y José Ángel. Su delimitación hace que en su análisis aparezcan muchas novelas publicadas en colecciones juveniles, lo que no le resta méritos a las obras, pero que condicionan su valoración ya que, probablemente, nacieron determinadas por el lector al que iban destinadas. Muñoz divide en dos categorías a los autores en función del tipo de héroe que protagonizan esos relatos: por un lado los desencantados, llamados pertenecientes a la generación X, con novelas mal aceptadas por la crítica; y un segundo grupo con relatos que analizan las razones y origen de esa apatía generacional, al tiempo que luchan para que el desecando y la desidia no les arrastre. Si bien es verdad que la repercusión mediática de estas segundas, fue mucho menor, los medios le dedicaron poco espacio y menos energías algo que, sin embargo, en el siglo XXI parece que ha cambiado.

¹⁵² MUÑOZ, A. (2006). *Esperanza e insatisfacción adolescente en la novela española de finales del siglo veinte: grafiteros, okupas y soñadores*.

Recuperado de http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/esperanza-insatisfaccio%CC%81n-adolescente-novela-espan%CC%83ola-finales-siglo-veinte-graffiteros-okupas/id/50639243.html: [Consulta 10.9.2015]

A continuación se reseñan algunos títulos que, sea por su calidad, su temática, o por su repercusión, dada la fama que alcanzaron en los medios de comunicación, obtuvieron el favor del público, en el que tuvieron mucho que ver esos mismos medios de comunicación y las editoriales, que buscaban nuevos públicos y con técnicas propagandísticas más acordes a los nuevos tiempos, España no era la misma de la posguerra y la forma de promocionar sus libros era obligatorio que cambiase.

En ese nuevo ambiente, el año 1992 ve la luz la primera novela de Ray Loriga (Jorge Loriga Torrenova), *Lo peor de todo*, novela de formación que, para muchos críticos, es la causante de algunas tendencias de la novela actual, cuando decenas de jóvenes se pusieron a imitar estilo y temática. Sin embargo, aquel año en los escaparates los mejores espacios los ocupaban, entre otros, Javier Marías con *Corazón tan blanco*; Juan Benet y *El caballero de Sajonia*; Juan Eduardo Zúñiga con *Misterios de las noches y los días*; Manuel Vicent y *La muerte bebe en vaso largo*; Antonio Muñoz Molina y *El jinete polaco*, con la que ganó el premio Planeta de 1991; ese año Alejandro Gándara publicaba *Ciegas Esperanzas*; de Rafael Chirbes¹⁵³ apareció *La buena letra* –por cierto, publicada en la misma editorial y al mismo tiempo que la de Loriga–; y de Felipe Benítez Reyes *Tratándose de ustedes*, entre otras muchas.

Lo peor de todo, se publicó en la editorial Debate, apadrinada en la sombra por el que entonces era reputado crítico Constantino Bértolo¹⁵⁴, lo que hizo que muchos se detuvieran en la novela. En el diario *El País* recibió una crítica muy positiva y eso le dio alas a la obra que tuvo una gran repercusión. Era una primera novela, autobiográfica en la forma, que asombraba por el tono, por el desparpajo y el

¹⁵³ En 1988 había publicado Rafael Chirbes *Mimoun*, una novela de formación que fue finalista en el Premio Herralde de ese año.

¹⁵⁴ Constantino Bértolo fue también uno de los críticos que más apoyó a Alejandro Gándara en sus comienzos, y años más tarde a Coradino Vega, autor de *El hijo del futbolista*, del que se hablará más adelante.

atrevimiento, que estaba protagonizada por un joven real, sacado de la calle, de ahí al lado, y que no era un héroe venido de otro país, aunque recordara al mundo anglosajón, o quizá a los héroes de la literatura norteamericana, no era el producto de un narrador pretencioso, parecía un lenguaje propio, nada de imposturas, con el que se identificaban muchos lectores. Siete años después el autor ofrecía¹⁵⁵ una explicación, en la revista AB, a Ona Poveda, donde deja entrever una de las razones del éxito y el rechazo, su sencillez aparente:

“Fue el libro que un montón de gente podía haber escrito, que incluso habían escrito. Si llego a saber que se puede publicar algo así, voy y lo hago. Es algo que a mí me pasó con *El guardián entre el centeno*, salvando las distancias, claro, porque Salinger es Dios. Yo leí ese libro y dije, joder, ese libro soy yo”.

Sorprendió por su capacidad de contar a base de yuxtaposiciones, de frases cortas, pero certeras, con muchos aforismos, a los que se respondía con otro aforismo. Era un discurso fragmentado, discontinuo, sin grandes alardes semánticos, aunque casi siempre precisos. Ese lenguaje lo ha utilizado y desarrollado a lo largo de sus siguientes novelas, si bien es cierto que lo ha pulido en sus últimas entregas.

En su segunda novela, *Héroes* (1993), una fotografía del propio autor ocupaba toda la portada, un toque egocéntrico que no gustó a la crítica y que condicionó muchos comentarios sobre el libro, ocupaban más líneas y energías los comentarios a esa foto –aparece con el pelo largo tapándole el rostro, una botella de cerveza en la mano con dos anillos, uno con forma de calavera– que los dedicados al texto. Lo que no nos impide ver lo significativo de su propuesta de portada: ¿estaba intentando atraer la atención de un tipo de lectores o estaba

¹⁵⁵ POVEDA, O. (1999). Sólo en Tokio, sin recuerdos y sin ti. En *AB*, abril 1999, pág. 27.

anticipando la verdad de su relato? Años después explicaba su decisión de aparecer en la portada en una entrevista¹⁵⁶:

“Esa foto no estaba hecha para la portada, fue tomada para una revista¹⁵⁷ que ahora no recuerdo. Yo quería una foto en especial para ese libro, pero hubo un problema con los derechos, creo que les pedían demasiado dinero. Y se le ocurrió al editor utilizar esa foto mía. Pensé que tenía sentido porque ese libro estaba hecho con el espíritu de un "disco sin música". Y así como Bob Dylan es un músico muy serio y sale en la portada de todos sus discos, lo mismo que Leonard Cohen y Serge Gainsbourg, pensé que era una buena idea. En su día se montó todo un lío alrededor de eso, pero luego hemos podido ver la foto de escritores muy serios en las portadas de sus libros”.

En parecidos términos se lo decía¹⁵⁸ a Elena Pita en *La Revista*, en 1997:

“Eso es mucho más habitual de lo que muchos han querido decir. Sí, la verdad es que fue un gesto. Bob Dylan es un escritor famoso, mejor que muchos literatos, y su rostro sale en todas las portadas de sus discos. Además, *Héroes* era casi un disco, eran las canciones que uno oye en su cabeza, y el narrador era yo: me pareció una jugada honesta”.

¹⁵⁶ En www.clubcultura.com. [consulta: 2.5.2009].

¹⁵⁷ La fotografía formaba parte de la sesión que se realizó para EL DOMINICAL, de *El Periódico de Catalunya*, fotos que acompañaban una entrevista realizada por el autor de esta tesis doctoral. Su pose en la fotografía fue propuesta por el fotógrafo, Jorge Represa, el escritor aceptó sin poner ninguna traba, al contrario, se mostró encantando.

¹⁵⁸ PITA, E. (1997). Ray Loriga, en *La Revista (El Mundo)*. (10.8.1997), pág. 38.

En la novela se suceden¹⁵⁹ las referencias y citas de sus héroes musicales, Iggy Pop, David Bowie, Bob Dylan. Y unas páginas¹⁶⁰ después afirmaba: “Siempre quise ser una estrella de rock”. Eso fue demasiado para la crítica, que arremete contra él. En general, *Héroes* les pilla un poco fuera de lugar, valoran el intento pero no termina de convencer, tanto rock, tanta aparente autobiografía, tanto atrevimiento, descoloca y, salvo unos pocos, no arriesgan demasiado en sus comentarios. Por ejemplo, en la revista *El Urogallo*¹⁶¹ se escribe:

“Representante de las novísimas hornadas de narradores, Ray Loriga hace una literatura nada académica, que busca plasmar la vida del modo más directo posible (casi naif en su primera novela) y lógicamente, influida por el mundo de la música y el cine. Sus héroes podrían ser los de una canción rock. Esta su segunda novela ganó el premio El Sitio, otorgado por un jurado en el que estaban Juan Marsé y Masoliver Ródenas”.

¿Estaba diciendo el autor de estas líneas, o la revista, que algo debía tener la novela cuando dos personalidades como las citadas premiaban la novela?

Su cuarta novela, *Caídos del cielo* (1995), no apaciguó la tormenta, y menos cuando comenzaba con una cita polémica, y se apropiaba de un autor probablemente más famoso por su vida que por la calidad de sus obras, él era Jack Kerouac y la cita: “Prefiero ser flaco que famoso”. La cita se convierte en toda una declaración de intenciones de la novela, no sólo nos habla de una actitud ante la vida, también ante la literatura. La fama, el éxito, pueden estar muy bien,

¹⁵⁹ LORIGA, R. (1993). *Héroes*. Barcelona: Plaza y Janés, pág. 12.

¹⁶⁰ LORIGA, R., óp. cit., pág. 19.

¹⁶¹ *El Urogallo*, nº 92-93, enero-febrero 1994, sin firma, pág. 91.

pero ser flaco, es decir, ser fiel a tu estilo, ser auténtico si se sigue la simbología rockera, está mejor. Aunque no se ajusta plenamente a ninguna de las tendencias que destacaron en la década de los 90, sí son reconocibles muchos de sus rasgos. Un libro menos vivencial que sus dos primeras novelas, más ficción, según señaló¹⁶² el propio Loriga:

“Se aleja un poco de los anteriores en que hablaba de mi infancia (*Lo peor de todo*) o del personaje que he sido en la adolescencia y sigo siendo (*Héroes*). En éste hay unos personajes y una historia. Y sí, se acerca a la novela de género porque funciona alrededor de un móvil, como una película de carretera. Pero al mismo tiempo es un género un poco descuartizado: empieza por el final, no tiene trama real de intriga, el final se adelanta en la primera página y mil veces más”.

En Ray Loriga, curiosamente, todas estas primeras novelas tienen, además de un aire autobiográfico¹⁶³, ese tono si no triste, sí nostálgico y de añoranza de un tiempo que pasa y no volverá, sin que se pueda hablar de síndrome de Peter Pan y todo ello sin perder un tono que durante la lectura hace pensar demasiado en lo autobiográfico. Lo que paraliza a sus protagonistas es el miedo no reconocido, o

¹⁶² BUENO, A. (1995). Ray Loriga. En *Magazine - El Mundo*, abril de 1995, pág. 74.

¹⁶³Su tercer libro *Días Extraños* (1994), también hace pensar en novela autobiográfica, recrea lo que parece es su diario y la relación con su ex pareja, Christina Rosenvinge. Apenas tuvo repercusión su edición y se leyó muy poco, no se ha reeditado como sí ha ocurrido con sus otras novelas que están editadas en edición de bolsillo, detalle que casi siempre tiene que ver con razones comerciales. Pero hay que insistir en cómo su estética rockera ha condicionado el recibimiento de sus libros, lo que le ha llevado a defenderse y a insistir en que no pierde demasiado tiempo en esos aspectos, no más que el escritor que usa traje y corbata.

consciente, a lo que se avecina porque ya se sabe que no será perfecto. De ahí que el novelista quiera corregirlo, aunque sea en su ficción:¹⁶⁴

“Lo que plantea mi libro es la duda. La vida es un camino de perfeccionamiento o de mutilación. Uno tiene un potencial primario que se va perdiendo. Uno siempre va sumando o va restando. Eso es lo que planteo en el libro. ¿Por qué hacer una novela contra la memoria? Quizá porque la tengo. Y la memoria a veces supone un lastre. Uno tiene que vivir cada día con todo lo que ha hecho, con todo lo que ha sido, con los aciertos, con los errores. Y eso me da la sensación que te va limando la voluntad, que al final uno es víctima de su vida. Me resultaba estimulante la posibilidad de ser otro, de empezar de cero. Es un poco como sacar la basura. Porque la vida es una película sin proceso de montaje en la que se queda todo lo rodado. La droga de mi libro te permite hacer el montaje de tu propia vida, esto que quedó muy bien, lo pongo junto a esto otro, esto lo pongo aquí, esto allá”.

Por la misma época, 1994, apareció *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas, finalista del Premio Nadal de ese año, una de las novelas que más opiniones encontradas ha generado en los últimos años 20 años dentro de nuestra narrativa. Cuenta las aventuras urbanas de un grupo de jóvenes madrileños, para muchos un grupo de descerebrados pendientes sólo de la noche y sus atracciones, sea el rock, el sexo o las drogas, o todas a la vez. Viven cada noche como si fuera la última, hasta que para alguno de ellos realmente es la última, lo que marcará a algunos personajes, otros parecen inmunes y la tragedia resbalará sobre sus actos, porque la vida es así, parece decir Mañas.

¹⁶⁴ POVEDA, O. (1999). Sólo en Tokio, sin recuerdos y sin ti. En *AB*, abril 1999, pág. 27.

Probablemente su lenguaje, la historia no es muy original y otras muchas novelas han contado hechos parecidos, fue lo que provocó los comentarios más duros entre los críticos. Tanta, jerga, tanto argot, tanta crudeza y regodeo, parecieron más necesarios por el afán de epatar que por exigencias de la narración. Cuando se sugiere con desprecio que Mañas simplemente colocó un magnetofón y grabó a cierta juventud, parece olvidarse que a Sánchez Ferlosio se le aplaudió con ganas porque, salvando las distancias, hacía algo parecido en *El Jarama*, otra historia de jóvenes a los que la tragedia formará para la vida. El centro de la cuestión no está, sin embargo, en el uso o no de una técnica, sino en el resultado final, y en ello tiene mucho que ver el lugar donde se haya puesto la grabadora, si percibe sólo lo que chirría y escandaliza o también los detalles, los susurros que conforman un todo más coherente y más comprometido, tanto socialmente como literariamente.

Mañas utiliza las citas musicales con profusión; abundan las opiniones radicales, con un cierto grado de chulería, o si se quiere de falta de humildad, si se le añade la primera persona narradora, lleva a pensar en lo autobiográfico, lo que no benefició a la novela. Tampoco que ya desde el texto se alabara a una novela paradigma de la década, pero muy vilipendiada por la crítica, *American Psycho*, de Brest Easton Ellis, novela que sin ninguna duda sirvió de modelo en muchos aspectos al autor. Uno de los críticos defensores del texto de Mañas fue Germán Gullón, que daba una explicación¹⁶⁵ bastante lógica sobre el rechazo que provocaba en la crítica más tradicional:

“Corrían los años noventa. Disminuía la euforia social producida por el éxito de la transición política, la narrativa se hallaba en horas bajas, fosilizada por el esteticismo y por una inconsecuente

¹⁶⁵ <http://www.germangullon.com/blog/2014/03/20-anos-desde-la-publicacion-de-historias-del-kronen/>

experimentación formal. Los escritores adolecían de un desencanto generalizado, los mejores entregados a la práctica del yoga literario conocido como el realismo mágico, cuando *Historias del Kronen*, una obra juvenil, descarada, plagada de neologismos, de protagonistas irresponsables, entregados a las drogas y al alcohol, se coló en el territorio literario. La crítica acusó a su autor de practicar el botellón literario. En realidad, les molestaba que Mañas se hubiera hecho un gorro de papel con las novelas de Proust y de Juan Benet.”

Historias del Kronen también tiene puntos en común con la novela de aprendizaje y con la iniciática, quizá Carlos, el protagonista, no cambie con esas pruebas que se encuentra en el camino, pero sí transforma a sus amigos y quizá a algún lector, quizá Carlos hace tiempo que descubrió la frialdad aparente, y para ser fiel a sí mismo no exprese su aprendizaje.

Sin mucho que ver con Mañas, pero con algunos rasgos cercanos, David Trueba publicó en 1999 *Cuatro amigos*, donde se narra en primera persona, de nuevo la forma autobiográfica, las vacaciones de cuatro jóvenes, en un momento de sus vidas, alrededor de los 25 años, donde persisten actitudes de críos gamberros, con el miedo al compromiso, a crecer, a tomar las decisiones que el cuerpo les pide, a veces inmovilizados por las circunstancias, o que les llevan por el sendero equivocado. Ya no sirven las juergas con los amigos, ha pasado su momento y sólo queda enfrentarse a la realidad: el protagonista debe asistir triste a la boda de la chica que un día dejó escapar, la única mujer que imagina podría haberle hecho feliz en el futuro.

Trueba se desenvuelve bien en el tono de comedia, pero con algunos elementos sentimentales y dramáticos. Todo ello aparece fortalecido en su siguiente novela, *Saber perder*, de 2008, protagonizada por Silvia, una muchacha que cumple los 16 años en el comienzo del relato y que deja atrás la adolescencia tras un accidente ese mismo día. Su encuentro con un joven futbolista de prometedor éxito la pone en

situación de crecer, de descubrir los vaivenes del amor. Trueba resuelve con solvencia y buen ritmo la peripecia vital de Silvia, aunque se le puede reprochar el exceso de bondad con la que construye a sus personajes.

Elvira Lindo publicó en 1998 *El otro barrio*, su primera novela para adultos, donde cuenta la historia de Ramón, un muchacho de 15 años protegido durante toda su corta vida por varias “madres”, que tras un accidente en el que se ve involucrado, descubre que está solo ante el mundo, que dependerá de él mismo su futuro. Un accidente, una prueba que deberá superar para crecer como ser humano.

Lindo utiliza, como Trueba, el humor, para desdramatizar, aunque el tema sea trascendental. Una variante dentro de esa formación es que aquí el protagonista, rodeado siempre de mujeres, echa en falta a ese padre con el compartir experiencias masculinas, del que sólo conserva una foto y que le infunde miedo cuando conversa con él en sueños. Pero su aprendizaje consistirá en descubrirse fuerte, capacitado para salir de esa prisión en la que se ve encerrado.

Álvaro Pombo publicó, en 1999, *La cuadratura del círculo*, que, aunque no se ajusta en muchos aspectos a la novela de formación, es una novela histórica, tiene sentido mencionarse aquí, su protagonista en su proceso de maduración vive, en el ámbito monacal y en el de los templarios, su peregrinar entre la guerra, la religión, la vida social de la corte, la política, el amor y la soledad. Ambientada en el siglo XII, está protagonizada por Acardo, un joven atraído por la vida de Bernardo de Claraval, abad de un monasterio, al que sigue en sus lecciones de vida. Sin embargo, tras muchas vicisitudes, lo que incluyen muertes violentas, ansias de venganza, desconfianza generalizada, carácter iracundo, furia, cabalgar junto a caballeros templarios deseosos de luchar contra los infieles en Tierra Santa, no consigue acercarse a la verdad imposible de la cuadratura del círculo.

En las novelas de Luis Landero abundan los personajes protagonistas que están inmersos en esa búsqueda personal, en ese proceso de aprendizaje de lo que es la vida que, al tiempo, les hace evolucionar y desarrollarse como individuos. Los casos más evidentes en su producción novelística se da en *Juegos de la edad tardía* (1989) y *El guitarrista* (2002), su primera y cuarta novela. En las dos se percibe un trasfondo autobiográfico, aunque son mucho más, y ese más es el que las acerca a la novela de formación. *El guitarrista* narrada en primera persona, usa material autobiográfico –reconocido desde la solapa y en conversación personal con el autor en abril de 2002- de los tiempos juveniles en que ejercía de guitarrista flamenco para ganarse la vida.

Como acertadamente señala¹⁶⁶ Fernando Valls:

“Lo evidente es que esta obra se inscribe en ese fecundo género que es la novela de iniciación a la vida, en la que se relata desde la madurez, haciendo balance, quién fue uno en la adolescencia, como una manera de entender lo que se ha llegado a ser”.

Las peripecias de aprendizaje de ese joven terminarán cuando el protagonista reconozca el camino errado y comience una nueva trayectoria, la de escritor, final más que habitual en este tipo de novelas, recordemos *El juguete rabioso*, por ejemplo. Es como si la escritura fuera la única forma de redención.

Después, en 2012, ha publicado *Absolución*, protagonizada por Lino, un treintañero que prepara su boda pero que un suceso da al traste con sus planes, lo que le permite ver lo endeble de los anclajes en los que se sustenta su vida. Al tiempo que retrata el Madrid actual, construye un personaje con trazo firme en sus aspectos psicológicos.

¹⁶⁶ VALLS, F., óp. cit., pág. 294.

Eso le lleva al propio Landero a hablar de novela de formación, pese a la edad de su protagonista¹⁶⁷:

“Ahí tenemos el caso de don Quijote, que con cincuenta años se echa al camino... Y es una novela de formación. Don Quijote y Sancho se ponen a aprender a vivir. Reinician su vida. Toda novela es una novela de aprendizaje. En las novelas y en la vida estamos hasta el final aprendiendo a vivir”.

En 2014 publicó *El balcón en invierno*¹⁶⁸, otro relato en el que Landero opta por la memoria y el pasado, por contar varios momentos significativos de su vida, sin que sea una novela biográfica, ni todo ficción. Dado el espacio y la intensidad con la que trata los años clave en su evolución vital, se puede adscribir al género de la novela de formación, aunque haya pasajes que se salgan de esa filiación, sobre todo cuando cuenta pasajes de la vida de sus padres. La obra está estructurada en capítulos fechados en años diferentes que se van alternando, en 1950 y 1964 sobre todo, aunque en el capítulo inicial situado en la actualidad donde un escritor duda de las bondades de las primeras páginas de la novela que está escribiendo. Esas dudas le conducen hacia el relato de su vida, lo que la memoria le trae de su infancia en un pueblo de Extremadura y la adolescencia en el barrio madrileño de la Prosperidad, esos recuerdos felices, emociones y bastante nostalgia. Además, con el añadido de que promete que todo lo que se dice en el libro es verdad.

¹⁶⁷ Se lo dice a Antonio Fraguas en una entrevista en la revista *Letras Libres*. Recuperado de <http://www.lettraslibres.com/revista/letrillas/toda-novela-es-una-novela-de-aprendizaje>

[Consulta 1.10.2015].

¹⁶⁸ LANDERO, L. (2014). *El balcón en invierno*. Barcelona: Tusquets.

Antonio Soler en *El camino de los ingleses* (2004), con algunas conexiones con *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987), de Manuel Vázquez Montalbán, recrea el verano de un grupo de jóvenes en la Málaga de 1978, que marcará y cambiará sus vidas, que colocará a cada uno en un camino. En ella acontecen unos hechos que juegan el papel del rito iniciático, por los que los jóvenes dan un paso hacia la madurez, sea la operación de riñón de su protagonista, Miguelito Dávila, o la paliza clave en el relato; hay un despertar al amor, al sexo; incluso hay un joven que quiere escribir, lo que también le acerca a la novela de artista. La historia está narrada desde la primera persona, con un lenguaje en los diálogos acorde con sus protagonistas, entre vulgar y familiar, y termina con cuatro páginas en las que se nos insinúa cómo será la vida del grupo de jóvenes en el futuro, y como en tantas de estas novelas, futuro incierto donde el aroma a desesperanza, a nostalgia por el pasado, envuelve a los protagonistas y al lector.

Por cierto, *El camino de los ingleses* obtuvo el premio Nadal 2004, lo mismo que en 1944 lo obtuvo Carmen Laforet con *Nada*, o *Historias del Kronen* fue finalista cincuenta años después, todas ellas con mucho de novela de aprendizaje, un detalle que sería muy importante analizar: ¿el Premio Nadal tiene querencia por el género? ¿La primera novela premiada ha marcado el camino para los siguientes premios, o son los escritores que se presentan al certamen los que han tenido en cuenta los precedentes?

Recordemos, como ejemplos de esta querencia, que *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio, ganó el premio en 1955 y tiene elementos comunes con la novela de formación; Pedro Maestre lo ganó en 1996, con *Matando dinosaurios con tirachinas*, donde el protagonista de 25 años sufre el síndrome de Peter Pan; y Lucía Etxebarria lo ganó en 1998 con *Beatriz y los cuerpos celestes*, donde se puede hablar, sin ninguna duda, de novela de aprendizaje o formación, aunque aquí de varias mujeres, más allá de sus cualidades literarias, muy cuestionadas por la crítica periodística.

Soler, en 2013, publicó *Una historia violenta*, protagonizada y narrada por un niño, aunque no se dice la edad, que vive en una barriada obrera en donde tras un pequeño incidente con un vecino, todo cambia. Puede leerse en clave de novela de formación, donde el muchacho tras esa crisis madura. Encuentra en su padre y don Guillermo modelos a los que seguir, si es que el fin de la amistad y la maldad de su interior no le ciegan, pero también percibe la desigualdad social, la envidia como motor de los bajos instintos, la rivalidad larvada entre muchachos. En los tres títulos en que está dividida la novela se percibe la evolución del tono de la historia - La pelea; la herida; El veneno- al tiempo que conducen al protagonista hacia el conocimiento, a descubrir lo que es la vida, el amor, en realidad el erotismo, o lo que se esconde detrás de los pequeños detalles que, minucioso el autor, coloca ante su mirada : "Me tocaba sufrir, había caído en el lado de sombra de la vida y eso ya no tenía remedio ni había marcha atrás. Me lo habían dicho las manos de mi madre. Su carne enrojecida , de matadero, al lado de las manos de doña Julia. Pertenecíamos al bando del infortunio" ¹⁶⁹ . Y unos párrafos después confirma que su aprendizaje ya ha comenzado: "La vida era un perro callejero que se pegaba al costado de cualquiera".

Juan José Millás ganó el Premio Planeta en 2007 y al año siguiente el Nacional de Narrativa por *El mundo*, una novela de formación disfrazada, en muchos aspectos, de autobiografía. El propio autor aseguró en el momento de su aparición que su argumento nació a partir de un encargo periodístico, donde debía escribir un reportaje en el que contara su vida; sin embargo, dice, se le fue de las manos y se convirtió en novela. Ya su primera novela, *Cerberos son las sombras*, de 1975, se acercaba a la novela de formación con un joven protagonista dirigiéndole una carta a su padre, en la que revisa el pasado, ajusta cuentas e intenta comprender su relación y los hechos que condujeron

¹⁶⁹ SOLER, A. (2013). *Una historia violenta*. Barcelona-Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores. Pág. 75.

a su separación. Aunque ese sea el eje del relato, la situación claustrofóbica que vive la familia en una casa del centro de Madrid, donde esperan un salvoconducto para salir del país, los enfrentamientos entre el hijo y esa madre dominante, los reproches continuos a ese padre débil que no consigue sacar adelante a la familia, la posguerra española, los olores de la infancia, los problemas económicos familiares, los secretos de ésta, como ese hermano Jacinto que huyendo de problemas políticos se esconde bajo la cama, el miedo, la soledad, entre otros muchos elementos son los motores que dan brío e intencionalidad a la novela, hacen crecer al protagonista, le forman, aunque sea dando de lado a su familia, dejándola en la estacada, salvándose él. De ahí la intencionalidad de la carta: explicar y explicarse quién es y de dónde viene.

En 2010 se publicó *Dinámica de los cuerpos eléctricos*, de Juan Sardá, que algunos críticos¹⁷⁰ ven como una novela generacional a partir de su protagonista, un veinteañero que a 24 horas de casarse repasa lo que ha sido su vida y la de los muchachos que le rodean:

“Chicos muy jóvenes que viven en una sociedad que todo el rato está creando sucedáneos de las cosas a través de la publicidad. La aventura, el riesgo...está todo muy planificado y ellos tienen un cierto carácter autodestructivo y una tendencia al exceso, quieren sensaciones reales”

Una historia que el autor ve como un relato de iniciación, al hacer que su protagonista sufra "lo que hemos sufrido todos: el hacerse mayor más tarde que antes".

De ese año es la colección de relatos, pero que funciona como si fuera una novela, *Los pobres desgraciados hijos de puta*, del poeta

¹⁷⁰ VILA, J. (2010). Conectado Juan Sardá. En *ON MADRID*, nº 219. *El País*, 30.8.2010

Carlos Marzal. La bien elegida cita del comienzo del libro da una buena pista de lo que le espera al lector “-No hay que sacar conclusiones morales –dijo Stevens-. La gente se limita a hacer las cosas lo mejor que puede. – Los pobres desgraciados hijos de perra.”

El primer relato, “Con un poco de suerte” tiene ecos de *El camino de los ingleses* de Antonio Soler, también se desarrolla en ambiente veraniego, aunque aquí el mundo de los futbolistas juega un papel fundamental. Está dedicado a la memoria de Sixto Casabona, el que fuera delantero del Valencia.

Con tema futbolero de fondo se desarrolla una excelente novela de 2010, que no ha tenido mucha repercusión entre los lectores pero que algunos críticos han visto como un aire novedoso y prometedor en su autor. Se trata de *El hijo del futbolista* y Coradino Vega (Riotinto, Huelva, 1976). Coincide que su editor, Constantino Bértolo (editorial Caballo de Troya) fue uno de los primeros veladores de Alejandro Gándara, coincide que los dos optaron por el tema deportivo en su primera novela aunque, por cierto, el propio Gándara a propósito de esta novela haya escrito que no es un relato sobre el deporte ni con deporte, sino "una novela sobre el deporte como metáfora de las cosas truncadas arbitrariamente". Gándara añade a su comentario crítico unas claves elogiosas al destacar la sensibilidad con la que está escrita, a la sutileza, sin "aspavientos retóricos" con la que envuelve su historia y la compasión con la que trata a sus personajes¹⁷¹.

¹⁷¹Son ilustrativas las claves que Gándara encuentra en *El hijo del futbolista* y que se deben tener en cuenta al leer su propia novela, *La media distancia*, por la coincidencia en asuntos que ambos tocan y que para él, dice, no son ajenos: "la digestión de los fracasos de un padre, la necesidad de escapar de la pesadumbre y la mediocridad espiritual, el arribismo social ("lucha de clases", diría Constantino), el fracaso colectivo y plagado de mentiras de una comunidad minera (Minas de Riotinto), y el falso lustre de un mundo que parece ofrecer todas las posibilidades y que a la hora de la verdad se las guarda en el bolsillo". También acertado el calificativo que el editor Constantino Bértolo usó para resumirla: "Es como *La media distancia* pero sin soberbia". <http://www.elmundo.es/elmundo/blogs/escorpion/index.html>

En su segunda novela, *Escarnio*¹⁷² (2014), Vega vuelve a la novela de formación, al menos en la anécdota argumental, esta vez en una historia protagonizada por un joven, Carlos García, que deja su Huelva natal para ingresar en un colegio mayor madrileño, donde el ambiente franquista y una dirección autoritaria y con las mismas filias le hace la vida imposible. Al menos las ideas de un profesor, que el propio autor reconoce coinciden en muchos aspectos con las del asesinado Francisco Tomás y Valiente, le permiten mantener el espíritu combativo. Como contrapunto, aunque en un momento de la novela se solapa y provoca la catarsis, conoce a la joven Ainara, con la que descubre el amor y el sexo.

Javier Cercas publicó en 2005 *La velocidad de la luz*, protagonizada y narrada por un joven que quiere ser novelista y su relación con un excombatiente de Vietnam, con un secreto a cuestas y unas cuantas verdades sobre la condición humana. El propio Cercas ha hablado de su carácter autobiográfico y los rasgos que la acercan a la novela de formación, con el soldado ejerciendo de “inconsciente mentor”, de maestro que le “indica el camino al principiante”:

“Sin duda es una novela de formación en el sentido alemán del *Bildungsroman*. Casi todas mis novelas implican una maduración, un cambio moral. Me interesa mucho esa vieja tradición de la novela de iniciación que arranca en el siglo XIX. El narrador de mi novela descubre que el único asidero que queda es la literatura”¹⁷³.

¹⁷²VEGA, C. (2014). *Escarnio*. Barcelona: Caballo de Troya.

¹⁷³ En entrevista, “Escribo novelas de aventuras sobre la aventura de escribir novelas”, de Matías Néspolo, en el suplemento El Cultural-El Mundo, el 10 de marzo de 2005. Recuperado de http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/11507/Javier_Cercas [Consulta: 2.8.2009].

En 2013 publicó *Las leyes de la frontera*, a medio camino de una crónica generacional y la novela de formación, aunque juega con policías y delincuentes en la Cataluña de 1978 y un escritor con el encargo, años después, de escribir un relato sobre el Zarco, un joven mítico entre los maleantes de la época, con muchas zonas oscuras en su personalidad y en su trayectoria.

El asturiano Fulgencio Arguelles publicó en 2011 *A la sombra de los abedules*¹⁷⁴, su quinta novela, con todas las características propias de la novela de formación. Ambientada a finales del siglo IX, está protagonizada por Melendo, un joven noble, heredero del conde Numio, que ya en la primera página nos avisa –está escrita en primera persona– que va a poner por escrito los recuerdos de su juventud, cuando el errante Magilo llegó a su palacio con sus historias y sabiduría:

“Sus enseñanzas determinaron mi vida porque me educó en el estudio de mí mismo, imprescindible para fundamentar cualquier otra sabiduría, me enseñó a observar a los hombres, a entender sus miedos y sus supersticiones, me descubrió el fundamento de los seres elementales que habitan...”.

Magilo con sus historias no sólo le ofrece sabiduría para la vida práctica, para la salud y el día a día, también para que cultive el espíritu y el alma. Pero Magilo no es su único maestro, también Flaino, un monje instructor, le descubrirá otros saberes, como la poesía clásica, el latín, la filosofía.

Una corriente en la narrativa de final de siglo que Santos Alonso (2003: 182) tildó de "neorrealismo costumbrista sentimental". Tuvo mucha aceptación entre los lectores especialmente entre las lectoras, quizá porque abundaban los relatos escritos por mujeres para mujeres.

¹⁷⁴ ARGUELLES, F. (2011). *A la sombra de los abedules*. Gijón: TREA.

La razón económica, los intereses editoriales propiciaron que durante la década de 1990 fuera un gran negocio editorial. El esquema de estas obras era sencillo, señala Alonso:

"En tono de confidencia íntima, una narradora protagonista contaba su peripecia sentimental para reflejar asuntos personales y tribulaciones muy cercanos en el carácter, en el espacio y en el tiempo a los de las lectoras de clase media a quienes iban dirigidas las novelas. En el fondo y en la superficie supusieron, por su esquematismo y tipificación, una fuerte frivolización de los sentimientos y un medio fácil de autocomplacencia o de autoconsuelo, y no una verdadera indagación en las causas o en las consecuencias de dichos sentimientos".

En ese marco, añadirle rasgos de *bildungsroman* para completar el retrato no parece descabellado. Como ha señalado Baquero Goyanes¹⁷⁵ la estructura de esas novelas está al servicio del aprendizaje de sus protagonistas femeninas, sea para encontrarse a sí mismas o su lugar en su tiempo.

Es aquí donde tienen cabida varias de las novelas de Almudena Grandes, una de las autoras de más éxito lector desde aquellos años. Ya en su primera novela, *Las edades de Lulú*, la muchacha protagonista, camina hacia su aprendizaje íntimo, aunque sea en el ámbito erótico. Ese mismo viaje se da en su segunda novela, *Te llamaré Viernes*. En 2012 Grandes publica *El lector de Julio Verne*, la segunda entrega de *Episodios de una guerra interminable*, donde ha recreado la novela de formación con todos sus elementos presentes. Así, preguntada si su novela podía ser leída como una historia de iniciación, lo tiene claro:¹⁷⁶

¹⁷⁵ BAQUERO, M. (1989). *Estructuras de la novela actual*. Madrid, Castalia. Pág. 35.

¹⁷⁶ GRANDES, A. (2012), encuentro digital en *El País*. Recuperado de

“Ojalá, porque ese es el tema de la novela. Nino, hijo de un guardia civil, aprende a mirar el mundo gracias a las novelas de aventuras y a la amistad de Pepe el Portugués, un adulto que le proporciona herramientas para salir indemne de la aventura de su propia vida. Yo creo que el conflicto entre el terror que le rodea y la inocencia de su mirada definen una historia que tiene mucho que ver con las contradicciones, los temores y los conflictos de niños y adolescentes de todos los tiempos”.

Una de las constantes en la narrativa de Ignacio Martínez de Pisón es la recreación de la infancia y adolescencia de sus protagonistas, con lo que muchas de sus obras se pueden considerar novela de formación, o colindantes con ella. En 2011 publicó *El día de mañana*, con la que obtuvo el premio de la crítica. Es un relato complejo, narrado desde la voz de 13 personajes, que cuentan la vida de Justo Gil, un joven aragonés que llega junto a su madre enferma, en los años sesenta, a Barcelona donde se instalan. Su periplo como estafador y luego confidente de la policía muestra su evolución vital. También se muestra la de algunas de esas 13 voces, especialmente la de Carme Román. El autor se sirve de la trama para descubrirnos la vida de la ciudad pero también del devenir histórico de aquellos años, sobre todo de la Transición.

En 1996 había publicado *Carreteras secundarias*, la historia del viaje de un padre y un hijo por España, a bordo de un Tiburón, al tiempo que se buscan la vida. Todo ello hace del relato una novela de pícaros, especie de *road movie* por la costa mediterránea y de *bildungsroman*. El muchacho adolescente, que es el que narra los hechos en primera persona y lo que le da un mayor carácter de novela

de formación, es obligado a viajar con su padre, descubre pueblos de mala muerte en la España de 1974, en los que ni siquiera el éxito les sonríe, con lo que a menudo es la derrota y su vergüenza la que inunda las páginas de la novela. Su tono sencillo, con apuntes humorísticos, no impide que se trasluzca la tristeza y amargura de la pareja.

David Torres, autor de *Niños de tiza*, también aborda la novela de formación en su obra. Por cierto, Torres, aprovechaba una columna periodística acerca de la actualidad política, para resumir con acierto su visión del *bildungsroman*: es una copia de nuestro Lazarillo pero germanizado¹⁷⁷.

Kiko Amat, ha escrito cuatro novelas y las tres primeras -*El día que me vaya no se lo diré a nadie*; *Cosas que hacen bum* y *Rompepistas*- podrían considerarse novelas de formación, con jóvenes protagonistas aprendiendo, equivocándose, donde la vida del barrio -todas ambientadas en Barcelona- la música, el alcohol y la amistad, no tanto el sexo, juegan un papel fundamental. También la cuarta, *Eres el mejor*, *Cienfuegos*, podría enmarcarse dentro del género, si no fuera porque su protagonista ya tiene más edad¹⁷⁸.

¹⁷⁷ "Los alemanes tienen un término muy alemán para esas novelas en las que se narran los años de formación de un personaje, *Bildungsroman*, y atribuyen al *Wilhelm Meister* de Goethe la paternidad del invento. Como tantas otras cosas (las calas de Mallorca, por ejemplo) en realidad los alemanes no hicieron más que apropiarse de una patente española, porque la novela picaresca hacía siglos que estaba inventada, desde el *Lazarillo de Tormes* para ser exactos. Lo que pasa es que Goethe germanizó a su protagonista, es decir, le dio estudios y profundidad psicológica, convirtiendo en lento aprendizaje una elemental y durísima historia de supervivencia. Lázaro se educaba a hostia limpia mientras que Wilhelm iba empapándose página a página de las maneras y los modos de sus amiguetes aristócratas". TORRES, D. "Las malas compañías" en su columna de opinión "Punto de fisión", en *Publico.es*. Recuperado de <http://blogs.publico.es/davidtorres/2013/05/17/las-buenas-companias/> [Consulta 19.5.2013].

¹⁷⁸ En un artículo en *El País*, Miqui Otero, incluía a esta última entre una serie de novelas que hablaban de la crisis de los 40 en el hombre de hoy y la denominaba novela de (de)formación, por los muchos elementos comunes al género, aunque fuera para ironizar sobre ese proceso de maduración del hombre actual. Recuperado en http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/04/tentaciones/1359990440_483032.html [Consulta: 1.10.2015].

El poeta, novelista y profesor Luis García Montero publicó en 2014 *Alguien dice tu nombre*, una novela de formación, con joven universitario que descubre su vocación de escritor, al tiempo que despierta a la vida, al sexo, al amor, en el verano de 1963, en Granada. Y tras esta primera lectura epidérmica, se esconde, como bien señaló Javier Goñi en *Babelia*¹⁷⁹ otro relato, que a modo de mosaico crea una imagen muy diferente a la que el lector intuyó en un principio:

“Y el lector, cómodo, asume la perplejidad del protagonista, aprendiz de hombre, que se va enredando en la maraña y acaba por encontrar su propio camino entre la maleza, y disfrutar de ambos lados del espejo, de las dos caras”.

El madrileño Martín Casariego Córdoba se dio a conocer en 1989 con la publicación de *Qué te voy a contar*, premio Tigre Juan concedido por el ayuntamiento de Oviedo. En 1996 apareció *El chico que imitaba a Roberto Carlos*, una novela que sus cualidades han hecho que salgan del estanco de novela juvenil en que se publicó. Ambientada en Madrid, cuenta en primera persona la transformación de un adolescente, que vibra con las canciones del cantante brasileño porque cree que todas hablan de su amor, y que vive junto a un hermano -a menudo ejerciendo de guía espiritual- y su amigo Alber un verano trascendental en su vida. Por cierto, un personaje -el hermano- que está muy presente en la novela de formación, como ocurre, por ejemplo, en *Héroes*, de Ray Loriga. Las pintadas con fines reivindicativos, o su actitud ante la vida, muestran a unos jóvenes alejados de los que han poblado la novela española de la época, su posición es mucho más comprometida, rebelde, convirtiéndose, sea por sus actos o por los mensajes de sus *graffiti* en proclamas solidarias y de búsqueda de la igualdad. Quizá el

¹⁷⁹GOÑI, J. (2014). Un verano de aprendizaje. En *Babelia-El País*, pág. 11, en *El País*, 28.6.14.

excesivo didactismo, bastante elemental, sea un lastre para la novela, por otro lado bien escrita y resuelta, con momentos emotivos muy logrados.

En 2009 obtiene el II Premio Logroño de Novela con *La jauría y la niebla*, otra novela de formación ambientada en un colegio con el acoso escolar como fondo. Está estructurada en tres partes, en la primera con un muchacho protagonista, Ander, que sólo desea la muerte ante las presiones que recibe de sus compañeros; la segunda con la relación filial entre Ander y su hermano pequeño como eje y, por último la relación del estudiante con un escritor, Ignacio Mayor, que visita el centro escolar para dar una conferencia. Historia dura, nada complaciente, donde la inocencia de descubrir quiénes son los Reyes Magos sirve de contrapunto a la negra salida, al dolor que sufre el muchacho acosado. Precisamente, Clara Sánchez hizo¹⁸⁰ una valoración muy certera del relato en su blog personal:

"Me ha recordado tanto mis días de colegio, en que la vida se concentraba en un edificio. Por eso, para mí, en esta novela el Instituto representa el mundo en el que hay que entrar con pies de plomo y corazón blindado para que no te lo destrocen, lo que tampoco es posible porque el corazón necesita querer, admirar, sentir. Y en este camino a veces se pierde la inocencia, y el problema es cómo recuperarla. No es tan fácil".

Casariego, en 2014 publicó *El juego sin mí*, premio Café Gijón, donde de nuevo se adentra en la novela de formación, con el suicidio¹⁸¹,

¹⁸⁰ <http://www.elboomeran.com/blog-post/9/7213/clara-sanchez/martin-casariego/>. En la entrada del día 05/7/2009, a las 11:02. [Consulta: 1.8.2009].

¹⁸¹ Martín Casariego es hermano del poeta Pedro Casariego, que se suicidó con 38 años.

como telón de fondo, porque ese periodo incluye muchas ilusiones, se cultiva la esperanza de llegar a algunas metas, pero también es un tiempo de melancolías, de derrotas. Casariego admite que aunque su argumento sea pura ficción, contiene muchos elementos autobiográficos. Describe el aprendizaje de Ismael, el joven protagonista de 13 años, guiado por Ray, otro joven de sólo 18 años, su profesor particular que le ayuda en sus tareas escolares, pero también en su vida de adolescente, en sus primeros esgarceos amorosos, incluso iniciándole en discos¹⁸² de los setenta que de otra manera el joven difícilmente accedería a ellos. Lo mismo ocurre con el cine, descubriéndole clásicos emblemáticos para un adolescente como *Verano del 42*, *El graduado*, *El diablo en el cuerpo*; y del cómic y la literatura como el poeta Giacomo Leopardi, la Antología de poetas suicidas (1770-1985), de José Luis Gallero, Werther, Mark Twain, Salinger, Capote, etc.

La novela admite un doble juego como novela de formación, Ray descubre que su vida -la vida- quizá no tiene sentido, Ismael aprende lo que es hacerse adulto, aunque las dudas sean su compañía habitual, como cuando duda¹⁸³ a de la verdad de Ray, al intuir su posible impostura para impresionar a un muchacho de 13 años:

¹⁸² Esa selección musical también sirve de formación, tanto en el gusto como en los temas de los que hablan esas canciones y en la sensibilidad para degustar otras melodías, algo que dada la distancia entre la edad del muchacho y los años más de 30 años en que habían aparecido esas canciones. Entre esos discos figuran en primera línea Lou Reed y *Transformer*, Genesis y su *The Lamb Lies down on Broadway* (un doble elepé de 1974 cuando aún estaba en el grupo Peter Gabriel); Elton John y su *Goodbye Yellow Brick Road* (editado en 1973), Leonard Cohen, etc.

¹⁸³ CASARIEGO, M. (2015). *El juego sigue sin mí*. Madrid: Siruela. Págs. 73-74.

"Creía que madurar consistía en ir sabiendo cada vez más respuestas. Ahora me inclino a pensar que es más bien ir convirtiendo las certezas en dudas, desandar el camino".

Esa visión de la adolescencia casa muy bien con la definición que Ismael sugiere unas páginas después: "dudar entre si estás perdido o si, simplemente, vagas sin rumbo".

En 2012, José María Guelbenzu, tras corregir y reescribir *El esperado*, la obra que ya había publicado en 1984, la reeditó con buen acierto. Se trata de una novela de formación, un relato de aprendizaje protagonizado por León Saldaña, que es invitado a pasar el verano con un compañero de colegio. Está ambientada en 1959 y el autor logra crear una atmósfera, un escenario ejemplar, donde León aprende y siente. Al fondo se perciben los efectos de la guerra civil. Ana Rodríguez Fischer¹⁸⁴ tiene clara la filiación al género de la novela y que resume con unas certeras observaciones:

"... en *El esperado* Guelbenzu narra un proceso que se cumple como un rito de paso que implica transitar del orbe diurno y solar al mundo misterioso y enigmático de la noche. Tras el enfrentamiento del adolescente con el mundo turbio y oscuro de los adultos, León Saldaña, además del autoconocimiento, descubre el sentido de verdades esenciales que se polarizan en torno al binomio eros-tánatos, y habrá de discernir entre el Bien y el Mal".

¹⁸⁴Rodríguez Fischer publicó la crítica de la novela en *Babelia-El País*, pero luego ella lo ha recogido en su blog personal:

<http://anarodriguezfischer.blogspot.com.es/search/label/Literatura%20espa%C3%B1ola?updated-max=2012-09-30T18:18:00%2B01:00&max-results=20&start=22&by-date=false>
[Consulta: 10.1.2015]

Más recientemente, en 2014, la escritora y filóloga Rosa Ribas publica *Pensión Leonardo*, una novela de formación clara, ambientada en la Barcelona de los años sesenta del siglo pasado, cuando acogía a miles de personas que dejaban el campo para instalarse en la gran ciudad en busca de una vida mejor. Está protagonizada por Lali, una niña sensible de 12 años, hija de uno de esos desarraigados que regenta una pensión, inspirado según la autora en su propio abuelo que vivió esa experiencia. Minifaldas, diversión, música se dan la mano con la represión policial y las miserias humanas, situaciones que a la sentida Lali no dejan fría.

3. LOS AUTORES Y SUS OBRAS

3.1. Francisco Casavella

Francisco Casavella en realidad se apellida García Hortelano pero los cambió a la hora de firmar sus libros para no coincidir con los de Juan García Hortelano, el escritor madrileño. Nació en Barcelona el 15 de octubre de 1963 y murió el 17 de diciembre de 2009, de un infarto. La familia -su padre, Gizleno García García, era maestro, en Barcelona desde 1951- intentó dirigir su educación hacia el mundo del derecho o, al menos, hacia una carrera que le ofreciera un futuro económico estable¹⁸⁵, pero se impuso su interés por la escritura. Desde muy joven trabajó de botones en un banco, pero lo abandonó tras el servicio militar, de donde regresó con el firme propósito de dedicarse a la literatura. Como más adelante se hará referencia al carácter autobiográfico de algunas de las peripecias de sus personajes, se anotan aquí en detalle algunos rasgos de su personalidad. Sobre sus inicios el propio Casavella fue muy preciso:

¹⁸⁵No es un detalle que carezca de importancia en la biografía de Casavella: todos sus amigos han contado las peripecias sentimentales, pero también económicas, que pasó el escritor, viviendo con su madre, o en una de sus casas, en un pueblo catalán, alejado de la vida cultural de Barcelona, los últimos meses de su vida, probablemente porque no lograba fusionar bien su carrera literaria con sus inclinaciones vitales.

“Leo biografías y oigo a amigos que parece que cuando nacieron tenían un boli en la mano y en la adolescencia estaban en casa escribiendo. Yo la verdad es que no. En mi caso en la adolescencia sólo quería morrear a las chicas, era mi única fijación. Yo creo que el paso fundamental fue que me empujaron a leer, eso sí que fue importante. El hecho de descubrir a esa edad, que no estás solo. Empiezas a leer para aprender y también para saber que hay un sitio en el mundo para la gente que es como tú, aunque tú no seas nada fuera de lo normal”¹⁸⁶.

Parece sincero, sus peripecias vitales y sus textos no se contradicen. Frente a la tentación de algún crítico que relaciona su forma de ser con la impostura y el *cultivarse una imagen*, todos sus amigos y los que lo trataron de verdad, señalan que tal y como se presenta en sus textos, con sus arrebatos y su actitud vital, así era en su vida personal. Aunque su tono aparentemente escéptico, o más bien irónico -rasgo que desarrolló de forma constante en su vida pública al menos-, no deja de contribuir a su imagen de escritor rebelde, si es que lo es jactarse de conocerse como la palma de su mano bares y discotecas, o mejor, las barras de todos los tugurios de Barcelona. Al menos no se contradice con otras confesiones¹⁸⁷:

“Yo me he criado con los mitos de la delincuencia juvenil y empecé a escribir con cierto complejo porque no sabía si serviría. A los 24 años me fui a la mili y tuve una gran sensación de libertad. Cuando la acabé no volví al trabajo y me puse a escribir. Fui hilando historias

¹⁸⁶MOLINA, A. Entrevista Francisco Casavella. En www.telepolis.com. Recuperado de <http://.catedramdelibes.com/archivos/001151html> [Consulta: 10.7.2008].

¹⁸⁷RIBAS, J. (2001). Niños malos. Francisco Casavella. En *El Mundo*, 7.4.2001, Sección de Catalunya, pág. 2.

que había oído en las barras de los garitos del barrio. Publiqué pronto, fue un paso y obtuve un reconocimiento que no esperaba aunque no me van las promociones. Me gusta más mirar a que me miren. Tampoco aspiro a entrar en la Real Academia. Las dinámicas del poder nunca me han interesado. Lo único que busco es comprar tiempo para poder escribir en soledad...”

Pese a su asentamiento en el mundo cultural y literario de España y, sobre todo, de Barcelona, con el paso de los años esa forma de ser no cambió, es más hizo ostentación de ello. Su retrato¹⁸⁸ responde al del típico cliente de bar, siempre parado, mimetizado con la madera de la barra, observando porque es "un tipo que utiliza las barras como mesas forenses de la vida ciudadana. La figura curva que escucha confesiones y detiene con la palabra las hostias en donde las reparten con las manos”.

Con trazos parecidos le describe su amigo el escritor y periodista Ramón de España:¹⁸⁹

“Creo que los genes gallegos, que otorgan a su propietario una legendaria capacidad para la supervivencia en entornos hostiles, han ayudado a Paquito a llegar a donde está, porque tampoco es un tipo que dedique lo mejor de su tiempo a medrar. Básicamente, él se pasa el día en casa escribiendo y por la noche se da un homenaje en algún bar agradable, donde hace tiempo para pillar la cama confiando en que las copas no se le atraganten y le obliguen a partir la cara a un camarero o a alguien que ha dicho algo que no debía”.

¹⁸⁸ BAÑOS, A. (2002). Francisco Casavella. Yo sí que era mejor hace veinte años. En *Qué Leer*. Nº 72, diciembre 2002, págs. 84-85.

¹⁸⁹ ESPAÑA, R. de (1998), *Sospechosos habituales*. Barcelona: Anagrama, pág. 231.

Su semblanza se puede completar con el retrato¹⁹⁰ de Joseph Massot en *La Vanguardia*. En este retrato aparecen con toda su fuerza algunos elementos que hay que recordar cuando se analice *El secreto de las fiestas*. Así, Galicia, la afición por las máquinas del millón (*pinball*), la vida callejera de los jóvenes en la gran ciudad, etc. son elementos que juegan un papel fundamental en la novela.

¹⁹⁰MASSOT, J. (2002) *La Vanguardia*, 2.12.2002. Vale la pena recoger la cita en toda su extensión porque explica de forma precisa lo que leemos en muchas de las páginas y sobre la composición de de los personajes de sus novelas:

"Casavella, por ejemplo, no se llama Casavella, sino Francisco García Hortelano, como el autor de *El gran momento de Mary Tribune*, familiar lejano que le presentó encantado una de sus obras en Madrid. "Casavella es mi tercer apellido. Podría haber elegido el segundo, pero entonces me parecía poco adecuado: Francisco Franco, si bien ahora -ironiza- tal vez me hubiera ido bien para estar a la moda". [...] Nació en una encrucijada peligrosa de Barcelona, entre Poble Sec, el Paral·lel, la ronda Sant Antoni y el barrio chino, hijo de un maestro gallego. De ahí que alternase en su infancia el barrio de emigrantes y broncas del hampa barcelonesa con la tranquilidad rural de Mondoñedo, donde impartía su tertulia otro gran fabulador, Álvaro Cunqueiro, en el café Central. Se reconoce como un niño aplicado, admirador del juego del millón en los bares del barrio, "voyeur" de la mitología canalla de los mayores. "A mí -dice- lo que siempre me ha gustado es inventar historias". Como esas fábulas que inventaban los aprendices de delincuentes: "Era muy fácil hacerse una fama, a menudo efímera, porque igual a los seis meses los veías casados y arrastrando niños. En aquellos años, las broncas entre bandas eran cotidianas, antes de que la heroína destrozara barrios enteros. Ahora hubieran movilizado el despliegue de periodistas, pero entonces ese tipo de noticias no salían en la prensa: lo que favorecía la exageración, el mito. Yo leía el Mío Cid en esa clave de la épica de las peleas callejeras y me salvé porque conocer el paño tan pronto favorece el instinto de conservación". Casavella empezó a manejar dinero muy pronto, cuando entró a trabajar a los 14 años como botones de La Caixa. "Había tres cargosperpetuos: Samaranch, Vilarasau y yo -dice-, porque yo fui el último botones". Él se matriculó en Derecho, y batió un récord: "Estuve una hora, el tiempo justo para saber que aquello no iba conmigo". Lo intentó con la Filología, pero a él le gustaban más la literatura, el punk, el cómic (guiones para "TBO" "El Cairo"), el cine (escribió "La Antárdida" para Manuel Hueriga) y las discotecas".

En la misma línea biográfica de Massot, Rodríguez Marcos¹⁹¹ recogía unas palabras de Casavella:

“Trabajaba por las mañanas, fingía que estudiaba por las tardes, escuchaba música hasta que me sangraban las orejas, me tocaba con las chicas hasta la luxación y, en fin, supongo que ustedes imaginarán sin esfuerzo cuál era el tercer sumando de esa operación llamada 'joven punk drogado’”.

No obstante, no se deben sacar conclusiones precipitadas de esa versión escandalosa y traviesa de Casavella porque, a pesar de ella, trabaja sus novelas sin descanso, mucho más tiempo del que pudiera parecer. Durante largas temporadas, cuando ya se habían ido los turistas, se recluía ¹⁹² en un pueblo de la costa catalana y allí desarrollaba sus historias, utilizaba numerosa documentación y pulía sus textos. Además, sus colaboraciones en todo tipo de prensa nunca disminuyeron, ni siquiera cuando ya su fama de escritor estaba más que asentada. En un texto¹⁹³ suyo, parodia de autoentrevista se retrata con la misma rotundidad y en la misma línea cuando se pregunta por sí mismo:

"Soy consciente de que una persona puede cambiar, pero el Casavella que yo conozco es: una sarta de insultos. Borde, borracho,

¹⁹¹ RODRÍGUEZ, J. (2009). Casavella vuelve a la pista de baile. En *El País*, 13.11.2009, pág.40.

¹⁹² VIDAL-FOLCH, I (2008). *El País*. Recuperado de http://elpais.com/diario/2008/12/18/necrologicas/1229554802_850215.html. [Consulta: 10.6.2010].

¹⁹³ CASAVELLA, F. (2009). *Elevación, elegancia y entusiasmo. Artículos y ensayos (1984-2008)*. Barcelona: Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores.

mentiroso, paranoico, susceptible, vulgar, obsceno, timador, farsante, adorador de Jessica Alba, lector de lomos, gruñidor, solo, fané y escangallado, payo malo, pamplinas, bocazas, adulador, rencoroso, desleal, que no ha vivido una guerra, mujeriego, maricón, tacaño, derrochador..."

Es fácil ver, entonces, la procedencia de elementos como su barrio, o su ascendencia gallega, cuando aparecen en sus novelas; los delincuentes protagonistas tienen las mismas formas de los que conoció en sus años mozos; pocos autores han hecho tanta barra de bar como él, como el protagonista de su segunda novela; las máquinas del millón de los bares que pueblan *El secreto de las fiestas*; punki, o casi, es Jimmy Jazz -en clara referencia a la canción del grupo británico The Clash-, otro de sus personajes estrellas; y no faltan los porteros de discoteca, las referencias al cine y la música, etc. En fin, que en sus relatos utiliza ingredientes que conoce de primera mano, si es que no los ha vivido en su propio ser. Sus temas son recurrentes en toda su obra y se comentan aquí en varias ocasiones, pero es muy esclarecedor cómo lo resumió él cuando se le pidió que explicase si había un simbolismo común en todas sus obras:

"Creo que, sin simbolismo ninguno, aparece una y otra vez el tema de la libertad. ¿Somos tan libres como nos dicen? ¿Son nuestras las decisiones que tomamos?"

Aunque con sus dos primeras novelas se le asoció con otros autores jóvenes, sobre todo del ámbito madrileño, con el espíritu herido, nihilista, creciendo a la sombra del rock, Masolíver Ródenas termina¹⁹⁴ por alejarlo de esa influencia:

¹⁹⁴ MASOLIVER, J.A. (2002). *La Vanguardia*. 18.09.2002.

“Pertenece al grupo de escritores surgidos a principios de la década de los noventa a los que me he empeñado en llamar “grupo Nirvana”: Ray Loriga, José Ángel Mañas, Benjamín Prado, Pedro Maestre o Félix Romeo. Sin que haya ninguna dependencia o interdependencia estética, sí hay notables coincidencias. Pero si estas coincidencias muestran la existencia de unos vínculos generacionales, la originalidad de Casavella acaba por difuminar la relación con sus coetáneos hasta convertirla en pura anécdota”.

Francisco Casavella publicó en 1990 su primera novela, *El Triunfo*, que fue premio Tigre Juan y editó la desaparecida Editorial Versal (luego reeditó la novela Anagrama, en 1997). Su segunda novela, *Quédate*, es de 1993 y fue publicada por Ediciones B; cuatro años más tarde apareció *Un enano español se suicida en Las Vegas*; al tiempo que aparecía como novela para el lector juvenil, en la editorial Anaya, *El secreto de las fiestas*. En 2006 volvió a editarse corregida y con cambios y ya dirigida a todo tipo de lector. *El Día del Watusi* se publicó en tres partes tituladas *Los juegos feroces*, *Viento y joyas* y *El idioma imposible*, entre los años 2002 y 2003. La editorial Destino, tras su muerte, ha reeditado las tres bajo un solo título y con las correcciones que en su día les había propuesto Casavella. Durante la promoción de la novela premiada con el Nadal habló Casavella del ensayo que preparaba sobre la paranoia y la literatura o subliteratura, y ponía como ejemplo la relación que se dio siglos atrás entre la Inquisición y la literatura.

Un año después de su muerte, la editorial Destino, la que había publicado sus últimas novelas, creó el premio Francisco Casavella, con el que pretendía homenajear al autor de *El año del Watusi*. Su primer ganador fue Pablo Gutiérrez con su segunda novela, *El alquiler del mundo*, la cual tiene algunos elementos cercanos a la novela de formación, como se vio en el capítulo anterior de este trabajo. Y aunque los aspectos relacionados con la economía y el capitalismo son

fundamentales, el espíritu del autor homenajeado con el premio está muy presente. Antes de su muerte trabajaba en una nueva novela, con 80 páginas ya escritas, en la que aparecía de nuevo Fernando Atienza, protagonista de *El día del Watusi*, aunque no se ha podido constatar si se trataba de una continuación de ésta.

3.1.1. *El triunfo. Quédate. Un enano español se suicida en Las Vegas*

La primera novela de Francisco Casavella, en 1990 fue una sorpresa que el mundo literario recibió con mucho entusiasmo, sorprendía por el tono y la temática, *El triunfo* parecía una puesta al día, con ojos más modernos, de la Barcelona marginal y de la que proponía desde hacía décadas Juan Marsé. Sin embargo, el novelista, fiel a su sentido del humor habitual, años después la resumía¹⁹⁵ en la autoentrevista que se cita en varios lugares de este trabajo con palabras sarcásticas:

"El triunfo: en la mili. Haciendo un uso indebido del presupuesto de Defensa y robando por tanto el dinero de los contribuyentes. Además, se quedó con el chándal".

¹⁹⁵ En *Elevación, elegancia y entusiasmo*, el penúltimo texto recogido se titula "Se contesta a las preguntas sobre García Hortelano", en él hace resumen de sus novelas con unos comentarios que, aunque breves e irónicos, esconden característica relevantes de cada una de ellas.

Casavella reconoce la deuda con el tiempo del servicio militar en el que gestó la novela, no menciona, sin embargo, pero podría haberlo hecho a *Hamlet*, al menos en el esquema de la trama, los paralelismos van desde los básicos porque en su relato hay un hijo, un padre asesinado, una madre y un rey -aunque sea de barrio- y una sed de venganza que impregna todo el relato, a otros más conceptuales, como el célebre monólogo¹⁹⁶ de la tragedia de Shakespeare recreado en la

¹⁹⁶ Varios párrafos comparativos pueden ilustrar los logros de Casavella a partir del uso del lenguaje caló y del barriobajero en el famoso fragmento:

Hamlet:

"...¿Qué es mejor para el alma,
sufrir insultos de Fortuna, golpes, dardos,
o levantarse en armas contra el océano del mal,
y oponerse a él y que así cesen? Morir, morir...
nada más; y decir así que con un sueño
damos fin a las llagas del corazón
y a todos los males, herencia de la carne,
y decir: ven, consumación, yo te deseo. Morir, dormir,
dormir...¡Soñar acaso! ¡Qué difícil! Pues en el sueño
de la muerte ¿qué sueños sobrevendrán
cuando despojados de ataduras mortales encontremos la paz? He ahí la razón
por la que tan longeva llega a ser la desgracia.
¿Pues quién podrá soportar los azotes y las burlas del mundo,
la injusticia del tirano, la afrenta del soberbio,
la angustia del amor despreciado, la espera del juicio,
la arrogancia del poderoso, y la humillación
que la virtud recibe de quien es indigno,
cuando uno mismo tiene a su alcance el descanso
en el filo desnudo del puñal? ¿Quién puede soportar
tanto? ¿Gemir tanto? ¿Llevar de la vida una carga
tan pesada? Nadie, si no fuera por ese algo tras la muerte... "

El Triunfo:

"Ay, Palito, no sé qué es mejor: si estar aquí o no estar aquí. Si es más de hombre aguantar los golpes que te da el mal fario y las malas cartas de esta timba que no se acaba nunca, o volcar la mesa, mirar a los otros jugadores a los ojos y romper la baraja. Morirse o acabarse o ponerse a dormir para siempre aquí arriba o en el fondo de los escaparates más

página 137, con varias preguntas retóricas y lenguaje casi gitano. Además, por si hubiera dudas, comienza¹⁹⁷ con una cita de Hamlet: "ESPECTRO: Adiós, adiós, Hamlet, recuérdame".

Está ambientada en los años ochenta del siglo pasado, los años previos a su publicación en 1990, en el Paralelo barcelonés y las calles de alrededor, un barrio en descomposición, de supervivientes dirigido por exlegionarios en pie de guerra por el control de sus calles. Los protagonistas son el Nen y sus amigos Palito, Topo y Tostao, que sueñan con triunfar en el mundo de la rumba. Pero existe un pasado, el de la desaparición del padre de Nen, el Guacho, cantante de rumbas de cierto éxito, y que cuando se desvela ese pasado, en el que la madre, Chata y el jefe de los exlegionarios, Gandhi, están implicados ese camino en busca del triunfo se tuerce, aparece un deseo más fuerte, el de la venganza. Es Palito el que narra, como si fuera una rumba trágica, ese desafío al que se enfrenta Nen. En ese ambiente de barrio chino, de

oscuros, como hace él. Y, soñando, cantar para terminar con este dolor y esta mala leche que aprieta dentro de la cabeza y aprieta en el pecho y hace como que no ves las mil hostias que te dan, porque te las tienen que dar sólo por estar aquí oensando en ellas. Claro, Palito, así tenemos que acabar: sin vivir, sin correr, sin cantar. Dormir y, a lo mejor, soñar.

Pero qué vamos a soñar cuando no queramos hacer otra cosa que soñar, cuando no podamos levantarnos para seguir preocupándonos. ¿Lo sabes tú? No lo sabe nadie: por eso estamos aquí, sufriendo. Porque ¿quién aguanta el tener años y divertirse cada vez menos, los insultos de ese viejo, la sonrisa canalla de ese viejo, que no haya nadie que le diga al viejo 'no te pases', la chulería del viejo, las patadas que dan el viejo y sus criados al talento de verdad, al arte, si todo pudiera acabarse, como quien guinda en una farmacia, metiéndose un baldeo en las entrañas? ¿Quién aguanta, quejándose de todo, si no tuviera miedo de que todo se fuera a acabar allí, en el suelo, y tú esparramado, ser un colonquito para siempre y más allá de siempre, sin horas, sin días, bajo tierra, que no te da ánimos para hincarte el baldeo y nos lo hace girar hacia afuera y nos hace pensar, imbéciles, que más vale lo malo conocido que lo bueno por conocer?..."

(La traducción de Hamlet corresponde a la edición de Castalia realizada por Miguel Ángel Conejero).

¹⁹⁷ CASAVELLA, F. (1997). *El triunfo*. Barcelona: Anagrama. En lo que se puede considerar el primer capítulo de la novela, página 13, tras tres páginas introductorias.

vida lumpen, donde las rumbas gitanas suenan detrás de cada puerta, se recrea la guerra por subir en el escalafón de la delincuencia, donde la violencia ocupa un lugar destacado. Casavella, aunque trágico en algunos pasajes, juega tanto con la ironía y el vocabulario que se convierte en tragicomedia, o como bien señala¹⁹⁸ Teresa Fernández Ulloa, en esperpento, cuando no en sainete.

El relato general, muy rítmico y conducido con buen pulso -la trama policial y de suspense ayudan a ello-, lleva intercalado un breve cuaderno con notas de un personaje, de una conciencia atormentada, la del Gandhi, donde ese ritmo narrativo se hace más intimista, actuando como contrapunto del resto del relato y, al tiempo, sirve para explicar la venganza, sus motivos, revela los sentimientos ocultos de la violencia que atenaza al Nen, Esas partes, siete, más un epílogo, los titula "Bribia".

Muchos de los personajes van definidos por el lenguaje que utilizan, preciso, expresivo y rico, en el que dominan las jergas de barrio marginal y los modismos juveniles. En ese aspecto la novela está muy lograda, no chirría su vocabulario y tampoco parece impostado, ni forzado por la vanidad del autor de mostrar su dominio del argot barriobajero o caló. El escritor Pedro Crenes¹⁹⁹ también comparte esa valoración:

"La búsqueda de un lenguaje preciso sin ser artificioso ni artificial por parte del autor revela una tarea de modelista que seguro le habrá tomado más de una tarde y una caña por el barrio chino barcelonés indagando como se llama a la realidad en aquellos pagos.

¹⁹⁸ FERNÁNDEZ, T. (1995). Argot y caló en *El Triunfo* de Francisco Casavella. *Alpha* nº 11. Recuperado de <http://www.slideshare.net/TeresaFernandezUlloa/argot-y-cal-en-el-triunfo-de-francisco-casavella>. [Consulta: 4.8.2015]

¹⁹⁹ En la reseña que el escritor Pedro Crenes hace en *Revista de Letras* (2009). Recuperado de: <http://revistadeletras.net/el-triunfo/> [Consulta: 10.5.2013]

Es un alarde sin cargar la obra de verdadero equilibrio, sin sacrificar el ritmo narrativo ni la comprensión de la historia. Un prodigio de primera novela".

Fernández Ulloa, ha revisado²⁰⁰ ese lenguaje realista, sobre todo en los diálogos, con tendencia al exabrupto, a contrastes violentos, sarcásticos y que ella relaciona, "como si fueran saineteros o periodistas" con el esperpento valleinclanesco, en su intento de expresar de forma bella el sentido trágico de la vida española y a la vez dejar al descubierto lo absurdo de la realidad. En esa línea se entienden las últimas palabras de la novela, las que dice Palito, uno de los narradores, a modo de conclusión, cuando los protagonistas han muerto pero él y dos de sus amigos se han librado de la tragedia, aunque él esté en la cárcel:

"Porque hemos ganado, porque en aquel Barrio se trataba de vivir. Porque me pellizco y me duele y estoy vivo..."

No como aquéllos, que se quedaron allí en el parquin, boca abajo, como pollos remojados, flotando entre manchas de sangre y aceite"²⁰¹.

Uno de los valores de la novela reside en el uso del lenguaje en función de cada uno de los tres narradores que utiliza Casavella de forma intercalada. Frente a uno impersonal, en tercera persona, con el que arranca la novela, usando un *flash-back*, y que utiliza un lenguaje sencillo, los otros dos son personajes, Palito y el Gandhi, que utilizan la primera persona. Es el lenguaje utilizado por Palito el que muestra sus mayores logros, al mezclar con mucha solvencia y el lenguaje coloquial

²⁰⁰ FERNÁNDEZ, T., óp. cit., pág. 98.

²⁰¹ CASAVELLA, F. Óp. cit., pág. 175.

de un joven de barrio con el marginal, con diferentes jergas, argot - delincuencia; drogas; etc.-, gitano y caló, todo ello al servicio de la verosimilitud y de los blancos y negros de la fotografía de unos personajes, una época y un mundo. Ahí es donde destacan términos como: "agustín"; "bisnes"; "queo"; "ñajo"; "buga"; "brigatas"; "rulo"; "colonquitos"; susmo"; "meco" y un larguísimo etcétera.

La segunda novela de Casavella, *Quédate* (1993), no fue tan bien recibida como la primera, aunque confirmaba su potencial, no terminó de gustar a los críticos. El mismo, en la autoentrevista citada antes, señala a modo de resumen: "Quédate: mal cuerpo en los cuatro que la leyeron". Echevarría,²⁰² a propósito de *El día del Watusi*, recordaba que en la trayectoria de Casavella ejerce "una atracción fatal la fallida intentona" que suponía este segundo trabajo donde ya se "apuntaban algunos de los tics y de los yerros."

Está ambientada en los años ochenta del pasado siglo, ya en la primera página suena la sintonía de Radio Nacional que avisa que es el 5 de julio de 1982, tiempo de atentados terroristas pero, también, del mundial de fútbol España 82. En su búsqueda de estilo propio, salta de géneros, de tonos, el hilo argumental lo rompe con frecuencia, no deja claras la frontera entre lo real y lo onírico, si lo que ocurre sucede en la realidad o en la imaginación de algún personaje; las drogas y el alcohol, los efectos de los psicotrópicos, le hacen jugar con los nombres y apellidos de los protagonistas.

La novela juega con varios leitmotiv, uno de ellos es el del grupo británico The Clash, haciendo que uno de los dos protagonistas de su novela, Jaime, juegue a ser Jimmy Jazz, el personaje del que habla la tercera canción del disco *London Calling* del grupo británico.

²⁰² ECHEVARRÍA, I. (2003), "Un artefacto sincero. Francisco Casavella", en El País, 6.9.2003.

En *Un enano español se suicida en Las Vegas*, Casavella narra la relación entre los dos hermanos Losada, Ignacio, el pequeño un arquitecto de vida convencional, que está a punto de irse con una beca a Nueva York, y Carlos, un tipo que se mueve por los bajos fondos de Barcelona, un fullero, un liante, que en la contraportada del libro concretan en "un jugador ye-yé en las últimas", y que le descubre al hermano menor que todo es un engaño, que la vida es una estafa, lo que hace que Ignacio se replantee lo que es su vida. De nuevo, como en las novelas anteriores, Casavella recrea los mismos ambientes marginales, el mundo lumpen de la noche barcelonesa, parecido catálogo de personajes y andanzas rocambolescas. Una novela que el autor, en la citada autoentrevista, a modo de resumen exclama: "El Enano: plagio de Mamet"²⁰³, sin duda recordando su *Casa de juegos*. Pero él, aunque acepta las referencias, señala²⁰⁴ que busca otro camino, le importa más el cómo contar su historia:

"El lenguaje es lo que más me preocupa, elegir bien los adjetivos y sacar los personajes de la habitación sin olvidarme de nada. Que no pase que enciendan tres cigarrillos y no apaguen ninguno".

La clave de la novela, según el propio autor, está en el juego que plantea con el engaño y que desarrolla a todos los "niveles", por eso el azar o el ritmo agitado se convierten en otros rasgos claves. No es una novela sobre el alcoholismo, dice Casavella, ni tampoco sobre Barcelona -sambenito del que renegaba cada vez que se le colgaba hablando de alguna de sus novelas-, si eso se percibe es a posteriori. Como con su

²⁰³ CASAVELLA, F. (2009). *Elevación, elegancia y entusiasmo. Artículos y ensayos (1984-2008)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

²⁰⁴ MORET, X. (1997). Francisco Casavella publica una novela 'sobre todos los niveles del engaño'. En *El País*, 14.1.1997. Recuperado de http://elpais.com/diario/1997/01/14/cultura/853196404_850215.html [Consulta: 10.10.2014].

primera novela, ésta también ha sido llevada al cine, en 2002, con el título de *Volverás*, dirigida por Antonio Chavarrías.

3.1.2. *El día del Watusi*

Su obra más ambiciosa, sin duda, fue *El día del Watusi*, que él recomendaba leer usando los viejos programas de la Metro Goldwyn Mayer: "Porque tiene acción, tiene comedia, tiene tragedia y tiene una discusión sobre el sentido prehegeliano de la Historia".

Publicada primero en tres partes, es un "fresco colosal de la historia reciente de España". La primera entrega recibió buenas críticas y creó muchas expectativas, tantas como las que había creado *El triunfo*, parecía que se habían olvidado las dos precedentes cuando se destacaban los excesos y lo reiterativo de su propuesta, ya no era más de lo mismo, había dado un paso al frente. El propio autor resumió así la trilogía:

"La acción de *El día del Watusi* transcurre entre el quince de agosto de 1971 y un momento indeterminado del verano del año 95. Fue entonces, en el verano de 1995, cuando se me ocurrió la idea de escribir un relato de extensión considerable que intentara edificar, al modo en que sólo lo puede hacer el género novelístico, los cómo, los porqués, los para qué y los y qué de una situación determinada: la transición española".

Y añadía:

"Pero, en esta novela, la transición española no es la Transición Española, sino su relación con un individuo que es hijo directo de ese momento. Un individuo que busca en un día, en la jornada que vivió al

final de su infancia, en *El día del Watusi*, las palabras que le devuelvan la armonía con un espíritu que intuye por encima de las épocas. El mismo individuo que recorre los sistemas y conoce los mecanismos por los que se dispersó cierto vitalismo que, contra su voluntad, proporcionaba el aislamiento franquista. El individuo que testimonia la pérdida de oportunidades, recuenta el talento malogrado en un país convulso, y siente como una parte ínfima de ese talento se esfumó en los pasillos del poder y del comercio, vio como los que más alto voceaban se revelaron luego como los mayores hipócritas, sintió como el resto de ese ingenio, de ese brillo, de esas posibilidades, la mayoría, se malogró en los bares y en los callejones por lo casi inevitable: tomarse con una libertad sublime, deseos insensatos, nostalgias irreparables, el brazo del dedo que nos habían dado".²⁰⁵.

Sigue, pues, Casavella, con una de las fijaciones que Ignacio Echevarría²⁰⁶ había señalado certeramente a propósito de sus tres primeras novelas, en las que el autor hacía crítica de cierta juventud:

“Una suerte de zumbón ajuste de cuentas con el recalitrante y concluyente conformismo de una determinada juventud para la que la rebeldía y sus atributos han sido, todo lo más, una episódica impostura”.

²⁰⁵ CASAVELLA, F. (2006), *Guías mestizos, dioses antiguos y novelistas inútiles*. Recuperado en http://www.barcelonareview.com/43/s_fc.htm [Consulta: 10.7.2008].

²⁰⁶ ECHEVARRÍA, I. (1997). El águila y el ratón. En *El País-Babelia*, 25.1.1997, pág. 8. Echevarría aprovecha, en el mismo texto, para señalar dos corrientes dentro de la novela actual española que abordan esa crítica: “Durante los ochenta, la narrativa española se plagó de cuarentones en crisis que trataban de rectificar el camino que los había apartado de los ideales de juventud. Últimamente, en cambio, proliferan los treintañeros en crisis por resistirse a emprender el camino que, arrebatándoles los emblemas de la juventud, los ha de conducir a la madurez”.

Esta monumental novela, con sus tres entregas y más de mil páginas, también podría considerarse en muchos aspectos una novela de formación²⁰⁷, con su protagonista, Fernando Atienza, un Lazarillo moderno que deambula entre la Transición y los Juegos Olímpicos de Barcelona, que busca el ascenso social desde las chabolas donde pasa su infancia hasta el barrio marginal en el centro de la ciudad. Algunos críticos han señalado, Echevarría entre otros, que tiene como referencia evidente a Juan Marsé y Eduardo Mendoza. Éste crítico, por cierto, a propósito de *El día del Watusi*, resumía²⁰⁸ así los elementos que caracterizan su narrativa:

“Los desdoblamientos que obra el desengaño sobre una realidad previamente mitificada; los juegos de las apariencias y de las mentiras; la estilizada recreación de Barcelona como escenario de resentimientos y camuflajes sociales; la deriva peliculera tanto de la trama como del perfil y los destinos de los personajes; los dejes románticos y preciosistas de una prosa capaz siempre de grandes alardes pero con tendencia creciente a resultar resabiada y sentenciosa”.

Casavella, en la ya citada autoentrevista, escribe a propósito del *Watusi*:

²⁰⁷ Escribe Ricardo Senabre en *El Mundo*, el 3.10.2002: “lo que importa primordialmente en *Los juegos feroces*, sino el viaje mismo de los dos muchachos, el conjunto de peripecias que van jalonando su búsqueda y, en el caso de Fernando, su descubrimiento del mundo adulto, que equivale a una súbita maduración. Porque, más allá de la pura anécdota, lo que sucede en el llamado “día del Watusi” es un viaje de iniciación. Así lo reconoce Fernando al comenzar el capítulo 2: “Ese día vi un muerto (y hasta dos) por primera vez. Fue el de la iniciación al asombro sexual [...] Aquella misma noche, casi sin dormir [...], supe con seguridad que había descubierto la violencia [...] ese día no me resolvió como persona; me planteó como persona de modo convulso”.

²⁰⁸ ECHEVARRÍA, I. (2003). Francisco Casavella. En *El País*, 6.9.2003.

"*El día del Watusi*: más de mil páginas. Se cree que los demás no tenemos otra cosa que hacer. La extensión desmesurada es un astuto plan para enmascarar sus plagios a Bellow, a Pynchon, a Nietzsche, a Cervantes y hasta a Jordi Pujol".

No obstante, Marsé, aunque reconoce que aunque compartían vivencias y paisaje urbano, Casavella "tenía un mundo muy personal"²⁰⁹. También queda muy evidente, ya con las propias palabras del novelista que su trilogía, o al menos la primera entrega, se podría considerar una novela de formación:

"Desde luego, en *El día del Watusi*, ustedes pueden leer también la primera parte como un relato de iniciación a la vida. Y la segunda como una caricatura, más o menos esquinada, de cierta clase pudiente creada por el franquismo y sus intentos de reconversión vistos por los ojos muy abiertos de un adolescente alucinado. Y en la tercera, una historia de música moderna y drogadictos. O de los entresijos del arte y de la cultura modernos. En cualquier caso, nada útil. Aspectos paradójicos, equívocos propios de esos malditos guías mestizos, de esos resentidos novelistas inútiles".

Las propias palabras de Casavella guían en la lectura de su relato, o al menos en la intencionalidad que él le puso al escribirla:

"Ha llegado el momento de que les confiese algo. Pese a que todos coincidan en sacar otras conclusiones, Dioniso, su pervivencia, es el tema de *El día del Watusi*. La necesidad de lo irracional

²⁰⁹RODRÍGUEZ, J. (2009). Casavella vuelve a la pista de baile. En *El País*, 13.11.2009, pág.40.

expresada a través de un relato, y cómo esa obstinación se vuelve al fin la crónica de un fracaso. Contra una racionalidad evidente que nada tiene que ver con el sentido común que han logrado el dinero, la técnica y la burocracia, pero también contra el nihilismo. Una búsqueda interminable de argumentos para seguir amando la vida".

Argumentos que muchas veces conducen, dice Casavella, a lugares donde el ridículo se instala con impunidad.²¹⁰

3.1.3. Lo que sé de los vampiros

En 2008 Casavella ganó el premio Nadal con *Lo que sé de los vampiros*, que está ambientada en el siglo XVIII y donde hace protagonista a Martín de Viloalle, un dibujante de buena familia que decide irse con los jesuitas por Europa cuando son expulsados de España en abril de 1767. En el exilio viaja de corte en corte buscando la protección de los poderosos, se dedica a hacer caricaturas que le sirven de fuente económica. Separado de la vida religiosa llega a Roma donde conoce al caballero Welldone, con el que continuará sus viajes por el continente. Con ella intenta explicar el mundo contemporáneo, un periodo crucial con cambios de valores similares a los que recrea en su relato. Elige ese momento como ejemplo de persecución ideológica, el

²¹⁰ CASAVELLA, F. (2006), *Guías mestizos, dioses antiguos y novelistas inútiles*. Recuperado en http://www.barcelonareview.com/43/s_fc.htm [Consulta: 10.7.2008]: "En *Los juegos feroces*, el primer volumen de la novela, se cuenta el conocimiento y absorción de una entidad pagana y la asunción de miedos y ansiedades individuales y colectivas que se convertirían en la clave de los años siguientes. En *Viento y joyas*, la segunda parte, la inmersión del protagonista y de su confuso culto en una Historia, con mayúscula, que aparentaba empezar, pero, por lo visto, terminaba, y las sucesivas transformaciones del dios por la pendiente que lleva, no a las profundidades, sino a las superficies donde habitan los dioses ridículos".

protagonista también lo sufre, pero que recupera su dignidad a través de sus obras, para terminar su trayectoria justo durante los comienzos de la Revolución Francesa.

En la novela se percibe un exhaustivo trabajo de documentación histórica y, aunque es fundamental para la novela, lo que realmente tiene peso es la presencia, una vez más, de pícaros e individuos que se buscan la vida y que se mueven como pez en el agua en momentos de crisis, de cambios sociales. Por otro lado, el señorío de Viloalle, donde transcurre parte de la novela, es un espacio imaginario que se corresponde con los municipios de Alfoz y Foz, en Lugo, de nuevo un espacio gallego para los que se centran demasiado en el Casavella barcelonés, o *marsé*, cuando habría que recordar también al Cunqueiro.

Una de las críticas más duras recibida por la novela fue la de Santos Alonso, que habló²¹¹ de excesos de fuegos de artificio y de la necesidad de recortar unas cuantas páginas:

"Porque *Lo que sé de los vampiros* es, en síntesis, una colección de trancos narrativos demasiado desconectados entre sí o, siendo benévolos, débilmente engarzados por digresiones tediosas o casualidades y situaciones imprevistas difícilmente justificables...Y si es indispensable que toda ficción sea coherente y creíble, lo expuesto hasta ahora apunta en una dirección contraria: lo que flaquea es la verosimilitud".

Hace hincapié Alonso en la falta de coherencia de los personajes porque al estar poco desarrollados, "esquemáticos y sin matices, muñecos que actúan sin intimidad ni sentimientos", al tiempo que

²¹¹ ALONSO, S. (2008). El bulto como ambición. En *Revista de Libros*. Recuperado de <http://www.revistadelibros.com/articulos/lo-que-se-de-los-vampiros-de-casavella>. [Consulta 11.8.2015].

habla de decorados de cartón piedra y de un lenguaje poco verosímil, donde el léxico a veces pretende ser antiguo pero que casa mal con el de algunos momentos donde resulta demasiado cercano para el lector de hoy.

3.1.4. Elevación, elegancia y entusiasmo

En 2009, su amigo el periodista Jordi Costa reunió bajo el título de *Elevación, elegancia y entusiasmo*, todos sus artículos y ensayos, los que escribió entre 1984 y 2008 y que se publicaron en diferentes periódicos, *El País*; *ABC*; *El Mundo*; en revistas como *Cairo*; *Discòlic*; *Ruta 66*; *Rock de Lux*; *Ajoblanco*; *Co & Co*; *Ritmosis*; etc. y en el blog que mantenía en el club Cultura Fnac, entre marzo y diciembre de 2006. Una recopilación de más de mil páginas que permiten apreciar los temas que le interesaban a Casavella; la evolución de su antidogmático estilo a lo largo de más de dos décadas, donde se percibe su instinto juvenil que, casi sin darse cuenta, tiene como meta la madurez de un escritor serio y con criterio si no académico sí culto; el tono a veces agresivo, otras concienzudo y meditabundo, lo que le hace parecer muy natural y poco resabiado, si bien es verdad, en ocasiones juega con la pose del crítico maldito, sea por descubrir lo que nadie ha descubierto, sea por defenestrar alguna 'vaca sagrada' del panorama cultural del momento, o para ensalzar a sus ídolos. Abundan las páginas dedicadas a libros²¹² y discos que le han entusiasmado, en los que se percibe la inocencia del debutante, o la cercanía al artista comentado por tener

²¹² María José Furió escribe a propósito de sus críticas literarias: "Como tantos escritores de su generación amantes del *underground* y de la literatura pop de los años sesenta y setenta, es un experto en la narrativa norteamericana tanto de calidad como de serie B. Puede hablar en profundidad de la «novela conspiranoica» fruto de la Guerra Fría y distinguir entre la excelencia de Philip Roth y Don de Lillo, de Saul Bellow y Norman Mailer, y la influencia ejercida por un autor de culto pero menor como es el muy plagiado Philip K. Dick. Dirige dardos contra los *best sellers* a lo *Código Da Vinci*, que compara con el *Club Dante* y *El nombre de la rosa*, en su construcción, intenciones y resultados". Publicado en Rinconete, del Centro Virtual Cervantes. http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/mayo_15/27052015_01.htm. [Consulta 10.10.2015].

casi una actitud de fan, aunque a veces lo que destaca es su forma de escuchar (el propio autor señaló en alguna ocasión que no se podía escribir sobre música, sino sobre lo que te ocurre cuando se escuchan canciones); a veces se podría descubrir su canon de influencias, referencias y recomendaciones a los lectores fieles de sus novelas. La temática de sus textos es tan amplia que incluso se podría rastrear material primario que después es susceptible de aparecer en sus novelas.

El título, tomado de un texto que publicó en *El País*, en 2007, sobre John Coltrane, a partir de una cita de Thomas Man en *Doctor Faustus*, refleja el contenido del libro y la forma de pensar de Casavella sobre literatura, música, cine, televisión -series-, el arte y la cultura en general y, aunque no abundan, también ofrece reflexiones morales sobre lo que ocurre a su alrededor. Costa, en el prólogo²¹³ propone leer el libro como si fuera un relato de formación que estuviera protagonizado por un:

“Crítico adolescente empeñado en racionalizar las pasiones y afectos –y capaz de extraer grandes resultados cómicos de sus desafectos- a la afirmación de una mirada crítica madura, movida por una curiosidad persistente, definida en el rigor de no dar por buena ninguna idea recibida, de mantener la memoria siempre alerta y el equipaje mental, reunido con los años, siempre a mano, de cuestionarlo todo, establecer relaciones elocuentes, nunca forzada”.

Palabras muy ajustadas al autor de esos ensayos y artículos y que definen también a muchos de los personajes –sobre todo protagonistas- de algunas de sus novelas, como se verá más adelante.

²¹³ CASAVELLA, F. (2009). *Elevación, elegancia y entusiasmo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores. Pág. 23.

Marcos Ordóñez, en su columna 'El hombre que fue jueves', de *El País*²¹⁴, le recordaba a propósito de la lectura de estos textos y los remarcaba como uno de "los mejores libros de crítica que se han escrito nunca, y que se le ninguneara como se le ninguneó es, para decirlo también brevemente, una muestra definitiva de cómo está el patio. A este libro acudo para seguir escuchando su mejor voz". Tanto elogio, cercano a la adulación del amigo, no puede desvirtuar el enorme valor de sus textos.

La edición está dividida en seis partes y aunque tiene cierto criterio, algunos de sus textos podrían cambiar de apartado y no sería equivocado. La primera, "El gran momento", dedicada a libros y lecturas. Son 91 textos dedicados a gente tan variada como John Fowles, Nick Hornby, Norman Mailer, Mark Lilla, Flannery O'Connor, John Banville, H. G. Wells, etc.

En la segunda parte, "La bestia debe morir", se recogen los textos sobre música. En la tercera, "La emoción es lo que cuenta", versan sobre cine los 7 textos que se recoge. En la siguiente, "Conmigo no podrán", son textos que giran alrededor de la cultura en general y el mundo juvenil. Le sigue "Conmigo no podrás", 61 crónicas variopintas, que van desde la Generación X, a los cócteles culturales, pasando por el cómic y el sexo, o un paseo por Barcelona en otoño. En el siguiente apartado bajo el título de 'Variaciones y series', subdivido en cuatro partes -Variaciones Goldfinger; El blog de Francisco Casavella; Nunca beberemos tan jóvenes y El ojo novato-, se agrupan más de un centenar de textos dispares a modo de crisol moderno, erudito, humorístico a veces, acerado otras y casi siempre con mirada original y atrevida.

²¹⁴ *El País*, 15.12.12

3.2. Alejandro Gándara

La biografía de Alejandro Gándara Sancho se encuentra perfectamente detallada en la web de propio escritor, www.alejandrogandara.com²¹⁵; está elaborada por el propio Gándara y, aunque en muchas de sus líneas está presente el escritor recreando su trayectoria vital, parece obvio que los datos objetivos son los que en ella cita. Así, el novelista nació en Santander en 1957, aunque siendo muy pequeño se instaló junto a su familia en la salmantina Ciudad Rodrigo, allí creció hasta que se trasladó a Madrid para estudiar Sociología y Ciencias Políticas. Fue una de las sorpresas del ámbito literario de 1984 con *La media distancia*, su primera novela, con la que ganó el Premio Prensa Canaria 1983, otorgado por un jurado que componían Juan Benet²¹⁶, Guillermo García Alcalde; Fernando G. Delgado, Sebastián de la Nuez y Luis Suñén. Hay que recordar las palabras elogiosas, recogidas por la prensa ²¹⁷, que Benet dijo en aquel momento, señalándola como la mejor novela que había leído en los últimos quince años en España: “El tema me parece inédito y creo que en cualquier país de Occidente podría servir como reflexión de esta época”.

²¹⁵ Desde noviembre de 2012 no está actualizada. Ni siquiera se menciona su última novela, de 2013, *Las puertas de la noche*.

²¹⁶ Juan Benet se convirtió, durante los años siguientes, en uno de sus valedores y amigos. La crítica siempre le ha visto como uno de sus referentes. Así, por ejemplo, en la revista *Leer*. Nº 32, junio 1990, en la página 10, a propósito de *La sombra del arquero*, se escribía: “Se trata de un texto denso que recuerda a Juan Benet, con minuciosas descripciones, acumulación de detalles y tono épico. Utiliza la primera persona, en casi todo el texto, para contar la experiencia del protagonista en los trabajos de un pantano, las trifulcas y enfrentamientos entre los dos pueblos cercanos a ese pantano y entre los obreros que trabajan en él. Como contrapunto, una anécdota amorosa”.

²¹⁷ TALAVERA, D. (1983). El sociólogo Alejandro Gándara gana el premio Novela Prensa Canaria. 22.12.1983.

A Gándara parecen dársele bien los premios, según ha contado²¹⁸ ya con 7 años ganó un concurso a nivel nacional con el relato “El globo de colores”. Después, en 1979 ganó el Premio Aldecoa de cuentos, el Premio Nadal, en 1992, con *Ciegas esperanzas*; el Premio Herralde de novela, en 2001, con *Últimas noticias de nuestro mundo*²¹⁹; y el XXVI Premio Anagrama de Ensayo por *Las primeras palabras de la creación*, en 1998. Además, es autor de *Punto de fuga* (1984); *La sombra del arquero* (1990); *Cristales* (1997); *Un amor pequeño* (2004). *El día de hoy* (2008); *Las puertas de la noche* (2013).

Ha cultivado también el artículo de prensa, la novela juvenil²²⁰, - *El final del cielo* (1990); *Falso movimiento* (1992), que se llevó al cine bajo el título de *Lenguas de gato*; *Nunca seré como te quiero* (1996)-, y ha sido profesor de Historia de las Ideas y de las formas Políticas en la Universidad Complutense; coordinó el suplemento literario de *El País*, durante cuatro años. Después dirigió la Escuela de Letras y ahora,

²¹⁸ PLAZA, J. M. (1992), “Los escritores españoles siempre estamos empezando”, en *Leer*, nº 52, abril 1992, págs. 22-25.

²¹⁹ En ella narra “la vida de unos ex espías de la RDA que, tras la caída del Muro, deben resolver un enigma, lo que les hará viajar por diversos países y alrededor de sus propias vidas, de unos ideales que ya no pueden ser seguidos”. Recuperado en <http://www.lavanguardia.com/cultura/20011106/51262864697/alejandra-gandara-obtiene-el-herralde-con-una-novela-de-espias.html#ixzz2bJDBx5bY> [Consulta: 1.10.2014]. En esta misma información cuenta que se entrevistó con espías reales de la Stasi, incluso uno de sus dirigentes. Además, señala algo fundamental para explicar su presentación al premio: “Porque tiene que haber un canon literario fuerte que no sea el de los medios de comunicación. También tienen derecho a opinar los editores independientes, las revistas literarias, los académicos, y creo que el catálogo de este premio es el más importante en España desde la transición. En otros países hay pluralidad, aquí los medios se imponen con una fuerza insólita porque no hemos hecho una auténtica reforma educativa. Confundimos mercado con creación, y eso tiene consecuencias penosas: la absoluta desorientación de las nuevas generaciones de lectores, y unos textos sin la más mínima capacidad de riesgo, lineales.”

²²⁰ En el apartado 7.2. (Casavella, Gándara, Llop, Sánchez y la novela de formación) de este trabajo se analizan los aspectos relacionados con el género en estas tres novelas.

desde el año 2000, la Escuela Contemporánea de Humanidades²²¹, al tiempo que ha mantenido un blog en el diario *El Mundo*, titulado 'El escorpión', que define como “una crítica al aburrido discurso cultural dominante”, hasta el 30 de septiembre de 2015.

Como autores de referencia ha citado en numerosas ocasiones a Joseph Conrad, Benet, Faulkner, Graham Greene, Jack London²²² “y claro, Emile Brontë. *Cumbres borrascosas* es la novela que más veces he leído”²²³.

Aunque sus novelas hablan de atletas (él fue durante sus años juveniles un prometedor corredor de fondo, con numerosos éxitos en Salamanca), espías, ángeles, obreros o enamorados y la crítica las valora, y muy bien, no ha conseguido nunca un gran éxito de ventas, quizá porque, como señalaba Rafael Conte, no es fácil leerle “dada la complejidad y profundidad de sus propuestas”²²⁴ y por su tendencia en muchas de sus obras al experimentalismo, o cuando menos a la oscuridad.

²²¹Fruto de su trabajo en la EHC son algunos de los textos, publicados por la editorial Lengua de trapo, bajo los títulos de *El buscador de oro* (2002); *Ciudades posibles* (2003) y *En Los rascacielos de marfil* (2006).

²²² Otro referente claro se puede ver en Jack London. Jesús Ferrero en *El Mundo-La Esfera*, (7.6.1997), pág. 14, escribió: “Con *Ciegas esperanzas* Gándara volvió a subvertir las leyes de la novela, rizó una vez más el rizo, haciendo una narrativa diferente a las suyas y a las de los otros. Casi al mismo tiempo, publicó la novela para todas las edades titulada *El final del cielo*. Una obra maestra del género que me condujo al duro y venturoso mundo de las narraciones boreales de Jack London”.

²²³ RODRÍGUEZ, C. (2001). El valor ya no recae sobre la información, sino sobre los criterios para jerarquizarla. En *ABC Cultural*, 24.11.2001, pág. 10.

²²⁴ CONTE, R. (2001). Espiando a los espías. En *El País-Babelia*, 15 diciembre de 2001, pág. 7.

Valga una extensa valoración del citado Rafael Conte²²⁵, para resumir lo que ha sido su tortuosa y a veces incomprendida carrera literaria:

“La trayectoria de este escritor tan bien dotado es sin embargo bastante anfractuosa, pues se ve tentado por lo periodístico, lo didáctico, lo infantil, y dentro de lo que más parece interesarle (la narratividad), se introduce en la apariencia de lo autobiográfico –sin serlo- en su primera novela, en lo infraestructural en la segunda, lo épico en la tercera, lo mítico en la cuarta y lo intracostumbrista en la quinta, sin dejar de lado su ensayo bíblico aplicado a la estética de lo narrativo. Contrasta su enorme seguridad, su rigor, su altivez, su dureza y la profundidad de sus propuestas con estas oscilaciones en apariencia tan ostentosas, pero que sólo lo son por ostensibles nada más y en el mejor de los casos. Lo que más llama la atención en él es la rapidez, concentración y contundencia de su prosa, metafórica, elíptica muchas veces, que parece contener varios textos a la vez, o al menos circular por diversos ámbitos simultáneamente. A mi entender, se trata de una de las mejores prosas de nuestra narrativa, que sería bastante estéril desdeñar o apartar por demasiado complicada, pues creo que desde Juan Benet –que fue uno de sus descubridores- no ha surgido, entre nosotros una prosa tan poderosa.”

Gándara, pese a ser educado y respetuoso con los medios de comunicación, tiene fama de escritor antipático, o de mala leche, no la rechaza aunque él lo matiza²²⁶ señalando que es una forma de "ocultar a veces la tristeza". La distancia y el escepticismo en los que milita, en los que probablemente tiene mucho que ver su dedicación a la enseñanza, le hace rechazar esa pose tan de escritor –él tiene la suya, claro, ninguno se salva- que vive su oficio como el más importante para

²²⁵ *Ibíd.*, pág. 7.

²²⁶ GÁNDARA, A. (2005). www.elmundo.es. 16.2.2005. [Consulta: 3.3.2008].

el hombre, imprescindible para la sociedad, y se quita importancia, la literatura no le parece una necesidad vital ni para él ni para nadie, sino un camino para llegar al conocimiento como podía haber seguido otro, ha dicho²²⁷ en alguna ocasión. Sobre su forma de trabajar ha contado Gándara que corrige sin parar -y se nota-, a pesar de que antes de ponerse a ello dedica mucho tiempo a la preparación hasta que elabora un guión y sólo entonces empieza a escribir. Parte de una premisa²²⁸:

“No hay historia sin lenguaje. El escritor puro ve la realidad en imágenes lingüísticas. Mi cerebro está hecho de tal manera que veo en palabras. No me digo: voy a escribir esta historia, al margen de la palabra en que va a ser escrita”.

En su ensayo *Las primeras palabras de la creación*, Gándara se pregunta si es posible leer literariamente la Biblia y si merece la pena. La respuesta se intuye desde las primeras páginas, si no es probable que las casi 300 páginas del trabajo no merecieran la pena. Aunque él no da respuesta expresa, por eso, ya en la nota inicial del libro Gándara avisa de que no se trata de un ensayo erudito sobre los estudios bíblicos, sino que analiza los recursos narrativos en el texto sagrado, buscando su sentido y significado último como materia de lectura. González Hernández señaló²²⁹ que lo que el autor "hace una auténtica búsqueda semántico-filológica de los componentes del "Discurso creacionista», tal como aparece en el Relato, y más allá de la

²²⁷ Se lo dice a Esther Bendahan en una entrevista en *Terra incógnita*, a propósito de su libro *Últimas noticias de nuestro mundo*. <http://www.terraincognita.50megs.com/gandara.html>

²²⁸ BASUALDO, A (1992) Islas de tiempo, viajes sin regreso. En *La Vanguardia*, 26 mayo 1992, págs. 2-3.

²²⁹ GONZÁLEZ, A. (1999). Revista Española de Educación comparada 5. Pág. 247. Recuperado de <http://revistas.uned.es/index.php/REEC/article/viewFile/7278/6946>. [Consulta: 10.10.2013]

interpretación, es decir, quedándose en el texto en su literalidad: volver a sentir por encima de los que convierten el texto leído en un texto usado". No pretende dar una nueva interpretación a algunos textos sagrados, sino invitar al lector a hacer lo que él ha hecho, leerlos de nuevo, como si fuera un lector virginal.

3.2.1. Punto de fuga. La sombra del arquero. Ciegas esperanzas. Cristales. Últimas noticias de nuestro mundo. Un amor pequeño. El día de hoy

Tras *La media distancia*, Alejandro Gándara publicó *Punto de fuga*, donde confirmaba sus dotes para la escritura pero, al tiempo, se distanciaba de los lectores, a los que ponía a prueba desde las primeras páginas, con un hilo conductor no fácil de seguir, con una trama mezclada con numerosas reflexiones. Está narrada en primera persona y sólo usa la coma como signo de puntuación. Separa arbitrariamente con espacios los párrafos a lo largo del relato, lo que le da una estructura fragmentada. De nuevo el desasosiego y la pesadilla, aparecen como tema recurrente, ya en la página 9, como elementos que acompañan al escenario del Madrid de finales de los ochenta, cuando se acababan las vacas gordas y los profesionales querían su parte del pastel y su pequeña tarima desde la que otear el horizonte, pero también condicionados, en ocasiones paralizados, por el desencanto y por no saber en qué dirección moverse.

La tercera novela de Gándara, *La sombra del arquero*, un relato de aventuras que se desarrolla en un pantano, mientras un grupo de obreros -El Rubio, El Mercenario; el Vaquero, La Sopa- tiran una línea subterránea, trabajando en condiciones extremas y a punto de estallar tras cada faena, tras cada roce. El título, según el autor le contó a Rosa Montero, hace referencia a:

"La presencia constante de una amenaza no definida, que siempre está ahí acechándote, de modo que tienes que vivir con ella. Y es la sombra lo que hace daño. La sombra, la amenaza es más dura que la propia flecha"²³⁰.

Pero detrás de ese arquero, de esa flecha amenazante reconoce que está la "sombra del fracaso y el temor a rebelarse". El crítico J. Ernesto Ayala-Dip sugiere²³¹ que no se trata, contra lo que muchos críticos dijeron en el momento de su aparición, de una "parábola sobre las dificultades de un hombre para hacerse con las riendas de su destino. Era el destino mismo del hombre de todos los tiempos hecho palabras, investigación de sus posibilidades de supervivencia, vértigo de estrategias agónicas para afrontar con dignidad la amenaza de la muerte".

En 1992 Gándara ganó el Premio Nadal por la novela, en muchos aspectos experimental, *Ciegas esperanzas*. La acción se desarrolla en Marruecos, en la ciudad de Larache, en los años previos a la independencia del país africano, el escenario donde un amor lleno de dificultades y peligros entre Martín y Salima intenta tener algún futuro. El autor recrea tanto el lugar como la época con mucha precisión, intentando alejarse de la postal folclórica, del detalle fácil, y logra convertir el espacio en otro personaje. Pero no se olvida de moldear a los protagonistas, de enfrentarlos a sus sentimientos, miedos y contradicciones, muchas de éstas surgidas por el choque cultural y religioso.

En *Un amor pequeño*, de 2004, cuenta una historia de amor, en la que el dinero es elemento fundamental. Está protagonizada por Ruy

²³⁰ MONTERO, R. (1990). "El sabor de la derrota" en *El País*, 11.4.1990. Recuperado de http://elpais.com/diario/1990/04/11/cultura/639784811_850215.html [Consulta: 3.3.2011].

²³¹ AYALA-DIP, J. E. (2002). Un soplo de oscuridad. En *El País*, 7.2.1992. Recuperado de http://elpais.com/diario/1992/01/07/cultura/694738808_850215.html [Consulta: 3.3.2011]

Nieves, un hombre ya maduro, de 45 años, divorciado, con un pasado como físico y matemático, autor de libros de éxito, pero que ahora va a la deriva. Es contratado para liquidar una editorial que está a punto de quebrar y en ese proceso conoce a una mujer, Práxedes, 20 años más joven que él y que le sitúa en un camino amoroso singular. Esa es la trama, aunque parece evidente que detrás está una reflexión sobre el presente, sobre la extrañeza de creer en el amor cuando el escenario es contrario a ese sentimiento. Un presente que él consideraba, desmemoriado, "un momento muy raro y delicadamente absurdo, nada fácil de explicar, por eso me incliné por el lado directo, concreto"²³².

En su siguiente novela, *Cristales*, Alejandro Gándara utiliza el enfrentamiento entre dos generaciones, una que tiene alrededor de 50 años, que luchó por su lugar en la España de la Transición, que tenía unos ideales, y otra, alrededor de los 30 –a la que en principio pertenece el autor- que no ha podido tener ese lugar preferente, que ni tenía referencias de la contracultura del mayo del 68, ni sufrido los rigores del franquismo, para en ese escenario crear una historia de amor.

En 2001 Alejandro Gándara, obtuvo el Premio Herralde de novela por una parodia²³³ de las novelas de espías, *Últimas noticias de nuestro mundo*. Y es parodia porque los personajes apenas espían y el autor los pone a reflexionar sobre los cambios en el mundo actual, con la caída del Muro de Berlín en primer plano y con un grupo de antiguos espías de la República Democrática Alemana intentando reunirse en Madrid, para continuar un trabajo que nadie se ha encargado de decirles que ya no tiene sentido. El crítico Rafael Conte advirtió que su tendencia al

²³² Forman parte de las declaraciones de Alejandro Gándara, cuando se presentó la novela en Barcelona, en marzo de 2004. http://elpais.com/diario/2004/03/09/cultura/1078786807_850215.html [Consulta: 3.3.2011]

²³³ El autor probablemente nunca aceptaría ese calificativo para su novela, ya que él considera que es tan típica como las de Greene o Le Carré, aunque siga una línea diferente, con menos intriga y acción y más reflexión.

discurso no le iba a facilitar llegar bien a los lectores, sin embargo le alabó:

"La reconstrucción de ciudades, paisajes, lugares, escenarios, personajes, mecanismos de la profesión de espionaje son una verdadera maravilla de técnica expresiva, de documentación y ritmo; pero lo más importante no es eso, sino el diálogo sobre todo, en el que se centra el discurso subterráneo profundo que Gándara quiere comunicar, perpetuo y sucesivo, elíptico y concentrado, rítmico y hasta tan clandestino como musical"²³⁴.

En *El día de hoy* Gándara narra las locas 24 horas del 5 de junio de 2007, de Ángel Santiesteban, un jardinero con un pasado de maestro, exseminarista, de padre separado con un hijo, Goro, y perro, que lleva una vida más o menos anodina por un Madrid reconocible por barrios como La Latina y Pan Bendito. Desde el despertar de ese día sabe que tiene que decirle algo grave a su hijo, pero le cuesta y no encuentra el modo y el momento. Debe confesarle que tendrá que irse a vivir con madre porque él no tiene dinero para mantenerlo, debe confesar su derrota. Está escrito en forma de monólogo, con frases breves y estructura entrecortada. Donoso²³⁵ ha remarcado su estilo y dificultad de lectura:

"El lector, si acaso, habrá sentido cierta ternura o compasión por este inválido que intenta cuidar a su hijo. Pero eso sólo realza la dificultad para alcanzar algún grado de empatía con este paseante que no termina de encontrar su lugar en el mundo. Ante *El día de hoy* hay

²³⁴ CONTE, R., óp. cit. pág. 7.

²³⁵ DONOSO, P. (2009). Un jardín solitario. En *Revista de Libros*. Recuperado de <http://www.revistadelibros.com/articulos/el-dia-de-hoy-de-alejandra-gandara>. [Consulta: 10.8.2015].

que reconocer la voluntad y la dificultad que encierra su escritura, junto con la temeridad de asumir que el lector será capaz de seguirlo".

Ángel Basanta²³⁶, al tildar al protagonista de Ulises madrileño de hoy, resalta que en las páginas de la novela no solo está su periplo también una imagen de la realidad social muy crítica: "Con ello, del extravío existencial del protagonista pasamos a la fragmentaria visión panorámica de una realidad social presente con su injusticia y negrura sometida, a veces, a deformación esperpéntica".

La novelista Rosa Montero, califica la novela de su amigo Gándara de "desternillante y angustiosa", con su héroe fracasado que no consigue salir de su barrio: "Y es que todos los que ya tenemos cierta edad sabemos que no hace falta salir de tu barrio, y ni siquiera de tu propia cama, para que te alcance y te fulmine la perdición total"²³⁷.

3.2.2. *Las puertas de la noche*

La última novela de Gándara, publicada en 2014, está protagonizada por un escritor y profesor ya en la cincuentena, enfrentado en los últimos tiempos a la dolorosa experiencia de la muerte de varios seres queridos y cómo afrontarlo, dónde y con quién encontrar consuelo ante la pérdida, cómo soportar el duelo. Los casos, variados, le sirven para mostrar diferentes alternativas, desde cómo actuar cuando es una hija joven la que pierde a su mejor amigo, o cuando eres tú el que pierdes a un compañero de toda la vida. Estos hechos tristes le sirven para mostrar una visión del mundo realista,

²³⁶ BASANTA, A. (2009). El día de hoy, en *El Cultural-El Mundo*. 6.2.2009. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/letras/El-dia-de-hoy/24718> [consulta 10.3.2012]

²³⁷ MONTERO, R. (2008). Familia solo hay una (afortunadamente). En *El País*. 25.10.2008. Recuperado de http://elpais.com/diario/2008/10/25/babelia/1224892218_850215.html [Consulta: 10.3.2012]

pero al tiempo con un cierto optimismo, el que permite enfrentarse a la pérdida, al dolor, desde el conocimiento y la aceptación, esa que hoy la sociedad parece colocar en el trastero, o negar su existencia. El propio Gándara lo ha resumido²³⁸ como un "texto contra el miedo a la pérdida o a la muerte propia, que son los miedos fundamentales y los que condicionan nuestra forma de estar en el mundo", lo que puede distraer a muchos lectores, que pueden centrarse exclusivamente en lo didáctico, que se acerquen a él buscando una salida terapéutica que ayude a superar el duelo por la muerte de algún ser querido, cuando es mucho más. Es respuesta lúcida o, al menos, búsqueda del sentido de la vida, porque como se desprende en la novela, esa tarea no acaba nunca, porque la vida es un trayecto.

Recurre a los clásicos griegos como Sócrates, que le dan muchas lecciones, mezcla lo narrativo con fragmentos más de filosofía y ensayo; a veces parece una autobiografía, con un argumento bastante sencillo, que sólo es soporte para mostrar su forma de enfrentarse a la muerte, sea con sus ojos -los que observaron a los que murieron cerca del propio autor- o los de otros hombres que reflexionaron sobre el misterio de la existencia, o sea para acercarse a la meta imposible de la felicidad. Ese dejar de lado la peripecia argumental ha señalado el autor es muy meditado, su fin era explicar el mundo, decirle al ser humano qué pinta en la vida, no entretener a unos pocos lectores. Agita en un todo diario, cuentos, reflexiones, sin una estructura aparente, un tanto experimental, aunque Gándara ha hablado de que es más bien una estructura del pensamiento que ayuda en ese proceso de búsqueda.

²³⁸ <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Correcciones-de-verano-novedades-de-otono/5076> [Consulta: 10.8.2015].

3.3. José Carlos Llop

José Carlos Llop Carratalá nació en Palma de Mallorca el 3 de abril de 1956, es poeta, novelista, bibliotecario, columnista de la prensa local. Su producción literaria es muy extensa y continua, no ha dejado de publicar durante los últimos 30 años. Antes que por su prosa fue reconocido por su obra poética, que consta hasta la fecha de numerosos títulos: *Drakul-lettre* (1983); *La naturaleza de las cosas* (1987); *La tumba etrusca* (1991), por la que obtuvo el Premio Anthropos; *En el hangar vacío* (1995), *El canto de las ballenas* (1996) (este libro es difícil de etiquetar, ya que une poemas, con textos en prosa sobre temas varios, que a veces parecen sacados de un diario); *La oración de Mr. Hyde* (2001); *Quartet* (2002); *La dádiva* (2004); *La avenida de la luz* (2007); *Cuando acaba septiembre* (2011) y *La vida distinta* (2014). Además de estos títulos individuales, reunió en 2002 toda su poesía hasta esa fecha en el volumen *Poesía, 1974-2001*, (Editorial Península, 2002). Es también el traductor de *Islas* (1993), del premio Nobel antillano Derek Walcott.

Además de la lírica, ha cultivado con especial intensidad el género diarístico, así ya ha publicado cinco volúmenes: *La estación inmóvil* (1990), *Champán y sapos* (1994), *Arsenal* (1996), *El Japón en Los Ángeles* (1999) y *La escafandra* (2006). Los tres primeros fueron reeditados en 2000, en un solo tomo bajo el título de *Diarios, 1986-1995*. Tiene en preparación un sexto volumen, *La deserción del diarista*. Es autor también de los ensayos *La ciudad invisible* (1990), *Consulados fantasmas* (1996) y *Al sur de Marsella* (2005).

Como narrador, la tarea que aquí nos interesa de él, ha publicado dos libros de relatos, *Pasaporte diplomático* (1991) y *La novela del siglo* (1999) con el que obtuvo el Premio NH al mejor libro de cuentos publicado en España ese año, que acoge diez relatos alrededor de la

pérdida, sea de la nobleza, la juventud o la vocación. En el primero ya aparecen los temas y formas que luego ha desarrollado en sus novelas, donde es habitual la recreación del pasado, en especial los años 40, envolviendo la trama entre brumas que sólo dejan percibir partes de la realidad, con personajes moviéndose entre fronteras europeas, o por lugares exóticos. En *La novela del siglo* recoge diez relatos alrededor de la pérdida, sea de la nobleza, la juventud o la vocación.

Y, por último, ha publicado cinco novelas: *El informe Stein* (1995); *La cámara de ámbar* (1996); *Háblame del tercer hombre* (2001); *El mensajero de Argel* (2005); *París: suite 1940* (2007) y *La ciudad sumergida* (2010), que no es en sentido estricto una novela, como tampoco lo es *Solsticio* (2013), un libro de recuerdos y memorias de sus años de infancia y juventud.

Pese a su trayectoria y buena crítica que su obra ha tenido²³⁹, su repercusión²⁴⁰ mediática, fuera de su isla natal, no ha sido la que se podría esperar, probablemente por esa insularidad que le ha alejado de los círculos literarios tanto de Barcelona como de Madrid. Llop ha sido considerado un escritor con un “estilo de guante blanco”²⁴¹, quizá el más poético de los cuatro autores estudiados, algo con bastante sentido cuando su obra poética es de tanto o más calado que su prosa, lo que es reconocido por la crítica periodística y académica. Tiende a la prosa lírica, muy rítmico, juega con las repeticiones, coloca bien los adjetivos, sensual, a veces colorista, con “pulcritud expresiva y transparente

²³⁹ “Sus novelas y sus diarios han sido bien recibidos por la crítica mejor informada, que ha destacado en ellos una escritura cuidada, brillante y con sello personal”, escribía en *El Cultural* Ángel Basanta, a propósito de *París: suite 1940*. BASANTA, A. (2007). “París: suite 1940”, en *El Cultural*. 20.9.2007. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/letras/Paris-suite-1940/21226> [Consulta: 3.3.2010].

²⁴⁰ No así en Francia, donde está muy bien considerado y con ocasión de cada nueva traducción de sus libros se lo rifan periódicos y revistas de referencia. Además, ha sido premiado en varias ocasiones.

²⁴¹ Así lo resumía *El Urogallo* en la breve reseña de sus relatos de *Pasaporte Diplomático*, en su nº 62-63, julio-agosto 1991, pág. 80, cuando sólo era reconocido como poeta y no había publicado narrativa.

dicción” ha escrito García Posadas²⁴². Domina el idioma, lima y depura sus párrafos que, a menudo, se convierten en aforismos. Pero también recrea con seguridad y al detalle ambientes comunes y extraños. Sabe "armar" psicológicamente el carácter de sus personajes.

Ya se ha dicho que es bibliotecario de una vastísima cultura literaria y eso es perceptible en todos sus textos, donde hace gala de un aroma cosmopolita -calificativo que raro es que no hayan utilizado todos los estudiosos de su obra- y un universo cultural ilimitado, sin caer en la pedantería, a veces suavizado por el tono reflexivo. Es simplemente ese perfume, ese aroma aquí y allá que lo invade todo, pero sin empalagar. Vida y literatura para él son lo mismo²⁴³, por eso en su obra también se confunden y se fusionan, sin rechinar. Ese saber literario lo desarrolla con muchísima frecuencia en sus columnas de opinión de *El Diario de Mallorca*, donde la reivindicación de olvidados y desconocidos autores y poetas mallorquines son elemento común. Así, lo mismo reivindica al poeta Bartomeu Fiol²⁴⁴, autor de *Calaloscans*, del que acepta su influencia²⁴⁵, que al periodista y escritor Miguel de Santos Oliver²⁴⁶. Llop ejerce, y así se lo aplauden sus paisanos y las instituciones que con frecuencia le premian con justicia, de agitador cultural en su isla natal. Como en su obra poética y novelística, la

²⁴²GARCÍA-POSADAS, M. (2005). Nazis y ocultaciones. En *ABC-Blanco y Negro Cultural*, 5.3.2005, pág. 9.

²⁴³ LLOP, J. C. (2000). *Diarios*. Barcelona: Península. Págs. 107, 124.

²⁴⁴ <http://www.diariodemallorca.es/opinion/2011/08/14/retrato-incompleto/694848.html> [Consulta: 17.8.2011].

²⁴⁵ Escribe en ese artículo: “El Caloscans de los veranos de mi infancia en Betlem”, y unas líneas después, a propósito del poeta, pero se intuye que también habla de sí mismo: “Lo que recuerdo después es discreción, curiosidad intelectual, buena educación –lo repito por su importancia, no siempre la gente de letras lo es– y generosidad, que es uno de los vicios del solitario cuando sabe por qué lo es y dónde está”. Calificativos todos que se ajustan perfectamente a su perfil literario. <http://www.diariodemallorca.es/opinion/2011/08/14/retrato-incompleto/694848.html> [Consulta: 17.8.2011].

²⁴⁶ <http://www.intereconomia.com/noticias-gaceta/cultura/cultura/soy-alergico-subvenciones-culturales-dinero-publico-20110815> [consultado: 17.8.2011].

memoria²⁴⁷, el recuerdo²⁴⁸ de lugares y hechos de su ciudad y su isla convergen constantemente en sus columnas, sin olvidar la actualidad y sus hechos. Él reconoce que en sus obras los géneros se confunden²⁴⁹:

“Hay poemas que pueden ser un conato de relato, en la novela hay metáforas de un poema, y, en los dietarios, puede haber poemas no hechos. Los personajes que pululan en estos géneros son intercambiables. Mi literatura está hecha toda ella de atmósferas, y éstas también son voces narrativas”.

He aquí una de las claves de su estilo novelístico, es un excelente creador de atmósferas, mientras que de los personajes sólo traza unos pocos rasgos, los justos, para que se mueven por ese espacio a medio camino entre la ensoñación, las brumas, la nostalgia de un pasado que tal vez fue glamuroso, al menos para algunos de sus protagonistas, y el retrato realista de un mundo donde los fantasmas del pasado, con todos sus secretos, se esconden por las esquinas. Pasado y memoria, claves para entender su literatura, pasado y memoria que tiene al Mediterráneo, a Mallorca, como sus escenarios, pero que no olvida a Europa. Él mismo, sus obras, son ejemplo claro de lo que afirmaba en

²⁴⁷ La memoria es tema recurrente en sus artículos, también en los autores que le interesan o interesaron. Por ejemplo, con motivo de la muerte del escritor Héctor Bianciotti, recuerda que fue uno de sus escritores favoritos de juventud, lo define como “escritor de la memoria”, del que destaca una frase significativa: “Lo esencial, a lo que yo vuelvo, es a la memoria”. <http://www.diariodemallorca.es/opinion/2012/06/17/apartamento-paris/773410.html> [Consulta: 20.8.2013].

²⁴⁸ “Me acuerdo de...” era el título, por ejemplo, de su columna del 31 de marzo de 2013, donde se acuerda de bares, nombres, teléfonos, direcciones, etc., que combina con gusto y que le sirven para trasladarse y trasladarnos al pasado, justo como hace en sus libros. *En la ciudad sumergida* es quizá donde más se vea esa relación entre sus textos para prensa y sus novelas. <http://www.diariodemallorca.es/opinion/2013/03/31/acuerdo/835981.html>

²⁴⁹ MANRESA, A. (2001). El intelectual es un político que desea poder. En *Babelia-El País*. 2.6.2001, pág. 13.

una de sus columnas: "Si la novela europea es la memoria de Europa, sus pulmones son sus escritores"²⁵⁰

En una entrevista, preguntado por el carácter particular de la gente que nace y vive en una isla, sugiere que es evidente porque se mira a través de ojos diferentes, todo se enmarca en una oposición entre lo que ocurre fuera de la isla y lo que ocurre dentro. Ello se percibe a menudo en sus novelas, con personajes que se van y vuelven a un lugar especial, que determinan sus movimientos y su lugar en el mundo. Ese sello que también marca el Mediterráneo, esa seña de identidad que reconoce abiertamente:

"Aparte de una gastronomía, un cromatismo, una orografía y una luz determinada que hace que nos sintamos como en casa tanto en las Baleares como en cualquier punto de la costa y de las islas mediterráneas, sean españolas, italianas, griegas o francesas, es verdad que hay algo epicúreo, hedonista, sensual, trágico y fatalista que subyace en nuestra manera de ser y que nos une. Hablamos el mismo idioma, tenemos un parecido sentido matriarcal de la familia, pertenecemos a una patria común que ha sido cuna de civilizaciones muy antiguas y todo eso, indudablemente, crea unos lazos comunes y reconocibles".

Todo ello se observa en esa necesidad de regresar que toma como herencia de Ulises, o a empaparse de los clásicos, transfigurado por la luz, pegado a la tierra y al olor de sus frutas, al final melancólico del verano, todo ello complementado con sus referencias poéticas: Cavafis, Durrell, u otros poetas británicos del siglo XX como Graves o Larkin.

²⁵⁰ LLOP, J.C. (2014). Europa, Europa. En *Diario de Mallorca*. 1.6.2014. <http://www.diariodemallorca.es/opinion/2014/06/01/europa-europa/936789.html>

Llop es hijo de un general del ejército español, un detalle que a simple vista no se capta en sus argumentos, pero conocido el dato, ilumina de una manera especial la lectura de sus relatos, sea el ambiente, el tono o los valores -como el honor- que pone en solfa²⁵¹. Por ejemplo, su tercera novela, *Háblame del tercer hombre*, con muchas referencias comunes a las de *El informe Stein*, nace de una anécdota que le contó su madre al escritor, da una visión de la posguerra desde la óptica de los vencedores, transcurre poco después de acabada la Guerra Civil española y sus protagonistas pertenecen a una familia de militares durante los primeros años de la Dictadura de Franco. Pero también es una historia de iniciación con una hermosa relación entre el niño protagonista y su madre. Y, además, como una constante, sus novelas, o si se quiere sus personajes, surgen de la niebla y el olvido, en ellas se respira el aire de consulados, se escucha el sonido de los sables, colores de polainas de botas húsares, y que el propio Llop reconoce²⁵²:

“Es mi arquitectura privada, una constante en mis libros, un cierto retrato miniaturista con muchas referencias. Mi mundo y mi manera de interpretar la vida está en los libros”.

²⁵¹ Es su respuesta a una pregunta: "No tothom com vós ha estat fill de general, ha viscut al Palau de l'Almudaina, a capitania, ni ha resat el rosari cada nit. Potser marcà la mirada d'aquella època", en una entrevista publicada en *El País* el 11 de noviembre de 2010. Recuperado de: http://elpais.com/diario/2010/11/11/quaderncat/1289440581_850215.html. [Consulta: 10.8.2015].

²⁵² MANRESA, A. (2001). El intelectual es un político que desea poder. En *Babelia-El País*. 2.6.2001. Pág. 13.

Como Javier Goñi señala²⁵³, a propósito de la citada *Háblame del tercer hombre*, pero también aplicable a buena parte de su obra:

“Los personajes de sus historias, como el propio Llop, sienten fascinación por esas evocaciones con aromas de otras épocas, con esos lugares de arena que aparecen en los atlas, con esos rostros de enigma –rostro de mujer- que asoman en el cine”.

Años antes el escritor ya le había dicho al mismo Goñi²⁵⁴:

“Esos objetos que aparecen en mis libros, o los que están sobre mi mesa de trabajo, tienen la misma función que esos aventureros o esas mujeres: son supervivientes y quieren dejarse oír. Yo sólo pongo literatura”.

En esa misma ocasión reconocía que para sus novelas no le preocupa la ideología, sino la atmósfera, aunque siempre dejen traslucir ideas y sentido moral. Pero, claro, esa despreocupación por la ideología también avisa de que su compromiso social no va unido a sus textos y, por tanto, en sus historias las referencias a ello apenas aparecen, no confía en su poder transformador de la sociedad, ni tampoco de denuncia, por ejemplo. Es evidente que Llop es fiel a un mundo personal, que se revela en todas sus obras, para él algo habitual en la literatura:

²⁵³ GOÑI, J. (2001). Acordes de cítaras. En *El País-Babelia*, 2.6.2001, pág. 13.

²⁵⁴ GOÑI, J. (1996). Mis libros son diques contra la marea del olvido. En *El País-Babelia*, 14.12.1996, pág. 10.

"La literatura s'enriqueix de les vides diferents. De fet, està feta de vides diferents on, malgrat la diferència, la gent es troba com es troba en un mirall. Pel que fa al rosari en família, a ca nostra era costum i, l'Almudaina, un plaer".

Otra muestra de esos intereses particulares se observa cuando son protagonistas los espías y su mundo, o por la Europa de entreguerras, las atmósferas a medio camino entre lo decadente y lo nostálgico, qque está presente en *El informe Stein*, pero también en *La cámara de ámbar*, *Háblame del tercer hombre*, e incluso en *París: suite 1940*, donde persigue la sombra del escritor y periodista español César González Ruano. Esa intencionalidad también se ve cuando le pone nombre y apellidos a los personajes, que remiten a un pasado, a lugares exóticos, a escenarios históricos. Le ha dicho²⁵⁵ a Nuria Azancot que esa fascinación le viene del cine y la literatura, pero añade otra influencia inevitable:

“Haber nacido en un país al margen de la historia de Europa en esa época –un país de silencios y medio de luto- sospecho que también ha influido”.

Siendo Llop tan dado al mundo detectivesco, de equívocos y evocaciones, es lógico que el crítico Enrique Turpin²⁵⁶ percibiera el papel que el fracaso tiene en toda su narrativa:

²⁵⁵ AZANCOT, N. (2007). He escrito una lección de anatomía sobre una sociedad enferma. En *El Mundo-El Cultural*, 6.9.2007, pág. 66.

²⁵⁶ TURPIN, E. (2005). Memoria obsesiva. En *El Periódico de Catalunya*, 31.3.2005.

“Ronda mil y una tentativas de contrarrestar la pesadumbre que invade al hombre cuando siente el punzante aliento de la decepción. Pocos han logrado iluminar con tanta verdad el proceso que va de la ilusión al fracaso, sin que ello pueda considerarse sinónimo de derrota: de algo debe servir lo aprendido en el camino”.

3.3.1. La cámara de ámbar. Háblame del tercer hombre. El mensajero de Argel. París: suite 1940

Un año después de publicada *El informe Stein* apareció *La cámara de ámbar*, otra novela corta, 152 páginas, donde el básico argumento se convierte en pretexto para tratar sus temas recurrentes, el peso del pasado; la memoria -"soy un hombre que regresa para recuperar la memoria",²⁵⁷ porque prefiere "la memoria a la vida", tanto es así que unos párrafos después confiesa "ésta es mi vida: vivir para recordar, porque sólo recordando me siento verdaderamente vivo" -; la vaguedad de unos acontecimientos que a ojos de los personajes se convierten en enigmas que se deben aclarar, aunque en la mayoría de las ocasiones, se convierten en otro punto de vista que perpetúa el equívoco. Llop se afianza en su estilo preciso, más preocupado por el cómo que por la historia, usa de forma certera el *flashback*, pero no solo para la trama, también para las descripciones, que se convierten en lo fundamental de la novela, el crear un ambiente, un mundo misterioso que ya no es, que tampoco se echa de menos, solo se constata "que se escapa como el agua entre los dedos", donde el olvido es la mejor bendición porque "se vuelve uno indemne a todo mal".²⁵⁸ La carga lírica se apropia de cada párrafo, su intencionalidad es evidente. Incluso alguna descripción - pura prosa poética- la separa del resto del relato espaciando con un par de líneas en blanco, como ocurre al comienzo del segundo capítulo. Se atreve incluso con un pasaje ligeramente erótico, lo que en la primera

²⁵⁷ LLOP. J. C. (1996). *La cámara ámbar*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik. Pág. 11.

²⁵⁸ *Ibíd.* pág. 76.

novela eran tres pequeñas observaciones al observar a una mujer por primera vez desnuda, en la segunda se convierte en un encuentro sexual con la criada de su tío, es más explícito²⁵⁹ en su lenguaje y sus detalles.

En la leve intriga que Llop ha creado cuenta la peripecia de un escritor, el narrador, que regresa a su tierra, su ciudad ²⁶⁰, para ocuparse de los últimos encargos de su tío anticuario, recién fallecido, tarea que esconden algunas sombras y muchas ambigüedades que este sobrino intenta descifrar. Una primera tarea incierta es la de escribir una novela sobre la vida de Nicolás Bémborg, ese tío coleccionista de objetos de arte con un pasado enigmático, y que debe reconstruir a partir de un libro de firmas y un sinfín de fichas dejadas en herencia. Un tío, que como los padres del protagonista de *El informe Stein*, siempre está de viaje y que al cabo de unas semanas regresa con unos baúles repletos de objetos, que para el narrador y también para el lector son sugerencia de secretos. Ese narrador protagonista también tiene un pasado, tiene una asignatura pendiente con la ciudad que un día dejó, intenta ajustar cuentas pero no lo consigue del todo porque entre los motivos de su marcha estaba la necesidad de un día volver: "... pero no necesito irme por el mero hecho de irme, por el mero hecho de ir a algún sitio que no sea éste donde nací, sino precisamente para volver al

²⁵⁹ En ambas novelas tras el momento erótico, Llop hace referencias al mundo de los olores. En *El informe Stein* rompe el clímax haciendo partícipe al lector del olor a gato, o a meado de gato, donde ha tenido su primer contacto visual con una mujer desnuda, y en *La cámara ámbar* es a mar y a cuerdas de cáñamo, para unas líneas después continuar con el universo olfativo: "Las sábanas olían a aceite de almendras y a campo cuando el campo huele a hierba húmeda, a canela y a estiércol de vaca". Ese momento escatológico en ambas novelas daría juego, probablemente, a cualquier psicoanalista para explicar la relación de Llop con el erotismo.

²⁶⁰ Todo ese interés por la ciudad donde nació y vive se concentraría años después en su obra *La ciudad sumergida*.

mismo sitio, al lugar donde nació"²⁶¹. Son innumerables las referencias a la ciudad, no solo como escenario, también es motivo de reflexión, que se percibe incluso en la elección de los adjetivos, como deja ver en las primeras líneas del relato:

"Desde la ventanilla de mi camarote la ciudad parece cubierta por un velo amarillo. La ciudad parece arena. La ciudad tiene el color de la resaca, el color del hígado cuando está enfermo, el color de una ciudad que ha maldormido, pues maldormir es uno de sus vicios, uno de los vicios de esta ciudad insomne que fue la mía".²⁶²

De nuevo Llop salpica su relato de referencias culturales, tanto del mundo del arte como del cine, la literatura y la música. Por ejemplo, aprovecha la colección de recortes de artistas de cine que posee la sirvienta de su tío, para valorar a Orson Welles, Rita Hayworth; en otros pasajes aparecen Louise Malle y su *Atlantic City*; recuerda a poetas como Ungaretti y Pessoa, aunque sea para recordar "la vulgaridad" de que éste se haya puesto de moda; un cuadro del pintor francés Hubert Robert era propiedad de su tío; Bob Dylan y el tema "Mozambique" se escapan de un coche, Françoise Hardy y su LP *Soleil*, que el año anterior estaba en lo más alto del *hit-parade* y Cole Porter, son la banda sonora que acompaña a sus personajes.

En más de una ocasión, aunque no sean referencias expresas, la novela remite a *El informe Stein*, sea por la presencia de personajes coyunturales comunes -Boris Negresco, por ejemplo-, o porque en las dos es un tío la causa y efecto de lo que le ocurre al protagonista; pero es sobre todo cuando se ocupa del paisaje y de la ciudad que retrata, por los vaporosos ambientes comunes a ambas novelas, por su visión

²⁶¹ *Ibíd.* pág. 12.

²⁶² *Ibíd.* pág. 11.

del mundo. La intencionalidad última de la novela también enlaza ambas novelas: en las dos el narrador se convierte en un entomólogo que explica "el principio de los tiempos y explica también el ocaso de los tiempos", pero que en ese instante también descubre que él es motivo de observación para esos insectos motivo de su desasosiego y, entonces, "la piedra de ámbar se le cae de las manos y se rompe".

Como en su primera novela, el proceso de formación de un hombre también es motivo de reflexión, aunque aquí avanza un paso más, probablemente acentuado por el mayor peso del Llop escritor frente al Llop ser humano. Así, sugiere que la edad adulta debería empezar a contar en el momento en que un hombre hubiera preferido tener una vida diferente a la que se refleja en el espejo donde se mira, aunque no termine de tenerlo tan claro:

"O tal vez no: tal vez ese momento sea el cruce de otra frontera que nada tiene que ver con la edad adulta, que nada tiene que ver con ninguna edad"²⁶³.

En 2001 José Carlos Llop publicó su tercera novela, *Háblame del tercer hombre*. Como ya se puede intuir por el título, con su referencia a la famosa película²⁶⁴ de Carol Reed, sitúa la acción en el mismo 1949 de la película y en la España de la posguerra, con espías y misteriosos ambientes, que remiten a los países centroeuropeos. El protagonista es un muchacho, Miguel, que vive en un destacamento militar junto a los Pirineos, donde vive con su padre militar. Tiene muchas referencias comunes a *El informe Stein* y repite algunos recursos, como es la

²⁶³ *Ibíd.* pág. 150.

²⁶⁴ *El tercer hombre* (The Third Man), dirigida en 1949 por Carol Reed, es una producción británica adaptación de la novela de Graham Greene. En la novela, en el primer capítulo, sus padres van al cine Sebastopol a ver esta película. El protagonista lo cuenta y explica su efecto en él: "Desde entonces mi vida ha sido un largo epílogo de la vida de Harry Lime. Desde entonces mi vida han sido unos acordes de cítara a la búsqueda de Harry Lime". LLOP, J. C. (2001). *Háblame del tercer hombre*. Madrid: Muchnik. Pág. 14.

relación entre el muchacho y sus padres, las atmósferas sugeridas, casi veladas, más que explicitadas, el juego con la memoria, uso onomástico que remite constantemente al cine, a Harry Lime, a película en blanco y negro. Él no es insensible a todo ese mundo y vive su propia crisis, la que le lleva a querer salir de ese círculo, por eso cuando su abuela le habla de la India, donde "desapareces, no eres nadie", quiere irse, quiere desaparecer, es la forma de romper, de querer ser otro, el que hubiera podido ser si su nacimiento hubiera sido en el tiempo de los húsares y los sables, "no en el tiempo de las gabardinas de caucho y las inyecciones de éter", por eso las sombras terminan por rodearle:

"Y de repente todo fueron sombras bailando y supe que mi vida sería una vida entre sombras, una vida persiguiendo sombras, una vida rodeado de sombras y yo mismo una sombra que jamás podría enfrentar a un cuerpo porque en mi familia los cuerpos habían dejado de existir".

En *El mensajero de Argel*, de 2004, Llop de nuevo juega con la intriga y una investigación sobre el pasado familiar del personaje protagonista, en este caso un periodista, Carlos Orfila Klein, que malvive de un programa de radio, 'La Morgue', pero que trastoca el andamiaje de su endeble estabilidad. Aunque aparentemente Llop se centre en un solo individuo, lo que hace es mostrar la decadencia de un mundo que se las prometía muy felices a finales de los sesenta, con los grandes valores en manos de seres que se iban a comer el mundo y que, sin embargo, van a la deriva en la novela. Quizá por eso, para darle perspectiva, sitúa la acción en 2010, como si fuera una novela de ciencia ficción, cargada de tristeza y pesimismo, donde se mezclan derrotas como la de centro europea en la segunda guerra mundial y la

de los idealistas *hippies* en las comunas de los 60. Ángel Basanta ha destacado²⁶⁵ su estructura y su estilo narrativo:

“*El mensajero de Argel* integra en su esquema de relato de intriga con múltiples simetrías entre su comienzo y su final esta imagen desolada de la actualidad y la enriquece con procedimientos de la novela lírica como la honda subjetividad de su narración retrospectiva de un pasado descubierto en calculado desorden y una prosa rítmica elaborada por medio de recurrencias, anáforas y paralelismos, con hallazgos expresivos de signo expresionista adecuados a la realidad novelada”.

En 2007 publicó *París: suite 1940*, novela muy aplaudida por la crítica²⁶⁶, aunque tiene toques de gran reportaje y de periodismo de investigación, va mucho más allá, siendo el tipo de escritor que es Llop y aunque su protagonista es el famoso periodista César González Ruano (1903-1963), del que narra una peripecia ocurrida en París, durante los años de la ocupación alemana, donde fue encarcelado y relacionado con asuntos turbios sobre tráfico de obras de arte y de joyas de ricos judíos, de pasaportes y títulos nobiliarios falsos, de grandes sumas de dinero, lo que manda es la reconstrucción de una época, de un mundo y una

²⁶⁵BASANTA, A. (2005). El mensajero de Argel. En *El Cultural*. 27.1.2005. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/letras/El-mensajero-de-Argel/11225>. [Consulta: 3.3.2012]

²⁶⁶ Rosa Montero en el suplemento Babelia escribió: “Este libro fascinante es como una autopsia. Como rajar un cadáver inflado y atisbar sus nauseabundos interiores. En su reciente obra *París: suite 1940*, José Carlos Llop disecciona la avaricia humana llevada hasta sus más feroces consecuencias. La ruindad que medra en los momentos difíciles. Habla Llop del París de la ocupación alemana y del novelista, poeta y periodista César González Ruano, pero en realidad está hablando de esa mugre que crece como un hongo venenoso al calor de las guerras; y de aquellos personajes turbios y torcidos que parecen condensar las sombras en los tiempos oscuros. He aquí una vieja contradicción, una inquietud irresoluble: que un gran escritor, como lo fue Ruano, pueda ser también una persona detestable”.

MONTERO, R. (2008). Los buenos escritores pueden ser miserables. *Babelia-El País*. 23.2.2008. Recuperado de: http://elpais.com/diario/2008/02/23/babelia/1203725830_850215.html [Consulta: 3.3 2010]

atmósfera por las que el autor mallorquín siempre ha mostrado debilidad.

3.3.2. *En la ciudad sumergida. Solsticio*

No es fácil ponerle etiqueta a *En la ciudad sumergida*, incluso el propio Llop, preguntado²⁶⁷ sobre el género al que pertenece este título recurrió a ese carácter fundamental en toda su literatura: la memoria. Su respuesta podría ser común a casi todos sus textos en que Palma sea el escenario, sea novela, diario o poesía:

"El de la memòria de la ciutat i la memòria de l'autor basada en els anys de formació sentimental i intel.lectual; és a dir, el primer quart de segle de vida: la configuració d'una veu que es confon amb la veu de la ciutat".

Se trata de una crónica personal, con el papel fundamental jugado por la familia, situada en un escenario mítico, Palma, para el autor; en una época, los años sesenta y setenta, que le han marcado en todas sus obras; y en una sociedad donde se dan la mano nombres tan significativos como los escritores Llorenç Villalonga, Camilo José Cela, Albert Camus y Robert Graves, los pintores Joan Miró y Miquel Barceló, o la actriz Jean Seberg.

Solsticio, por su parte, es una variante de sus diarios que se podría calificar de memorias de los años infantiles y adolescentes, donde Llop se permite más licencias creadoras y donde revisa su

²⁶⁷

http://elpais.com/diario/2010/11/11/quaderncat/1289440581_850215.html

[Consulta: 10.8.2015].

infancia ²⁶⁸ con pequeñas anécdotas y evocaciones paisajísticas o emocionales, muchas relacionadas con su familia -muy destacables los retratos de su padre y de su madre-, sin caer nunca en el sentimentalismo, o la postal folclórica de una isla veraniega, aunque beba en el pasado, del peso de la cultura que lo grita desde cada esquina, del mundo rural y el costumbrismo. Es, por tanto, el retrato de su arcadia feliz, cuando las primeras horas de la tarde las dedicaba a las novelas de Karl May, cuando el turismo aún no había transformado la isla, una muestra más de la fuerza de su memoria, de la mediterraneidad que se extiende en toda su obra, pero escrito desde el presente, con los matices que el paso del tiempo ha dejado en sus recuerdos. De alguna manera *Solsticio* y *En la ciudad sumergida* están unidos en el tono y el contenido, en ambos la fotografía de un territorio sentimental está realizada por la misma cámara o el cuadro pintado por el mismo pincel pero, mientras el primero se ocupa de toda la isla de Mallorca, en el segundo, ya se señaló antes, se centra en la ciudad de Palma.

Una isla que recorre de muchas maneras, sea en el *simca* color cereza familiar que aparece en el segundo capítulo, al ritmo castrense que dictan los destinos de su padre militar, o las lecturas de la Biblia, también paseando por la montaña, siguiendo el rastro de las cabras prehistóricas, las constelaciones, o los versos de los poetas nativos o adoptivos de la isla y, por supuesto, de la vida cotidiana y su trascendencia. Es muy detallista, siempre sugiere más que dice, no hay sorpresas ni giros argumentales, ni diálogos, ni escenas subidas de tono, pero su escritura tiene un tono que sutilmente engancha al lector, le sumerge en una atmósfera placentera, intimista, que le hace deslizarse por sus páginas con suavidad y crea una necesidad de saber más de ese pasado y ese mundo. Escribe Llop con un atlas encima de la mesa y varios libros de fotografías antiguas, a veces en blanco y negro

²⁶⁸ En la página 15 escribe: "Hablo del período que va de 1961 a 1968".

pero también en color propio de las polaroid de los años sesenta y setenta. Pero nunca hay ajuste de cuentas, más bien exaltación de unas vivencias sobre todo veraniegas, o de las señales que dejaron en su memoria y que él dice ligadas a su idea del paraíso, en un momento en que su mirada aún no era la de escritor. El propio Llop señala²⁶⁹ que no está escrito desde la nostalgia, tampoco cree que sea una pieza memorialista:

"Ni siquiera voy de la mano de una forma de literatura autobiográfica: el niño no es el eje del relato, sino que es la mirada sobre el paisaje del relato, y eso sucede porque el narrador no tiene aún voz literaria, sólo mira".

Esa importancia de la manera de mirar se hace aquí más evidente, Llop reconoce²⁷⁰ que "la riqueza de la literatura autobiográfica no consiste tanto en la calidad de lo vivido como en la manera de contemplarlo". La verdad del escritor es saber mirar, tras la historia del muchacho que pasa un verano familiar en un paisaje especial, en realidad lo que quiere descifrar es la razón última del mito, sea el del Mediterráneo o el de la literatura.

En el retrato elaborado por Llop llama la atención su mirada benevolente, siempre contenido, hacia casi todo, no hay atisbo, por ejemplo, de referencias críticas a costumbres sociales, religiosas, militares, que indudablemente tuvo que vivir como cualquier muchacho de la época, más cuando el cuartel de artillería, donde trabajaba su

²⁶⁹ Entrevistado por la agencia EFE a propósito del libro. Recuperado de http://www.eldiario.es/politica/Jose-Carlos-Llop-nostalgia-Mallorca_0_152235159.html [Consulta: 10.8.2015].

²⁷⁰ <http://www.diariodemallorca.es/sociedad-cultura/2013/04/23/jose-carlos-llop-principios-xviii-corrupcion-seria-intensa/840841.html>

padre, y el colegio Montesión, de jesuitas, donde estudió formaban un microcosmos de hábitos susceptibles de ser analizados con mirada acusadora. Su opción se entiende mejor escuchando²⁷¹ sus palabras, en las que justifica la elección de la temática militar de muchas de sus páginas, como el tono utilizado:

"La experiencia de haber vivido en una batería de costa, que ya no existe, es una experiencia singular y distinta. De lo que hablo nada existe y ni siquiera ese Ejército existe ya; pues, de entonces a acá, ha cambiado mucho (...) Pero, quiera o no, el hecho militar a mí me permitió en mi infancia que aquel paisaje bíblico y mitológico también tuviera que ver con la guerra, como tenía que ver con los episodios de los hermanos Macabeos o la conquista de Troya. Pero sobre todo está ahí por su singularidad. Pensé que era un libro que no podía escribirlo otro. Todos podemos escribir sobre el servicio militar, pero desde dentro, desde la vida cotidiana, somos muy pocos."

El ritmo pausado, aparentemente sencillo, pero que exige una precisión de bisturí, "que recuerda al flujo y reflujo de las mareas mediterráneas" dice el novelista Patricio Pron²⁷². Al tiempo, se percibe cierto fatalismo, como se da en *En la ciudad sumergida*, propia del área mediterránea, que Llop relaciona incluso con el pasado mitológico griego, aunque también con "cierto sentido estético que nace en la contemplación del paisaje".

²⁷¹ Palabras recogidas en una entrevista a José Carlos Llop a propósito de su libro *En la ciudad sumergida*. http://www.mediterraneosur.es/prensa/llop_josecarlos.html

²⁷² PRON, P. (2011). *El sentido de un final*. <http://www.elboomeran.com/blog-post/539/11342/patricio-pron/el-sentido-de-un-final/> [Consulta: 10.8.2015].

3.4. Clara Sánchez

Clara Sánchez nació en Guadalajara el 1 de marzo de 1955, vive en Madrid desde hace bastantes años, aunque sus residencias por razones familiares han sido varias. Estudió Filología Hispánica y ha sido profesora en la UNED. Colabora habitualmente en prensa y televisión. *Últimas noticias del paraíso* (2000) fue su sexta novela, que obtuvo el premio Alfaguara. Antes había publicado *Piedras preciosas* (1989); *No es distinta la noche* (1990); *El palacio varado* (1993); *Desde el mirador* (1996) y *El misterio de todos los días* (1999). Después han aparecido *Un millón de luces* (2004); *Presentimientos* (2008), recientemente llevada al cine; *Lo que esconde tu nombre* (2010), con la que ganó el Premio Nadal; *Entra en mi vida* (2012) y *El cielo ha vuelto* (2013), con la que obtuvo el Premio Planeta. Sus relatos han aparecido en títulos colectivos, junto a otras mujeres escritoras, como *Madres e Hijas* (1996); *Vidas de mujer* (1998) y *Mujeres al alba* (1999). Sanz Villanueva²⁷³ en la reseña que hizo de *Últimas noticias del paraíso*, da una clave que, en parte, resume y explica la novelística de Clara Sánchez: cuenta sucesos en apariencia simples pero que esconden una explicación del mundo. Quizá por eso el amor, el tiempo, son algunos de sus temas de trabajo, vistos desde una óptica personal, femenina es verdad, aunque no se debería hablar de literatura femenina, al menos no con la intención con que se aplica a otras autoras. M^a Isabel de Castro ha señalado²⁷⁴ que contemplada en su conjunto la obra de Sánchez es una propuesta realista, sin que falte indagación interior,

²⁷³ SANZ, S. (2000). Debajo de las apariencias. Recuperado de <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2000/09/05/anticuario/968081579.html> [Consulta: 29.10.2007].

²⁷⁴ CASTRO, M^a I. de (2002). La novela contemporánea de mujer (1975-2000). De la ficción autobiográfica, la autobiografía y la novela crónica. En L. Montejo y N. Baranda (coord.) (2002). *Las mujeres escritoras en la Historia de la Literatura Española*. Madrid: UNED, pág. 180.

ficciones autobiográficas con protagonista femenino; la tendencia a la “*crónica novelada*”, la de unos tiempos que observa con un tono pesimista, aunque encubierto bajo la trama de intriga y enredos. La profesora Castro recoge también la opinión de José Antonio Ugalde en el suplemento de Libros de *El País*, a propósito de *No es distinta la noche*, cuando recalca su testimonio, tan escaso entre sus coetáneos, que ilumina lo que todo el mundo vive, aquello de lo que hablan los periódicos: la lucha por el dinero y el poder, el ascender de status social, la traición, las alianzas por interés, etc., afectando a las actitudes individuales, a la pasión, la amistad, los ideales, los deseos, y conformando y de qué manera unos valores y unas ideologías de las que no precisamente se puede sentir orgulloso el ser humano.

Sánchez Portuondo²⁷⁵ ha buscado en sus novelas la presencia de elementos de la novela posmoderna, como personajes aparentemente atractivos, bien situados, con éxitos en algunos aspectos de su vida pero que, en el fondo están vacíos, insatisfechos y van a la búsqueda de algo diferente. todos sus narradores, dice, confiesan "su inseguridad y la sensación de no vivir en la realidad". De ahí que la escritora a menudo elija como protagonistas de sus novelas a adolescentes, "porque encarnan una situación de cambio y de inseguridad existencial y al mismo tiempo por sus posibilidades de vida y exuberancia". Y por la misma razón en ocasiones elige a mujeres en crisis.

La memoria ²⁷⁶, el pasado cercano, es uno de sus temas recurrentes, muchos de sus personajes revisan sus vivencias con la

²⁷⁵SÁNCHEZ, M. J. (2010). Clara Sánchez, escritora consciente de su viaje. En *Actas XLV Congreso AEPE*. Págs. 347-356. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_45/congreso_45_31.pdf. [Consulta: 10.10.2015].

²⁷⁶ En una entrevista en *El Periódico de Catalunya declaraba*: "La profesión de mi padre, que trabajaba en RENFE, nos arrastró a toda la prole a vagabundear por España. Cada dos años cambiábamos de sitio. De jovencita, me traumatizó mucho. Supe lo que era el rechazo". Y, más adelante, preguntada por su primer amor, añade: "Era una chica muy delgada e insegura a la que le hubiera gustado enamorarse de Fran, el protagonista de mi novela (Últimas noticias

perspectiva del tiempo, otras veces revive acontecimientos con la fuerza y el rigor que podría darle el presente. Marina Villalba²⁷⁷, en su análisis de la narrativa española de finales del siglo XX, también así lo reafirma:

"La contemplación de escenas dentro del tiempo presente le sirve a la autora para explorar en ciertas áreas de la memoria, para indagar en el pasado de sus personajes, en su afán por conocer las claves de la propia existencia".

Así, reiteramos, se convierte casi en obsesiva la adolescencia, que en la mayoría de sus novelas está representada, sea por sus protagonistas o alguno de sus personajes secundarios. Ocurre en *El palacio varado*, en *El misterio de todos los días*, en *Últimas noticias del paraíso* y en *Entra en mi vida*. Clara Sánchez ha contado que no tuvo una adolescencia especialmente feliz, lo que sin duda le ha servido de inspiración para muchas de las páginas de sus novelas. Esa fuerza de la memoria en sus relatos no significa que se olvide de la realidad cotidiana, del presente, al contrario, se pregunta sobre él, por eso muchas veces coge un tema de actualidad, como ocurre con sus últimas novelas, y le sirven como metáfora para describir el hoy. Y así lo recordaba Ayala-Dip²⁷⁸ :

del paraíso). Fue una etapa de estiramiento, con todo el sufrimiento que eso conlleva". NAVARRO, N. (2000). La gente que no mira a los demás está muerta. En *El Periódico de Catalunya*, 2.5.2000, pág. 7.

²⁷⁷ VILLALBA, M. (2005). *Narrativa española a finales del siglo XX*. Badajoz: Abecedario. Págs. 88-89.

²⁷⁸ AYALA-DIP, J.E. (2008). *El arte de la ficción*, en BABELIA-EL PAÍS, 16.2.08. Recuperado en http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/autores/presentimientos_que_leer.pdf [Consulta: 10.10.2015].

"No se trata de usar la novela como método de análisis social, pero sí de mostrar dudas, sensaciones, sospechas, acerca de comportamientos individuales de la sociedad de nuestros días".

La mirada es otra de las claves de las que se sirve Sánchez, tanto que incluso lo deja ver en sus títulos. Así lo son las luces –las del título de *Un millón del luces*- que sólo se perciben con la mirada; igual de importante lo es *Desde el mirador*, protagonizada por una mujer que mira, aunque sea desde los ojos de la niña que un día fue. Pero Sánchez no se conforma con esa mirada, va un paso más allá, así ya desde su primera novela se apreciaba que “la visualización del entorno se convierte en elemento fundamental de su narrativa”²⁷⁹, como ha señalado Villalba.

Tiene un estilo cuidado y preciso, “tan conciso y lacónico como embebido de pureza”²⁸⁰, escribió Teresa Hernández a propósito de *Desde el mirador*, “por una prosa con el fulgor y la solidez del diamante”.

Algunos han visto una suerte de leitmotiv en sus historias que se repite en muchas de sus novelas, algo que ella ha reconocido²⁸¹: "Creo que realmente ese es el hueso, el núcleo, de toda mi narrativa: no somos lo que parecemos y nos pasamos la vida tratando de descubrirlo".

En 1989 apareció su primera novela, *Piedras preciosas* y un año después *No es distinta la noche*. En esta primera etapa, Pedro García

²⁷⁹ VILLALBA, M. (2005). *Narrativa española a finales del siglo XX*. Badajoz: Abecedario.

²⁸⁰ HERNÁNDEZ, T. (1996). El ahora, en *Diario 16- Culturas*, 27.4.1996, pág. 6.

²⁸¹ <http://www.espanol.rfi.fr/cultura/20150320-clara-sanchez-el-cielo-vuelto-traducida-al-frances>. [Consulta: 10.1.22015]

Cueto²⁸² remarca que Sánchez va "buscando una forma a su estilo narrativo, va abriendo el sendero de personajes que se destapan, donde es importante la capacidad de mirar, la presencia de lo cotidiano, donde el ser humano se encuentra en la incertidumbre de las cosas banales que siempre tienen un reverso, donde las luces también ocultan sombras".

3.4.1. *El palacio varado. Desde el mirador. El misterio de todos los días*

En 1993 Clara Sánchez publica *El palacio varado*, que podría encuadrarse dentro de la novela de exploración psicológica, donde la protagonista, una madre –a la que Sánchez no le pone nombre-, rememora a través de los ojos de su hija lo que fue su vida pasada y la de unos cuantos de sus seres²⁸³ queridos y cercanos. A través de lo que

²⁸² GARCÍA, P. (2015). *El universo narrativo de Clara Sánchez*. En www.islabahia.com http://www.islabahia.com/arenaycal/2015/224_marzo/pedrogarciaCueto224.asp [Consulta:3.11.2015]

²⁸³ Los tres personajes centrales se convierten en uno solo, están unidos generacional y emocionalmente. Paradójicamente marca tanto la unión con la madre como la distancia con la abuela y esa distancia de Alma (la madre/abuela) se repite con la hija y la nieta. Juega con ese desdoblamiento hija/madre, tanto en la forma de la narración (texto) como en el contenido, y es muy perspicaz porque es como si dejase entrever un misterio, algo que sólo se desvela al final y entonces todo se hace comprensible. Las dos citas que siguen son un ejemplo claro de todo ello:

"Sólo tenía las emociones de mi madre. Mi madre no era un personaje. Nunca la he visto por completo fuera de mí. Su sufrimiento me hacía sufrir, sus ratos alegres me liberaban de la pesadumbre de sus ratos de tristes. Siempre quise comprenderla y para comprenderla tuve sus ojos y tuve sus rechazos y sus entusiasmos, pero no tuve su infancia ni sus padres ni todo aquello que ella había visto y yo no. Ya no era totalmente yo ni totalmente ella. Ni el mundo era una unidad, era dos mitades, una de las cuales me devoraba. Y ya siempre ha sido así. Sabiéndolo, estando en guardia y protegiéndome cuanto he podido, de pronto ha aparecido esa otra mitad que me ha devorado". (Págs. 15-16).

intuye, interpreta y ve, descubre la vida, al tiempo que se forma una concepción determinada ante ella y se configura su propia identidad. De cada una de esas personas aprende y reflexiona, sin valoraciones morales. Tiene, por tanto, muchas concomitancias con la novela de formación. Sin embargo, aunque la historia es contada a través de los ojos de un niño que cuenta su crecimiento, la mirada es la de un adulto, por eso no se puede hablar, señala Asís²⁸⁴, de una novela de iniciación:

"Porque el personaje parte ya del conocimiento de los sucedido y su aceptación. El repaso de la mirada se realiza desde un sentimiento de agotamiento que da un tono trágico al relato, por el sentido de lo inevitable de una existencia fugitiva, por la invalidez de los humanos ante el paso del tiempo, porque el tiempo agota a los seres".

Sánchez juega con varios personajes que en el relato a veces se confunden, habla de sus experiencias, sean las de la abuela, la madre-la hija, la nieta, o la tía Olga, o los familiares que las rodean, de todos aprende acerca del amor, de las relaciones, el matrimonio, la muerte y, de forma muy especial, aprende acerca del hecho de ser mujer en esta sociedad condicionada por el rol que le haya tocado en suerte

"De mi madre, por el contrario, apenas me atrevo a hablar. Su presencia es firme. Permanente. Si hablo de ella prácticamente estoy hablando de mí. He intentado separarla de mi vida, entornar los ojos, como hacen los pintores, para verla a lo lejos. En la lejanía su vida hubiera podido ser independiente de la mía. Hubiera podido ser una más ante mis ojos entornados. Pero no es posible porque lo sé todo sobre ella, no puedo añadirle nada. Sólo está fuera de mí la madre que no veo, la que me llega de su propio recuerdo. La que dijo al conocer a mi padre: 'yo cocinaré mientras tú lees. Tendremos una casa como a mí me gustan las casas, con flores. Estaremos juntos'". (Págs. 17-18).

²⁸⁴ ASÍS, M. D. de (1996). *Última hora de la novela en España*. Madrid: Ediciones Pirámide. Segunda edición.

(su abuela –desde la visión de hija/niña-, su madre y ella misma -la mujer actual, la que habla ante el espejo en el último párrafo del relato.

Es muy eficaz en esa intención el juego de espejos con el que Sánchez inicia y finaliza su novela. La novela²⁸⁵ comienza con su reflejo en un espejo alto y alargado que está situado en un rincón de la habitación, donde se observa: " En él puedo mirarme con este pañuelo de seda que se sujeta en la cabeza y acaba en los pies". Y el relato finaliza igual:

“Veo a mi hija, apoyada en la ventana. Ni ha elegido la ventana ni me ha elegido a mí. Está aprendiendo, está viendo los que serán sus propias piedras y sus propios árboles. Y yo la miro y pienso: ‘Estoy en una habitación ante un espejo alto y alargado, que se apoya en el suelo. La habitación es grande y el espejo está situado en un rincón’”²⁸⁶.

Es en esos espejos donde se mira, analiza, medita. De sus conclusiones, roto el cordón umbilical, surge la concienciación de un YO diferenciado de la madre, el despertar a la propia vida para vivirla como un hecho intransferible, sin proyectar en los personajes. Podría decirse que es la propia biografía a través de la autobiografía del otro, aunque parezca contradictorio, mientras crea un sentido de misterio alrededor de esas mujeres protagonistas. Incluso, como señala ²⁸⁷ Villalba, la novela no deja de ser "un trasunto del paraíso perdido". Y en medio está el desgarró del despertar, el verdadero llanto a la vida, por eso la protagonista dice en el antepenúltimo párrafo de la novela:

²⁸⁵ Las citas de la novela están tomadas de la edición de bolsillo. SÁNCHEZ. C. (2006). *El palacio varado*. Madrid: Punto de lectura.

²⁸⁶ SÁNCHEZ. C., óp. cit. pág. 167.

²⁸⁷ VILLALBA, M. (2005). *Narrativa española a finales del siglo XX*. Badajoz: Abecedario

“No elegí a Alma, la encontré, estaba en mi camino. Hoy podría contestar a la pregunta que Albert me hizo en el acantilado, cuando yo tenía 10 años, y explicarle que escribo sobre ella y los demás para escribir sobre mí, porque primordialmente soy cuanto no he elegido. De eso estoy hecha, de lo que había cuando yo no podía elegir. Aquello es tan verdadero como las piedras y los árboles, tan necesario como el agua y el aire, aunque no siempre me gustase ni me encontrara cómoda ni yo, a mi vez, me pareciese ni verdadera ni necesaria en todo momento”.

En la obra de Sánchez las referencias al aprendizaje que da el tiempo y las experiencias vividas son constantes, como las que remiten a la seguridad o la necesidad de permanencia. Las emociones, los sentimientos suelen aparecer filtrados, mediatizados, con un cierto distanciamiento, como un desdoblamiento en otro, como en un teatro y con ello se evita el sufrimiento, se autoprotege. Y todo ello contado con una prosa limpia y precisa, directa, para que llegue sin dobleces al lector.

Tres años después de *En el palacio varado*, en 1996, Sánchez insiste en los logros que ahí se perciben y los aplica a *Desde el mirador*, donde una mujer ya en la madurez de los 40 años, encerrada en el hospital donde acompaña a su madre ingresada, revisa su entorno y lo que ha sido su vida. Y por ahí pasan dudas, contradicciones y errores. Vuelve a mirar en el interior en busca de ese conocimiento. "Es sabiduría sobre el existir, también aceptación hasta conseguir una pacificación interior cercana a la felicidad"²⁸⁸, ha destacado Asís. Está escrita en primera persona, estructurada como si fueran secuencias, sin seguir ninguna linealidad, ni en el argumento ni en el tiempo.

²⁸⁸ ASÍS, M. D. de (1996). *Última hora de la novela en España*. Madrid: Ediciones Pirámide. Segunda edición.

Coincide Asís²⁸⁹ en remarcar un rasgo, ya hemos mencionado en más apartados de este trabajo, común a toda su narrativa y es el peso del pasado:

"Narraciones sobre la condición humana realizadas desde la evocación de la memoria y desde la nostalgia por el inevitable fluir del tiempo, o desde la fugacidad del amor".

Villalba²⁹⁰ resalta esos momentos del personaje femenino que ve proyectarse "lenta y silenciosamente en su mente aquellos fragmentos incompletos que definen la esencia de toda una vida, aquellas imágenes detenidas en el tiempo y en el espacio, que retornan una y otra vez en el caótico laberinto de los recuerdos, imágenes a veces superpuestas, que sitúan a la madre a sus cuarenta años, la misma edad que ella, cosiendo, esperando al padre".

Si en *el palacio varado* Sánchez presentaba el retrato de la infancia a través de los ojos de una niña, en *El misterio de todos los días*²⁹¹, novela publicada en 1999, nos encontramos con una persona madura, Elena de 44 años²⁹², coincidencia con la edad de la autora en el momento de la publicación -algo no tan casual si como confirma la autora todas sus obras contienen aspectos biográficos-, profesora que entabla relación con un alumno aún adolescente, donde el deseo, saciar ese deseo, sirve de motor para llenar un vacío existencial, algo evidente en todas las reflexiones de la protagonista, que conduce hasta ese

²⁸⁹ ASÍS, M. D., óp. cit., pág. 472.

²⁹⁰ VILLALBA, M., óp. cit. págs. 88-89.

²⁹¹ SÁNCHEZ, C. (1999). *El misterio de todos los días*. Madrid: Alfaguara.

²⁹² "Hace unos días volví a saber de Néstor Bosch a través de una tercera persona. Ahora él tiene veintiocho años y yo cuarenta y cuatro. Cuando lo conocí él tenía diecisiete y yo treinta y tres. Desde entonces nunca se ha apartado por completo de mi vida...", pág. 13

lugar. Así, al comienzo del relato, en un momento de lucidez, con el ánimo estable y constante de Elena, antítesis del título de la obra y que, paradójicamente, la dota de un encanto y misterio casi poético, porque incita al lector a querer desentrañar, como si se tratase de una novela de suspense, sin acción, sin crimen, pero de profundidades psicológicas que desentrañar:

"Tal vez mi interés inicial lo despertaron la rutina y el aburrimiento que enlazaban el frío de un día con el de otro, un sol con otro , una lluvia con otra, un cielo oscuro con otro cielo oscuro en los sesenta metros cuadrados".²⁹³

Es la misma sensación que la acompaña unas páginas después, esa necesidad de que le pasen cosas, de llenar su vida:

"Qué joven era yo entonces, aunque al lado de Néstor fuera ya una vieja. En el fondo estaba deseando que me ocurriesen cosas. De la actualidad no me era satisfactoria la cosa colegio, en cambio, Dios sabe por qué, me gustaba la cosa Néstor, la casa roja, los padres ausentes y la grata sensación"²⁹⁴.

A medida que se adentra en la novela, se experimenta la sensación de que se está inmerso en el presente, que el tiempo cronológico no transcurre, como para Elena, que desde el momento que posa su atención en Néstor, el muchacho, el tiempo le queda desfigurado. Predomina el tiempo interior, tiempo detenido y manifestado en las sensaciones de cada día vividas en torno a la figura

²⁹³ SÁNCHEZ, C., óp. cit., pág. 14.

²⁹⁴ *Ibíd.* pág. 27.

de Néstor, su alumno en un colegio privado y a quien da clases particulares en la casa roja cuando se pone enfermo y no puede asistir, y por quien se obsesiona y se convierte en el centro de su pensamiento, como ausencia y anhelo, más que presencia. Desde la primera toma de contacto todo es Néstor: cada descripción, cada personaje, es en relación a Néstor y a su mundo circundante, a su presencia o a su ausencia²⁹⁵.

Toda la novela es una constante reflexión, podríamos decir que existencial, en un doble sentido: por un lado la propia existencia de Elena, su vida y evolución, la de cada personaje visto a través de ella, en un tiempo lo suficientemente amplio, once años, para apreciar sus cambios y transformación en el aspecto externo e interno de sus vidas. Adolescentes como Emi, Humberto, Néstor, Javier, hermano de Elena, y P, amigo de Javier, que se transforman en adultos, que son testigos de estos cambios y ante los cuales reaccionan y se expresan a sí mismos, también cuando se relacionan con los adultos, sobre todo en relaciones paterno-materno-filiales, que adquieren madurez, o al menos cambian su concepción existencial. Sus continuas reflexiones filosóficas

²⁹⁵ Estas citas reflejan bien esa necesidad, esa presencia que se convierte en obsesión:

"... sus compañeros me aclararon que no era la primera vez que había tenido que marcharse a mitad de una clase, lo que de inmediato le hizo pertenecer a un mundo inquieto e inestable. A partir de aquí el silencio del asiento vacío fue más intenso y estuvo más presente para mí que los comentarios y movimientos que se desplazan por el tiempo y el espacio de una clase monótona, igual a todas las demás".

Esa ausencia primera ya la pone en contacto con un mundo inquieto e inestable y, por tanto, atractivo para ella. Y unas líneas después:

"... Mientras, yo hablaba y hablaba con la secreta esperanza de que mis palabras atravesarán las sucesivas filas de cabezas inclinadas o erguidas y expresiones ausentes para llegar al más apartado de todos ellos, al más desconocido (...) Sólo puedo decir de los días siguientes que pasaron. Néstor no volvió a aparecer por la clase. Y yo, por mucho que me esforzara, no encontraba la fuente secreta del entusiasmo, como si una mano invisible la hubiera arrancado de la tierra, como si la pérdida de aquello que me faltaba hubiese llegado antes de tiempo". Págs. 20-21.

confieren y le otorgan a la novela una percepción lúcida, inteligente, llena de matices, de complejas urdimbres narrativas y de alternancias temporales que invitan a una segunda lectura pues al lector le queda la sensación de que se ha perdido una parte esencial y secuencial de la novela y una serie de indeterminadas interrogantes.

Si bien todo gira alrededor de Néstor, como señalamos anteriormente, cada uno de los personajes tiene su propio protagonismo, y la autora ha sido más pródiga con ellos, que con el propio Néstor, cuyo protagonismo depende de su percepción y proyección :

"A pesar de que no supiese qué pensaba Néstor, él seguiría pensando y a pesar de que yo desapareciera, él continuaría viviendo, así que, ¿para qué torturarme preguntándome si alguna forma de mí estaría en su cabeza como él de múltiples maneras ocupaba la mía?"²⁹⁶

La trayectoria vital de la mayoría de los personajes, adolescentes y adultos, incluso de aquellos secundarios sin continuidad en la novela, nos da las claves para elaborar su perfil psicológico. Por ejemplo, Albert, amigo de su hermano Javier, hombre de éxito, experto en arte y su actual marido, y de quien nos presenta una retrospectiva de su vida hasta los ocho años. Destaca aquí la influencia de otro personaje, la maestra Caroline, con quien se establece un cierto paralelismo inverso con la protagonista, porque de ella se enamora Albert. La autora propugna una emancipación y reivindica el derecho de igualdad en la administración de los sentimientos con independencia de prejuicios sociales de todo tipo, no juzga en ningún momento, pero

²⁹⁶ *Ibíd.* pág. 126.

tampoco ofrece la menor pista sobre las razones de su comportamiento, sí una clara consciencia de la realidad.

No se va a incurrir en tópicos ajenos a la novela y a la autora, pero es significativo que pese a la presencia del adulterio en varias ocasiones -Elena e Ignacio, el guía árabe y Elena, las implícitas de Cristina y su amor oculto, e Ignacio y Paola, Emi y David- no se aprecia en el relato descripciones que se puedan considerar eróticas o pornográficas. Aceptando como una conquista política la liberación penal del adulterio hay una significativa reflexión²⁹⁷ de su relación con Ignacio y las consecuencias íntimas y personales del adulterio:

"El amante tiene que aprender a sobrellevar el peso de algo que sabe y posee y no puede contar. Reserva una parte de sí mismo en el silencio. Se esconde enteramente de sí frente a los otros al fingir que no desea estar en otra parte con otra persona. Controla la expresión y las emociones. En definitiva, el amante se exige un gran esfuerzo de concentración y de deseo. Pone su energía en el cumplimiento de un amor nunca cumplido..."

Y más adelante nos encontramos un adulterio sentimental, aséptico de sentimientos, que no contiene expresiones hedonistas sino la idealización, la admiración, la espiritualización de los sentidos claramente expresada en el encuentro de Elena con el guía árabe Abdellatif, al que no se quita de la cabeza, porque "el presente tenía memoria de presente", porque se encuentra con la persona con la que quiere estar, entregada a lo que el prometedor nuevo día anuncia:

"Me hablaba de su poesía que calificó de mística y de sus maestros, muy religiosos, profundamente preocupados por el amor

²⁹⁷ *Ibíd.*, pág. 137.

divino. Era tan espiritual que me daban ganas de comérmelo. Sus facciones también eran espirituales y en su piel no se apreciaban capilares ni nada que indicase que estaba recorrida por sangre como ocurre en las pieles claras"²⁹⁸.

No hay que buscarle a esta novela antecedentes ni en *Madame Bovary* de Flaubert, ni en *Rojo y negro* de Stendhal, ni en *Ana Karerina* de Tolstoy, pues el tema no es ni la infidelidad ni el adulterio, como se ha señalado antes, sino la expresión más original del amor a la belleza humana al estilo de *Muerte en Venecia* de Tomas Mann:

"Pensé que si fuese ahora el momento en que Néstor entrase por la puerta de la clase como ante los ojos algo que te hubiera gustado imaginar. Las visiones sucesivas siempre tuvieron ésta como modelo: el cabello dorado sobre el cuello de la chaqueta azul marino, la frente despejada y los ojos marrones y claros en medio de tanta palidez".

Tampoco se observan similitudes con *Lolita*, Clara Sánchez se adentra en el paraíso de las emociones, las sensaciones, deseos y estados de ánimo sin sentido del pecado, ni del tabú, ni de la infracción de la ley ni de la violación de la moral pero con control racional, esa lucidez señalada antes que es una constante en toda la novela. En ella no hay ética ni planteamientos de rancia moralina, sino literatura en su más amplio sentido del término; es decir, no hay prescripción de la admiración de la belleza, sino descripción de la belleza admirada como un sentimiento, o sensación, profundamente emotivo, sensual, estético. Por eso la novela parece un ejercicio de didáctica de la sensibilidad, de aprendizaje a descubrir la capacidad de admiración, que origina toda forma de conocimiento, y en este caso, conocimiento de sí mismo. Profundiza en las zonas del alma del lector que la educación suele dejar

²⁹⁸ *Ibíd.* pág. 211.

vacías en el ámbito de la espontaneidad o convertidas en tabúes. La novela podría ser considerada como el primer paso hacia el desarrollo de la creatividad, que implica el no dominio de los deseos, aunque infringe los códigos de una moral cristiana al uso. A nivel social, no hay ninguna objeción que hacer al planteamiento de la novela, sino la más brillante exaltación de la autenticidad. La diferencia de edad separa a la profesora del alumno, a Elena de P, el amigo de su hermano, no es un obstáculo para desarrollar el deseo más íntimo, sino una manifestación de la emancipación de la mujer y una prueba de la liberación de los cánones estéticos y morales establecidos, se trata de la aceptación de esos sentimientos, con esa lucidez que pudiera parecer cruel, pero en todo caso natural, no mediatizada por prejuicios, honesta y coherente:

"No hay qué decidir sobre si tenemos sed o no, sólo si vamos a beber. Cuando nos interesa confundir nuestros sentimientos apelamos a la inseguridad y al verbo: creo. Yo nunca tuve dudas sobre mi adoración por Néstor aunque a veces deseara no sentirla y me convirtiese en una farsante que lo olvidaba momentáneamente"²⁹⁹.

3.4.2. *Un millón de luces. Presentimientos. Lo que esconde tu nombre. Entra en mi vida. El cielo ha vuelto*

En 2004 la escritora alcarreña publicó *Un millón de luces*, donde con la excusa de contar las andanzas laborales de una mujer en un gran edificio de oficinas, la Torre de Cristal, retrata la vida social y profesional de unos personajes, donde el compañerismo no existe, pero sí la traición, las corruptelas, las ansias por medrar. Su ascenso desde la recepción hasta los pisos superiores está contado con ritmo seguro, tranquilo, en la línea de sus novelas precedentes, con una mujer protagonista bien construida.

²⁹⁹ *Ibíd.*, pág. 306.

En 2008 Sánchez publicó *Presentimientos*, que luego ha sido llevada al cine por Santiago Tabernero, una novela que ella ha definido como de intriga psicológica. Narra la historia de Julia, o de sus sueños, que durante unos días permanece en coma tras un accidente. Su marido Félix, mientras, se ocupa de su hijo pequeño, e intenta recuperar a su esposa mediante una técnica que la haga volver del mundo onírico. Está narrada a dos voces, la de Julia y Félix, que van alternando capítulos, una voz narradora que para Ayala-Dip "es parcial o falsamente omnisciente", así evita que el yo se haga fuerte y condicione el relato. Y añade³⁰⁰:

"La voz omnisciente que narra la desolación de Félix por el accidente de su mujer no sabe todo lo que tendría que saber, en su calidad de voz omnisciente, de Julia, a la cual hallamos en una aventura onírica (y erótica, lo cual no es nada casual tratándose de un sueño) en busca de una salida que la devuelva a la realidad. Lo mismo sucede a la inversa".

El mismo crítico, Ayala-Dip, que considera esta novela como una historia de amor, también ha destacado la precisión en el ensamblaje entre los mundos consciente e inconsciente de la pareja protagonista y el ritmo narrativo donde hay tiempo para la "morosidad reflexiva".

La profesora Margarita Almela Boix³⁰¹, ha visto con perspicacia la estructura mítica de *Presentimientos*, y aunque reconoce que no es una puesta al día de la *Odisea*, establece los paralelismos con Teseo y el Minotauro. Así, la protagonista:

³⁰⁰ AYALA-DIP, J.E., óp. cit. pág. 13.

³⁰¹ ALMELA, M., óp. cit., pág. 19. En ese paralelismo Julia, la protagonista es Ulises, que en algún momento tiene también la esencia de Teseo. Por su parte Félix, su marido es Penélope, Abel sería Atenea, Margaret en Alcínoo y Marcus es Minotauro.

"Está dotada con las características de un héroe épico, con la astucia de Ulises y la resolución de Teseo, que vive en nuestro mundo contemporáneo, un mundo ya sin héroes y sin magia, las aventuras de estos personajes míticos en un viaje al centro de sí misma y del mundo que la rodea, de donde volverá vencedora y más sabia".

Con *Lo que esconde tu nombre*, Sánchez obtuvo el premio Nadal en el año 2010, un relato que utiliza la intriga con arma fundamental, pero donde la aventura sentimental y el compromiso ético complementan una historia muy atractiva³⁰². Está protagonizada por Sandra, una joven sencilla, ingenua, embarazada que quiere romper con su pasado, con un hombre, padre del hijo que espera pero del que no está enamorada, y que encuentra ayuda en una pareja de ancianos noruegos, asentados en Denia y que guardan un oscuro secreto. Pero la aparición en su vida de Julián, un viejo luchador, superviviente del campo de concentración de Mauthausen ahora convertido en cazador de nazis, trastoca la vida de Sandra, a la que descubre el secreto de sus nuevos amigos, al tiempo que debe compaginar los últimos meses de embarazo con sus dudas personales y morales.

Aunque inspirada en las historias de los nazis que se refugiaron en la costa española tras el final de la Segunda Guerra Mundial, Sánchez vuelve a utilizar la memoria como motor de la psicología de sus personajes, añadiéndole aquí otros detalles transversales sobre los que fundamentar su forma de ser: la redención de la culpa y el perdón. La introspección, el análisis de las razones de sus personajes, son la fuerza del relato, aunque la intriga sea su aliada para mantener al lector pegado a sus páginas. Como es habitual en la autora, el escenario es recreado con mucha verosimilitud, lo que logra con un lenguaje rico al tiempo que sencillo, y se detienen en la descripción de los lugares, de las personas, de sus emociones, donde la sugerencia tiene más fuerza

³⁰² En Italia ha sido un éxito con más de 400.000 mil ejemplares vendidos, un detalle significativo que confirma el interés despertado por la novela.

que la obviedad. Está narrada en primera persona, pero a dos voces, las de Julián y Sandra que se alternan a lo largo de la novela, con lo que el lector entra en la historia con dos puntos de vista, a veces contrapuestos y otras complementarios. El peligro de las repeticiones o el avanzar hechos que después el lector conocerá con otra voz está resuelto con precisión forense, ni distrae ni hace peligrar el hilo argumental.

En 2012 aparece *Entra en mi vida*, en la que se observa la misma línea de trabajo en la escritora: escoge un tema poco o nada tratado, con cierto toque polémico y de actualidad, donde la intriga pueda funcionar con precisión. Lo que a priori podría llevarla hacia el típico relato periodístico, ella lo conduce a base de psicología, de profundizar en las interioridades y motivaciones de los personajes, hacia la literatura, con lo que se aleja de la actualidad. Juega con las armas de su admirado Alfred Hitchcock³⁰³ -ella lo ha reconocido en más de una ocasión, y lo ha percibido, también, algún crítico-³⁰⁴ para construir su relato. De nuevo son mujeres en momentos cruciales en su vida las que apuestan por la pelea, por la búsqueda, en lugar de vivir en el miedo o la indolencia. Está narrada y protagonizada por Verónica y Laura, dos niñas de 10 y 12 años, y a través de sus ojos asistiremos a un juego de mentiras y secretos que piden ser desvelados, al tiempo que se sigue su evolución vital durante siete años. No obstante, la autora ha matizado que su trabajo es más de emociones que una "novela de denuncia"³⁰⁵.

³⁰³ <http://www.lavanguardia.com/cultura/20120322/54275802144/clara-sanchez-robo-de-ninos.html> [Consulta: 2.10.2015]-

³⁰⁴ SENABRE, R. (2012). *Entra en mi vida*. En *EL CULTURAL*. 20.4.2012. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/letras/Entra-en-mi-vida/30907> [Consulta: 5.11.2015].
Escribe Senabre con negrita suya: "Por otra parte, si en el esquema narrativo de *Lo que esconde tu nombre* se traslucía el de *Encadenados*, la película de Hitchcock, una parte de *Entra en mi vida* -la retención forzada de Laura en su casa a base de sedantes que la debilitan- recuerda inequívocamente el encierro de Alicia Huberman antes de ser rescatada por Devlin en la obra de Hitchcock. Todo esto significa que en las dos novelas existe un fondo de intriga y el subsiguiente proceso de investigaciones, con sus momentos de tensión y suspense".

³⁰⁵ http://noticias.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/literatura/la-escritora-clara-sanchez-se-adentra-en-la-tragedia-de-los-ninos-robados-en-entra-en-mi-vida_ft1nqfmMbmD8tjBZ5kY40/ [Consulta: 4.4.2012].

Ambientada en los años ochenta comienza cuando Verónica, una de las niñas, descubre en la cartera de su padre la foto de una niña que no había visto nunca.

Está estructurada en tres partes -"Perdida en algún lugar": Un bosque de sombras y flores" y "Entra en mi vida", que se ajustan al tradicional presentación, nudo y desenlace. Se nota que la autora maneja con mucha soltura el lenguaje, sin alardes, valiéndose exclusivamente de la sencillez, logra que el lector quede pegado a esa historia emotiva³⁰⁶, aunque sin caer en el sentimentalismo, donde las fuertes convicciones de una de las protagonistas consigue llevar a buen término la búsqueda que motiva todo el relato. Como en otras novelas de Sánchez, ya se decía en *Lo que esconde tu nombre*, aunque no se olvide de la trama, son la descripción de los personajes y de los espacios donde los coloca los que dan fuerza a la historia. Y son los hechos del pasado, de un oscuro pasado de ocultamientos y hechos que en lugar de enfrentarse a ellos, se prefirió esconder en el fondo de la memoria, los que afloran para modificar, cambiar la vida de los protagonistas en el presente, empeñados, aunque con miedos, en encontrar la verdad. Hay que destacar otra constante en muchas de sus historias: la relación madre-hija juega³⁰⁷ un papel fundamental, tanto para desarrollar la intriga como para marcar la forma de ser, la psicología, de los personajes femeninos.

Poco después, lo que reafirma que es una autora muy prolífica, en 2013, publicó *El cielo ha vuelto*, que obtuvo el Premio Planeta aquel año. Está protagonizada por Patricia, una joven modelo aparentemente feliz, o al menos satisfecha con la suerte de vida que lleva, rica, hermosa,

³⁰⁶ Clara Sánchez en las presentaciones públicas de su novela con sus lectores siempre la ha definido como de "intriga psicológica" (*La razón*. 23.3.2012). Recuperado de http://www.larazon.es/historico/1590-clara-sanchez-en-busca-de-los-ninos-robados-LLA_RAZON_443974#.Ttt1STOJfK4nb4E [Consulta: 1.9.2015].

³⁰⁷ En el mismo reportaje de la nota anterior decía; "ésta es la historia de una chica, Verónica, que quiere vengar la infelicidad de su madre".

joven. Sin embargo, no es así, es vulnerable, le falta el cariño de los demás, incapaz de ver qué se oculta tras ese aparente éxito que es su vida. Un día una mujer, Viviana, compañera de asiento en un viaje en avión, le dice que alguien quiere matarla. Ella que no es supersticiosa se olvida del mensaje hasta que aparentes accidentes sin importancia hacen que piense en sus palabras. Comienza ahí su indagación personal, la desconfianza que crece en su interior será la que la conduzca hacia el conocimiento personal, hacia la lucidez, la venda caerá de sus ojos y descubre la cara real de los que la rodean.

La novela está narrada con un lenguaje sencillo, muy accesible, y con una estructura lineal, que se rompe con el uso habilidoso de la analepsis, lo que le sirve para crear cierta tensión alrededor del sospechoso que aparece en cada momento en la trama. De nuevo Sánchez, como en sus dos novelas precedentes, maneja la intriga por medio de una protagonista femenina, aquí con 26 años, que indaga en lo que ocurre a su alrededor, como camino para conocerse a sí misma, para enfrentarse a sus miedos y dudas. Y como en todas sus novelas la autora traza un retrato certero del escenario en que ha colocado a su protagonista, en esta ocasión el mundo de la moda y de las apariencias, de lo superficial y del triunfo pasajero, pero también de esos ambientes de amuletos y videntes. Así, ha señalado³⁰⁸ Ángel Basanta, que uno de los aciertos de la novela es la exploración de la protagonista entre "diversos pliegues misteriosos de la realidad cotidiana para adentrarse en presentimientos y visiones pararreales".

³⁰⁸ BASANTA, A. (2013). El cielo ha vuelto. En *EL CULTURAL*. 22.11.2013. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/letras/El-cielo-ha-vuelto/33685> [Consulta: 5.11.2015].

4. CUATRO NOVELAS DE FORMACIÓN

Acorde con lo señalado en la Introducción y el apartado segundo de este trabajo, no caben dudas a la hora de adscribir las cuatro novelas objeto de este estudio a la novela de formación, cuatro *bildungromans* que desde su originalidad también se emparentan con la tradición literaria española y las corrientes en boga en el momento de su publicación. Es verdad que, dado lo sutil de las fronteras se ha preferido ser abierto a la hora de conceptualizarlas así, las cuatro novelas poseen rasgos suficientes para considerarlas novelas de formación, se les nota su influencia y crecen con esa etiqueta, como se intenta demostrar más adelante. Y si no se ajustan en su totalidad al género quizá sea porque no siguen el modelo, un modelo difícil de seguir cuando éste no existe como tal en nuestra tradición literaria.

Es de rigor señalar que entre el material bibliográfico utilizado para este trabajo, no se han encontrado referencias directas de los propios autores –excepto en el caso de Llop- a la novela de formación, algo que no hubiera sido lógico si sus puntos de partida fueran los de trabajar este género. Sólo algunos críticos se han referido a su carácter formativo, pero sin profundizar en su adscripción al género. Sin embargo, como se intentará demostrar en los próximos apartados, no se yerra en la adjudicación de ese carácter. Por otro lado, ya se ha dicho, las cuatro novelas seleccionadas representan, en buena medida, las tendencias de la novela española de los últimos años.

Así, Francisco Casavella representa al autor joven -pese a sus más de 40 años todavía se le presentaba así en los medios de comunicación-, al menos en cuanto a la temática y estilo de sus primeras novelas, incluida *El secreto de las fiestas*. Su lenguaje es muy variado y no tiene reparos en utilizar jergas y giros propios de los jóvenes, como se ha visto antes; el cine y la música rock forman parte

de su mundo literario, con los sonidos y ambientes pertinentes, sea por las canciones que suenan o los bares que se frecuentan. Y no es asunto baladí, su pose rebelde, le hace parecer ante la crítica con esa discutible juventud y los valores que se le suponen.

En 1984 Alejandro Gándara y *La media distancia* sorprendió a todo el mundo, ofrecía una literatura poco corriente -para una primera novela y para un compromiso literario que no estaba tan de moda en aquel momento-, que se proclamaba -desde el texto- heredera de los grandes nombres -Benet y compañía- y prometía un novelista de futuro esperanzador. No exageraba el Ministerio de Cultura, cuando desde una de sus publicaciones decía: “Un tema inédito en su tratamiento y una manera de narrar tan sólida como hermosa”.

José Carlos Llop con su primera novela, *El informe Stein*, representa esa novela cosmopolita, cercana a la narrativa de entreguerras, plagada de referencias culturales, elegante desde su sencillez, un tipo de novela, sería más ajustado hablar de un estilo, que no es muy cultivado en España, pero que en Llop parece surgir con naturalidad. Además, llegaba sin levantar apenas la voz desde las provincias, alejada de los cenáculos literarios madrileños o catalanes, imponiéndose desde el buen gusto, dejando un rastro sutil en los lectores.

Con *Últimas noticias del paraíso* Clara Sánchez reconfirmó lo que sus novelas anteriores ya daban, aquí con un añadido más: su literatura no necesitaba colgarse la etiqueta “femenina” y su historia era protagonizada por un adolescente, su mirada no se hacía con los de una mujer -sin dejar de serlo- sino con los de un perspicaz ojo humano. Rompía así con los clichés, daba un paso adelante, ofrecía introspección, hacía realismo, retrataba el aprendizaje de un muchacho sin dejar de mostrarnos la nueva España. Sánchez supone la presencia normal en la literatura actual acorde a sus calidades y no por una posible cuestión de cupos.

Por las características del género podría pensarse que en sus relatos usarían su propia experiencia como adolescentes, sin embargo, aunque son evidentes los rasgos autobiográficos en ellas, no todos lo hacen con el mismo peso, sobre todo Clara Sánchez, que es la que más se distancia en el tiempo, al recrear el momento en que se escribe la novela, el final de los años noventa del siglo pasado.

4.1. Soy raro. *El secreto de las fiestas*, de Francisco Casavella

El secreto de las fiestas, que tiene dos versiones –en el Anexo 3 se recogen ejemplos de las diferencias más significativas- es analizada aquí teniendo en cuenta la segunda que el autor considera como definitiva, aunque es inevitable alguna referencia cruzada con la primera. Ésta fue publicada en 1997 y era un encargo de la editorial para su colección de literatura juvenil. Pasada casi una década, en 2006, Casavella la retoma y se la entrega a los lectores “notablemente corregida y crecida, pero no aumentada”³⁰⁹, declara en la Nota del autor con la que finaliza la novela. Ya en ella deja entrever una clave: pese a ser un encargo no podía dejar de ser él mismo, es decir que su yo se escapaba entre las líneas de su personaje principal, y no sólo en ese, también en otros, sobre todo en el personaje del abuelo de Daniel. Además, confiesa otra razón para darle “vuelo” a la novela: “Es, de mis libros, en el que más me reconocen los amigos de siempre”.³¹⁰ La autobiografía, la ficción autobiográfica, se convierte así en una de sus características fundamentales, a lo que contribuye la primera persona, esa voz infantil-

³⁰⁹ CASAVELLA, F. (2006). *El secreto de las fiestas*. Barcelona: Debolsillo. Pág. 235.

³¹⁰ *Ibíd.* pág. 236.

adolescente de su protagonista y narrador. Milo J. Krmpotic³¹¹ le preguntó en su momento sobre la transformación de una novela juvenil en otra para adultos y Casavella contestó que, en la primera, parece obligado seguir unas pautas -"la principal por lo visto, es no hacer pupa a los adolescentes mostrando lo que les espera"- y, además quería cambiar una novela "casi buena" en otra "buena". Y añadía:

"Resumiendo, con la reescritura, quería darle calado. Si una novela es la suma de verdad, vida y destreza narrativa, las tres salieran reforzadas. Y, bien pensado, si entendemos adulto por lo que se ve en la calle, eso es lo menos adulto que hay".

En esta entrevista con Krmpotic reconoce³¹² el escritor que la primera versión fue un encargo aceptado porque pasaba estrecheces económicas. Sin embargo, avisa, eso no le impidió poner toda la intencionalidad literaria de la que disponía³¹³, se dio cuenta de que era escritor siempre delante del papel, escribiera para jóvenes o para adultos y terminaba con rotundidad: "Y que escribir lo que a uno le da la gana es, de algún modo, escribir siempre lo mismo".

La novela cuenta el proceso de formación del joven Daniel Basanta durante el periodo aproximado de un año, el del final de su adolescencia, el del curso 79-80, cuando el amor ya ha dejado sus primeras cicatrices. Ese proceso se inicia en la Galicia rural donde ha vivido con su abuelo y sus tías desde los 6 años, desde que se quedó

³¹¹ KRMPOTIC, M. J. (2006). Francisco Casavella. No hay mano mala para el tahúr del Paralelo. En *Qué Leer*, nº 115, noviembre 2006, págs. 66-69.

³¹² KRMPOTIC, M. J., óp. cit., pág. 66.

³¹³ Sin caer en la generalización, se podría afirmar que Casavella le quita a la nueva versión muchas de las explicaciones que incluyó en la primera versión porque, pensaba, que sus jóvenes lectores quizá no le siguiesen; le quita "didactismo" y le pone un toque más picante al tono general, un poco más de sarcasmo, de humor adulto.

huérfano de madre y su padre, músico, viaja constantemente sin poder ocuparse de él. Una travesura, una necesidad de avanzar en su maduración, le devuelve junto a su padre, que reside en Barcelona. Allí la vida solitaria del recién llegado a la gran ciudad, los bares con sus máquinas del millón, en las que Daniel es un experto, los días de novato en el instituto y su primer amor son el eje del relato. El fracaso, la caída del caballo, en el amor y el recuperarse de esa decepción son los elementos con los que se termina el relato. Pero es un final tan abierto que nada le impide pensar al lector en las futuras caídas y recuperaciones de Daniel.

La novela está dividida en 20 capítulos, titulados imitando a los clásicos, de la picaresca por ejemplo, (“Mi abuelo me explica qué es un hombre-tachán y de paso me cuenta su vida”; “Mi abuelo casi me explica el secreto de las fiestas y, como estaba predicho, se encierra”; “Me aburro, engaño a mi padre y sigo mi camino de raro”; “Conozco a Chenta, me cuenta una historia y entiendo algunas cosas”; etc.). La ironía y el humor se dejan ver y no sólo en los títulos.

Los cinco primeros capítulos se ocupan del muchacho y sus correrías rurales, de las fantasías e historias insólitas que su abuelo le cuenta, donde tienen cabida el secreto del título, el arte de bailar la conga, o la naturaleza de los hombre-tachán, todas forman parte vital de su aprendizaje. Frente a esas fantasías, si es que lo son porque se juega mucho con la ambigüedad -no hay meigas ni brujas, pero sí se cree en el hombre lobo-, surgen, a partir del capítulo sexto, otras más reales y más dolorosas, las que le permiten descubrir el secreto de las fiestas, en realidad los secretos de la vida. A veces los acontecimientos y sus efectos se lo explican todo, a veces es el propio protagonista el que reflexiona y saca conclusiones.

Daniel tiene esa sensación de sentirse raro tan propio de los adolescentes. Ya en los primeros párrafos de la novela se avanza un rasgo de su carácter y el tono que va a tener el relato: “Soy un raro de concurso”. Frases cortas, primera persona, extrañamiento, humor entre

juvenil –simple- y corrosivo, siempre irónico. Por si había dudas, la segunda lo confirma: “Un ni por qué, ni para qué, ni dónde”. Y también la tercera: “Un tostadora y un cafetera soy”. Y sigue en las siguientes líneas con más rarezas como ser un marciano con una misión especial en la Tierra, lo que le hace disimular, pero todos le mira, él no se ha dado cuenta de que es verde, algo que le convierte en único. Y concluye:

"Además, en esto de la rareza he conocido a unos cuantos raros muy raros y puedo comparar."

Esa condición de raros le da mucho juego, tanto para crear un tono como para desarrollar su gusto por la parodia. Y así, sigue con la mención a unos cuantos raros³¹⁴ que ha conocido a lo largo de su vida.

³¹⁴ Es conveniente recordar aquí el comienzo de la primera versión de la novela, la que dirigía a los lectores jóvenes y las variantes que luego introdujo en su versión adulta: "Soy raro hasta decir: "¡Basta!" Y cuando digo raro, es raro de verdad. No uno de esos que van por ahí disfrazados de artista y con los pelos por aquí y por allá, no"

Y sigue con raro como un marciano pero sigue: "Raro como un batallón de raros. Raro como ir caminando boca abajo y decirles a los demás que se equivocan. El campeón de los raros. el emperador de la rareza. Super-Raro. Y alguien me dirá: "Anda, pues yo también". Y lo le contestaré: "¡No tan tanot, listo!" Porque tú a lo mejor eres raro porque te gusta ser raro y hacerte el chulo con la historia de lo raro que eres, y así no te esfuerzas en hablar con los demás, ni en ligar ni en nada. Pero yo soy raro porque el mundo me ha hecho así. No quería ser raro, sino todo lo contrario, aunque sin exagerar. Además, en esto de la rareza sé bastante y puedo comparar, porque he conocido a unos cuantos raros

Pequeñas diferencias pero significativas. A destacar otra diferencia: en la primera versión, Chenta, la chica motor de su historia amorosa, llega sin preámbulo, como una rara más pero sin decirlo: "He conocido a Chenta, alias La Intrépida, de la que si no me canso de escribir en este cuaderno ya contaré más cosas...". Sin embargo, en la segunda versión escribe: ""¿Y qué hay de las raras? Pues también. He conocido a Chenta, de la que ya contaré más cosas. Ahora sólo diré que Chenta, en sus rarezas..."

Por cierto, uno se llama Casavella, personaje que vuelve a aparecer al final del relato. En su primera aparición la tentación de ver al escritor en ese Casavella es inevitable:

"Raros. ¡Raros a mí...! He conocido a Casavella, que al salir del colegio se iba al mercado a robar mejillones, pero sólo una docena, se los comía detrás de un camión y luego te decía: 'Aquí donde me ves, acabo de comer el equivalente a un filete de ternera'. El equivalente. ¿El equivalente en qué, de qué, para qué? El equivalente de la indigestión que le dio un día y se lo llevaron al Hospital Clínico y luego salió el pobre como salió"³¹⁵.

Casavella, sin dejar atrás el tono realista, de crónica de una época, que podía verse en sus tres primeras novelas, lo que hace es buscar la voz adecuada para un relato juvenil –aunque la novela haya crecido en su reelaboración sus orígenes siguen presentes en muchas de sus páginas- poblado de algunos raros, donde el humor, sobre todo en el lenguaje, no en las peripecias, juega un papel protagonista. La crítica dijo³¹⁶:

“Esconde una lectura deliciosa; se ve surcada por una de las voces más canallas y atractivas que haya firmado el autor.”

José Carlos Llop, por cierto, le hace decir a Palou, uno de los personajes de *El informe Stein*, a propósito de otro personaje: "Stein es un tipo raro y a mí no me gustan los tipos raros. Descompensan". (Pág. 15).

³¹⁵ CASAVELLA, F. (1997). *el secreto de las fiestas*. Madrid: Anaya. Págs. 12-13.

³¹⁶ MARTÍNEZ, G. (1998). *The Next Generation*. Francisco Casavella. En *El País*, 27.4.1998.

En estos primeros capítulos, aunque el autor jugó con la ambigüedad, presenta un mundo rural que coincide con el pueblo donde se crió su padre y donde él pasó los tres meses de verano durante muchos años de infancia y adolescencia. Ese pueblo es A Campá, perteneciente a la parroquia de A Couboeira, en el concejo de Mondoñedo. Si esos lugares reales le inspiraron no muy atrás se queda su abuelo. Casavella señala al abuelo de la novela como una de las piezas básicas de su relato, con sus enseñanzas y sus experiencias, en el que reconoce a su abuelo real, que le inspira para muchos detalles de su personaje, por ejemplo en el viaje que ambos abuelos –el real y el de ficción- emprenden hacia América buscándose la vida cuando aún era unos críos:

“Mi abuelo, al que no conocí, vivió treinta años en Brooklyn. Se había ido a los 14 años con la certeza de que el gallego era el idioma único y universal (tampoco andaba tan desencaminado) y al volver sólo hablaba inglés e italiano”.

El abuelo de la novela es el que tiene el secreto de las fiestas, el que se lo enseña con sus siete reglas. Siete reglas que en realidad enseñan a madurar, a desenvolverse por la vida, convirtiéndose así en su guía particular en ese proceso de aprendizaje. Y para un adolescente la vida son las correrías, las primeras miradas, o la máquina del millón de los bares de la época, las *flipper*, la *surf-party*, en las que Daniel se hace un experto, en ellas es donde consigue bola extra tras bola extra, donde bate puntuaciones. Esas máquinas también condicionarán su vida cuando llegue a Barcelona: mientras juega conocerá a la chica que le partirá el corazón. Algunos críticos han señalado que esta primera parte de la novela rezuma aromas de Álvaro Cunqueiro, tanto por el

tono como por la selección de argumentos y personajes, muy gallegos en todos los sentidos.

A partir del capítulo 10 aparece Chenta, el objeto de su amor, una muchacha más despierta que el ingenuo Daniel, extraña, con un oscuro pasado que atraerá al muchacho, al que descubre la ciudad de Barcelona, la vida juvenil, de música y bares y, claro, a las mujeres, de las que no tiene la menor idea de cómo son: “Y luego me puse a pensar que yo sería muy raro, pero que me lo había montado en nada de tiempo, bueno, casi medio año había pasado de jugar con King, el perro lelo, a ver cómo fumaba Chenta en los bancos de enfrente de los futbolines”.³¹⁷

Otros dos elementos son clave en la evolución del protagonista, las relaciones con el padre y con los compañeros de instituto. Al primero no le entiende, utiliza el arma del chantaje con facilidad, su padre se siente culpable por no haber estado a su lado; se mofa de él por su espíritu *hippy*, ese del que se reían los modernos al principio de los años 80, a los que consideraban anclados a un pasado demasiado ingenuo: se las habían prometido muy felices, iban a cambiar el mundo cantando a la paz, pero todo se había quedado en largas melenas, en risas estúpidas por el consumo de hachís, cuando no enganchados a la heroína. Además, Daniel quiere descubrir la verdadera historia de su madre, la que se imagina a partir de unas cartas que su padre oculta, con lo que la relación entre ellos se tiñe de tintes psicoanalíticos. Quizá esta sea la parte más floja y con menos interés de la novela.

En contraste, la vida escolar, la de los muchachos de Tercero de BUP, con sus profesores y sus clichés, el curso de Daniel, está resuelta con gracia y buen ritmo; utiliza el lenguaje con precisión, las anécdotas reflejan muy bien ese espíritu adolescente, donde la gravedad y la tontería se dan la mano, como se ve en uno de los pasajes más logrados en el que hace una clasificación de los tipos en que se divide la clase.

³¹⁷ CASAVELLA, F. (2006). Op. cit., pág. 127

Pasajes como éste son los que hace que la novela conecte muy bien con el lector joven al que no le será difícil identificarse con sus personajes. A veces comete alguna incongruencia antropológica, como en la moda que siguen los muchachos de arrancar las marcas de los coches, costumbre que apareció ya entrados los años noventa y no en 1980 como él la sitúa.

Casavella no ejerce de catalán nacionalista –“me siento un americano en París”, dijo en alguna ocasión-, ni en lo vital ni en lo literario, quizá por eso en sus novelas, en ésta también, abunda el personaje xarnego. No obstante, él delimita:

“La mayoría de mis personajes son lo que yo entiendo por xarnegos, es decir, tipos de medio pelo. Tengo tres tipos de personajes: el xarnego, el cheroqui, que es el que no se entera de dónde está, y el pijo. El protagonista de mi primera novela era un xarnego, y los de la segunda y tercera. En mi última novela es un gallego”.

Cierto que es gallego, pero un gallego muy catalán, que tras los primeros titubeos se sumerge en la ciudad y su vida, y en ella se desenvuelve con soltura. La novela rebosa de estilo propio, la primera persona combina bien el ritmo interno para que el lector quede enganchado, con el que la materia relatada pide. Ignacio Vidal-Folch, a propósito de *Un enano español se suicida en Las Vegas* señalaba³¹⁸ las ganas y capacidad del novelista para contar, destacando su “creciente dominio del lenguaje y de los recursos narrativos, además de sus habilidades para mantener al lector en suspenso hasta la última página”, rasgos que también se observan en *El secreto de las fiestas*, escritas ambas casi al mismo tiempo. Así, Casavella recurre a veces a la

³¹⁸VIDAL-FOLCH, I. (1997). El tahúr y su hermano. En *Qué Leer*, nº 9, marzo 1997. pág. 12.

oralidad, a esos detalles que enriquecen su retrato, como usa las frases cortas propias del lenguaje juvenil. No se olvida del lector y de que Daniel es el narrador: “Y ya que me he decidido a contar mi vida, pues la cuento toda para que se entienda y se vea que soy raro, pero que no soy tan raro”.³¹⁹

Aunque predominan las anécdotas, algunas ingeniosas y divertidas, Daniel oculta tras su aparente indiferencia a un romántico, a un muchacho que sufre, que se emociona pero que solo en contadas ocasiones se deja llevar por los sentimientos y la poesía.

Son muchas las afinidades entre sus dos primeras novelas y ésta, la primera y principal es que las tres pueden considerarse dentro del género de novelas de aprendizaje. En su primera obra, *El triunfo*, el protagonista comparte protagonismo con el barrio donde vive, el barrio chino barcelonés, con sus calles estrechas y con los emigrantes árabes y africanos que comenzaban a poblar las esquinas. Casavella narra en primera persona la vida de Palito, se supone que de raza gitana, y cómo sobrevive con pequeños trabajos en el barrio, una especie de Lazarillo de finales de siglo XX, donde los amigos, la música y las drogas juegan papel fundamental. También el ansia de venganza, Palito ha perdido a su padre en extrañas circunstancias. En la historia tiene un maestro, Gandhi, que, paradójica, será por el que se siente traicionado, y más paradójica, de él ha aprendido que el único camino para su paz es el de la venganza. Es el camino elegido para alcanzar la madurez.

En la segunda novela, *Quédate*, de nuevo la influencia de la música, en la primera parte de las dos en que está dividido el relato, es capital. Esta parte está protagonizada por un joven guitarrista, Jimmy Jazz, apodo tomado por el protagonista de una de las canciones más emblemáticas de los punk británicos The Clash, que inadaptado, adicto al alcohol y todo tipo de drogas, pasea su corazón herido de amor por las calles barcelonesas, aunque sus pasos están predestinados a

³¹⁹ CASAVELLA, F., óp. cit., pág. 91.

terminar en el psiquiátrico. En la segunda parte han pasado diez años y Rafael Millán, batería del grupo de Jimmy, amanece tras una borrachera en un lugar extraño, lo que le hace dudar de si está dentro de un mundo onírico o en la realidad material, da su visión de aquellos años. Ese mundo alucinado no oculta un pasado del que nadie puede sentirse muy orgulloso. Como se ve tres relatos con muchos nexos, tantos que incluso algunas secuencias podrían intercambiarse. Por eso no extraña que Casavella se permita guiños comunes a las dos novelas, como el uso de algunos nombres. Por ejemplo, el personaje Carlos Aguirre aparece en *Quédate* y en *El secreto de las fiestas*; se supone cantante amigo suyo, con el que comparte escenario, pero que le abandona –traiciona ideales, se vende a la industria- para irse a triunfar a Madrid). Usa similares comentarios musicales, habla de bares y discotecas que frecuenta en Barcelona, sus porteros y sus camareros, las peleas entre jóvenes, ese continuo sinvivir entre ser el muchacho más feliz y al tiempo el más desgraciado. Son personajes que según ha confesado el novelista no corresponden a personajes reales en su totalidad, sino mezcla de algunos que conoció durante los años en que se dedicó a la crítica musical.

En su tercera novela, *Un enano español se suicida en Las Vegas*, también hay elementos de la novela de formación, aunque menos evidentes, Barcelona ejerce ese papel importante y utiliza un elemento nuevo, que en las anteriores era insinuado: el engaño. Justifica³²⁰ el novelista la elección como algo natural dado que es un rasgo muy humano, porque en el paso entre la infancia y la adolescencia se buscan coartadas y engaños, porque es la forma de maquillar la realidad, las relaciones familiares o amorosas, y tras tanta acumulación de engaños y autoengaños, en un momento de crisis, sale a flote la gran estafa. Daniel aprende y madura a lo largo de la novela, supera, a veces con nota, otras con mucha torpeza, las dificultades que se encuentra en

³²⁰ MOIX, LI. (1997). El engaño es algo frecuente porque todos necesitamos maquillar nuestra realidad. En *La Vanguardia*, 6.1.1997, pág 26.

el camino, todas le sirven para el proceso, pero como no podía ser de otra forma, dado el tono de la novela su final no es feliz en el sentido literal, pero sí se ha conseguido su fin último formar para la vida, Daniel ya tiene claro el significado de la última regla del secreto que anima el relato: “Nunca se termina el secreto de las fiestas. Y ni sabía ni sabría lo que era. Lo reconozco”³²¹.

Casavella tiene clara una opinión sobre su novela y su protagonista, que resume con la rotundidad y sarcasmo habitual en la ya citada autoentrevista: "*El secreto de las fiestas: plagio de Salinger*"³²².

4.2. La vida es gris. *La media distancia*, de Alejandro Gándara.

En 1984 apareció *La media distancia*³²³ de Alejandro Gándara, primera novela de su autor, que entonces tenía 27 años. Está protagonizada por El Charro, un joven atleta acostumbrado al éxito en sus tierras salmantinas pero que un día, cuando llega a Madrid fichado por un equipo de renombre, ve como su estrella comienza a declinar. Deberá pasar una prueba casi iniciática: el héroe deja de serlo en la pista o en la carrera, para intentar serlo en la vida, con sus “errores y sus fracasos”, sus palabras no dichas y sus frustraciones, como se señalaba en la solapa de la novela. Una vida que conformarán muchas más pájaras, igual, si no más, de dolorosas que las de sus días de mediodista. Como las obras citadas antes, sigue la fórmula de la

³²¹ CASAVELLA, F., óp. cit., pág. 234.

³²² Casavella juega con la palabra plagio que es inapropiada, pero que evidencia la influencia en algunos pasajes, como la visita a Madrid buscando a su novia, igual que Holden deambula por Nueva York.

³²³ GÁNDARA, A. (1984). *La media distancia*. Madrid: Alfaguara.

autobiografía, con cortas pero dinámicas descripciones y unos pocos diálogos, todo al servicio de esa tarea heroica, la del aprendizaje, la del proceso de maduración que se remarcaba en *Letras de España*³²⁴:

“Gándara ha descrito desde dentro la vejez prematura a la que llega inexcusablemente un corredor de 1.500 metros (la media distancia). Tal vez no es sino el proceso de maduración de El Charro”, que llega a Madrid tras haber triunfado en una ciudad de provincias”

Es preciso destacar el carácter autobiográfico de, al menos, la parte elemental de la peripecia de la novela. Basten para asegurarlo recordar algunos capítulos de su vida, contados por él mismo en su página web³²⁵ y que también se dan en su protagonista: su propio padre tuvo una tintorería en Ciudad Rodrigo; fue joven atleta de éxito en Salamanca y gana la Vuelta Pedestre a Salamanca, como El Charro; abandonó su prometedor carrera cuando se instaló en Madrid para ir a la universidad, justo el mismo periplo que el de su personaje (“Me he retirado definitivamente del atletismo después de un año en la sección

³²⁴ En 1986 el entonces Ministerio de Cultura comenzó a editar semestralmente un volumen con propuestas de lo mejor de la creación literaria española del momento, dirigido al público extranjero, bajo el título de *Letras de España*. 1986. Su quinto libro recomendado – citaban por orden alfabético del autor- era *La media distancia*. VV. AA. (1986). *Letras de España*. Madrid, Ministerio de Cultura, pág. 18. También recoge la crítica que había publicado Luis Suñén en El País, que resumía la novela como un relato de iniciación, como “la historia de alguien que va viendo la vida a la vez que va reconociéndose en ella”. Así, “la iniciación es destrucción al mismo tiempo”, por eso cuando contempla su ascensión y caída, “quiere ser más que una reflexión desde la soledad, aunque también sea eso. Una media distancia (la prueba más dura de las carreras atléticas) que sólo conduce al agotamiento, a la conciencia de que tras la llegada a trancas y barrancas sólo espera el fracaso, ese doble fracaso que el protagonista afronta mientras corre y mientras vive, vencido”.

³²⁵ GÁNDARA. A. <http://www.alejandrogandara.com/biografía/> [Consulta: 10.1.2008].

correspondiente del Real Madrid, a causa de una lesión en la rodilla o en la mente (en la rodilla los médicos no encontraban nada)”. Y cuando antes, en su resumen del año 1973, habla de una chica, le dice lo mismo que le dicen a su protagonista: “El año pasado estuve enamorada de ti”.

Pero no sólo eso, también toma de sus vivencias las mayor parte del argumento, incluso utiliza nombres de personas reales. Sin embargo, el propio autor en una nota al principio de la novela avisa de que cuando comenzó a escribir necesitaba algo a lo que agarrarse y se encontró “utilizando los nombres de personas que había conocido y olvidado hasta el punto de que sólo sus nombres me parecían reales”. Luego, cuando finalizada la novela pretendió cambiarlos descubrió que aquellos nombres estaban atados a la historia, que si se los cambiaba sería otra novela, y no le quedó otra salida que mantenerlos. Y por la novela corren Barbeitos, Sánchez Paraíso, Bilbao, Batainen o Jym Ryun. Si a eso se le añade que son reconocibles todos los lugares por donde transcurre la novela, se entenderá que parezca más autobiográfica de lo que quizá sea. Aunque, por otro lado, el parecido es más que razonable entre el autor y el personaje, él lo reconoce, en parte, años después, entrevistado por Ana Basualdo³²⁶:

“Yo tengo mi propia vida, mi propia manera de ver: en mí había un extremo de dureza, algo que tenía la cualidad del muro, algo no lo suficientemente elástico. Vi que hablaba demasiado de mí en las novelas”.

³²⁶ BASUALDO, A (1992). Islas de tiempo, viajes sin regreso. En *La Vanguardia*, 26.5.1992. Págs. 2-3.

No obstante, años después en un encuentro³²⁷ en Internet, preguntado por los aspectos autobiográficos de su obra insistía:

“Qué más quisiera yo: habría resultado más fácil resolver un montón de situaciones. Además, la autobiografía no existe, es una ficción en el mismo registro que otras ficciones”.

Explicar la novela de Alejandro Gándara se convierte en algo reiterativo si se lee la crítica que él mismo escribió³²⁸ en *El urogallo*, a propósito, curiosamente, de la novela *El palacio varado* de Clara Sánchez, que sin que el argumento tenga nada en común con la suya, sí coinciden en los hilos que la mueven, en los motivos que la animan, en la intencionalidad de ambos autores. La base central de su análisis se puede aplicar casi línea por línea, palabra por palabra, a la novela que él escribió 10 años antes. Así, cuando él ve en la de Sánchez que no hay aprendizaje sino crecimiento, quizá recuerda su propia obra:

“Es una novela sobre el crecimiento, sobre la potencia del descubrir, sobre la pujanza del daño. No es aprender, es crecer. Se puede aprender para resignarse y aprender para morir. Generalmente, el aprendizaje es lo que nos dan los otros, o dicho de otra manera, la forma en que el mundo se impone. El crecimiento, por el contrario, es lo que nosotros hacemos con el mundo. Y ahí es donde entra el dolor. Se vuelve prodigio en la medida en que es el material de que está hecho el crecimiento y la vida”.

³²⁷ GÁNDARA, A. (2008). <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2008/11/3325/> [Consulta 7.1.2008].

³²⁸ GÁNDARA, A. (1993). Clara Sánchez. En *El urogallo*, nº 88-89, septiembre/octubre 1993, págs. 35-36.

Sin embargo, *La media distancia* es la crónica de un fracaso, pero no sólo porque la carrera atlética del protagonista no haya alcanzado las metas que esperaban los que le rodean –a él ese tipo de fracaso no le importa demasiado, no fue él el que quiso estar en esa pelea, sino que se vio abocado por su padre, por los que le rodeaban, por las circunstancias-, sino porque hay un algo en su interior que le oprime, que le incapacita para la felicidad. Ya desde las primeras líneas se intuye que allí no hay espacio para la alegría, el tono es mustio, desesperado, el protagonista percibe –aprende si consideramos el relato como novela de formación- que su vida va a ser así: “El mundo es gris, me dije”³²⁹.

En realidad, como en cualquier relato que se acerque a lo autobiográfico, cuando el narrador comienza a contar ya lo ha vivido, sabe de su fracaso, está realizando una retrospectiva del pasado, pero contado y juzgado desde el presente. Esa angustia explica que ya en la segunda página el protagonista narrador se pregunte: “¿Y si desde el principio no hubiera nada, ninguna justificación para diez años de kilómetros y de cansancio y de yogures? ¿Estoy seguro de no ser algo más que mis dos piernas?”.

Parece que estuviera ya predestinado a la soledad. Cuando pocas páginas después El Charro cuenta sus orígenes atléticos, su primera vez, aparece la figura amenazante del padre sopesando las posibilidades de su hijo. Y coincide en el tiempo con la primera vez en que el muchacho es consciente de su tristeza:

“En un carnaval empezó a aquejarme esa melancolía de la que no he podido librarme todavía. Como el tartamudeo, la melancolía debería quitarse con la edad. No está en ningún músculo, ni afecta a ningún

³²⁹ GÁNDARA, A., óp. cit., pág. 71.

órgano: es una enfermedad, primero de la imaginación y, después, de la memoria”³³⁰.

Ya unos párrafos antes explica un sentimiento que le invade mientras corre por las afueras de la ciudad: “De que yo era un hombre solo que existía entre las ruinas de algo que tuvo tiempos mejores. De pronto, la nostalgia. Nostalgia de algo que no tenía que ver conmigo, de una casa sin historia, pero ferozmente atravesada, como si me hubieran robado lo que era mío”. Y se lo explica de forma singular: “aquellas galopadas eran como viajes nostálgicos, a falta de cosas verdaderas”.

Nora Catelli³³¹ ha señalado tres características “sobresalientes” en *La media distancia*:

“Una composición estricta, cuya fragmentación temporal no era gratuita; un tono de introspección, de amenaza psíquica, de voz a punto de estallar, cuyo discurso al borde de la locura no era vulgar ni pretencioso (la locura suele invitar a nuestros escritores a la exaltación aforística, sobre todo cuando reconocen influencia alemana desde Lenz a Handke) y, por último, una lengua literaria exacta, no amenazada por la tendencia al circunloquio, al empaque notarial o, al contrario, al desenfado coloquial, que marca dos vertientes de la narrativa castellana”.

La novela está estructurada en 16 partes, o ‘Crisis’, que es como titula Gándara cada capítulo, contando cada una con números romanos. Narrada en primera persona describe lugares, pensamientos y

³³⁰ GÁNDARA, A., óp. cit., pág. 17.

³³¹ CATELLI, N. (1986). Una novela redonda. En *El urogallo*, segunda época, nº 1.5.1986, pág. 70.

a veces recoge diálogos, siempre cortos. Usa la técnica del contrapunto, con detalles de monólogo interior, con soltura, muchas veces unido a lo que el atleta se va diciendo en medio de una carrera o de un entrenamiento por la Casa de Campo, o cuando simplemente pasea por las murallas de su ciudad, o por las calles del madrileño barrio de Moncloa. Cada una de esas ‘Crisis’, está a su vez dividida en párrafos de diferentes extensiones, que oscilan entre las 5, 10 líneas y las 35, 40 líneas, un acierto porque le sirve para acompasar, según los casos, su pensamiento con el del ritmo de la carrera, con la respiración entrecortada del atleta. El protagonista siempre habla de sí mismo o de la gente que le rodea, lo que le permite alguna interpolación para dar algún detalle vital de esos personajes. Destaca, en la página 125, una interpolación en forma de diálogo con Josefa, la dueña de la pensión donde vive en Madrid, que le cuenta cómo perdió a su marido en Jaén. Pequeña historia emotiva, terrible, de muerte y desesperación y que a Catelli le pareció un exceso argumental en el que el autor probaba sus fuerzas haciendo ‘literatura’.

Gándara prescinde del humor, su protagonista es un ser angustiado, siempre triste, de mal humor, que no se permite ninguna sonrisa, ninguna. Detalle que ofrece una pista de su tono autobiográfico, él mismo le dice a José María Plaza³³²:

“¡Bueno, la verdad es que tampoco es que sea la alegría de la huerta! Guelbenzu me llama ‘el amargado’, pero en el trato cotidiano he tenido muy buenas relaciones con la gente. (...) Lo que pasa es que no me río mucho”.

³³² PLAZA, J. M. (1992). *Leer*. Nº 52, abril 1992. págs. 22-25.

Posee Gándara una “escritura sutil y reflexiva, en la que cuaja un estilo tan medido como expresivo”³³³, lo que le viene muy bien al relato – “siempre he pensado que toda historia tiene un lenguaje”-, a esa contención de los sentimientos, retenidos en el interior, o de esas palabras no dichas, ahogadas, como si faltara el aire para respirar. Pero de asfixia sabe Gándara y sabe su personaje:

“Cuando alguien no puede respirar mucho tiempo, una de dos, o se asfixia, o se acostumbra a vivir sin el aire”³³⁴.

En la novela aparecen diversos personajes que acompañan en la carrera de la vida a El Charro y también van a sufrir. Como su padre, o su amigo Caguego, no hay piedad para nadie. La historia del pequeño Caguego es un momento clave en su proceso de aprendizaje, es el primer puñetazo en el estómago, el detonador de su primera crisis. Caguego es un muchacho de su pueblo empeñado en imitarle, que se escapa por las mañanas a correr con el Charro, a pesar de no contar con el beneplácito de su padre y de no tener condiciones físicas: “Caguego me seguía todas las tardes arrastrando los pies. Llegaba pálido a la alameda. Cercos azules le rodeaban los ojos a medida que les llenaba el cansancio”³³⁵.

Y Caguego cae y El Charro se siente culpable y hace culpables a los demás, entre ellos a su padre, el enemigo. Con respecto al retrato del padre³³⁶, Catelli³³⁷ le reconoce su acierto:

³³³ *Leer*. N° extraordinario C, junio 1990. pág. 12.

³³⁴ GÁNDARA, A., óp. cit., pág. 92

³³⁵ GÁNDARA, A., óp. cit., pág. 34.

³³⁶ Véase el Anexo II. En la nube de palabras de la novela, un papel fundamental lo juega el padre, que aparece 59 veces.

“El padre es una de las figuras que surgen porque la experiencia actual del narrador lo necesita, como un reflejo del pasado en el presente de la narración: efecto imprescindible en un relato que se sostiene por una enunciación unitaria aunque no subjetiva”.

Ya en la primera aparición, en la página 15, cuando su padre quiere ejercer de entrenador, sus palabras, tras un malentendido, se le quedan grabadas: "Así te vas a quedar, como tu padre". Él las siente como escupidas, por eso cada vez que las recuerda "es como si me hundieran los dedos en el pecho". Y unos párrafos después, cuando el padre quiere que participe en su primera carrera porque ha visto un anuncio y cree en las posibilidades del muchacho, éste se niega hasta que, tras discusiones, accede. Pero se promete no volver a correr nunca más, aunque queda marcado:

"Le entró una amargura honda, oscura, y decidió no volver a correr nunca más, nunca; antes se tiraría por el barranco que había sobre el río y se quedaría estrellado, como una barca descuartizada contra la corriente".³³⁸

Luego no cumple la promesa, aunque en su interior se repetirá lo que sintió tras ganar esa primera carrera, esa que no quería ganar, que no le importaba ganar, aunque luego sólo quisiera el triunfo, la gana un poco para el padre, aunque le ve, le siente, solo y le da lástima:

³³⁷ CATELLI, N., óp. cit. pág. 70.

³³⁸ GÁNDARA, A., óp. cit., pág. 18.

"Le dejaría jugar con el tiempo, como cuando quería que diera vueltas a la manzana; jugar con una ilusión, tan falsa como mi aceptación y como su reconocimiento, jugar con una vida trágica como si estuviera constituida de sueños, en definitiva".³³⁹

Uno de los hallazgos de la novela, desazonador por otra parte, es que al éxito, al triunfo atlético, no le da ningún valor el protagonista. Se podría pensar que una novela que habla del esfuerzo físico de un atleta tuviera en el horizonte destacar esa entrega o ese pundonor que recibirá como recompensa la medalla, subir al primer cajón del pódium, sin embargo al personaje de Gándara la gloria le viene dada sin ser buscada a propósito, ni siquiera cuando lucha por ser el primero en la meta, siempre es motivado por extrañas razones, que tienen más que ver con la guerra interior, con los deseos de los otros. Por eso sus victorias siempre guardan una verdad triste, por eso no las celebra, por eso mientras los demás gritan y abrazan, él prefiere la soledad y se encamina a pasear por los alrededores de la muralla de su ciudad. Sabe que es un corredor sin futuro a pesar de que aún tiene que luchar en otras muchas carreras, las de la vida, intuye que ahí tampoco se gana, aunque en ocasiones te coloquen el laurel alrededor del cuello. La derrota es absoluta, como la de su padre, la de su amigo Caguego, la de Vidal, la de Bilbao y la suya propia. Aunque ante tanta frustración Gándara busca una posible salida: "la redención por el amor", el de la última infancia, Teresa, y el de la juventud, Rosa.

Como el fracaso se intuye también en ese aspecto de la vida, quizá por eso Gándara ha encontrado un asidero para que no le ocurra como a su personaje, según le confiesa a Rodríguez³⁴⁰, con el que muchos escritores intentan reconfortarse:

³³⁹ GÁNDARA, A., óp. cit., pág. 19.

³⁴⁰ RODRÍGUEZ, C. (2001). El valor no recae sobre la información, sino sobre los criterios para jerarquizarla. En *ABC Cultural*, 24.11.2001. Pág. 10.

“Lo que importa de la vida no es su sentido general o sus sentidos varios, sino nuestra capacidad de conocer lo que somos y lo que hacemos –algo que la búsqueda de sentido suele dejar en suspenso- y la capacidad de llevar a cabo lo que hemos elegido como bueno”.

4.3. No saber nada de nadie. *El informe Stein*, de José Carlos Llop

En 1995, el entonces casi sólo poeta y bibliotecario, José Carlos Llop publicó *El informe Stein*, una excelente primera novela³⁴¹. Apenas tiene 130 páginas escrita “en douze jours de fièvre et de bonheur”, confesó³⁴² en la prensa francesa, cuando se tradujo la novela, con excelente acogida por parte de la crítica y los lectores, mucho mejor que la que tuvo en España cuando el editor Mario Muchnik la puso en las librerías.

El informe Stein se encuadra, sin ninguna duda, dentro de la novela de formación, esta vez en la línea de los clásicos de Robert Walser o Hermann Hesse (primera referencia a la cultura centroeuropea a la que se aludirá en numerosas ocasiones cuando se habla del escritor mallorquín). Pero también, dado el argumento de la novela, hay

³⁴¹LLOP, J. C. (1995). *El informe Stein*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik. En la edición de 2014 en inglés, *The Reporter Stein*, de Hispabooks, añade una dedicatoria que en el original de 1995 no tiene: "This novel is for H. and our two children, for that summer of 1994 I spent on the island of Neverland, writing it".

³⁴² MONY, O. (2008). Un Modiano majorquin. En *Le Figaro.fr*, 7-3-2008. Recuperado de <http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2008/03/08/01006-20080308ARTFIG00059-> [Consulta: 9.6.2008].

que mencionar dos títulos de la narrativa española de principios del siglo XX, que Llop conocía, y que en algún aspecto pudieran haberle inspirado, aunque las señales de esa influencia queda muy diluidas. Se trata de *A.M.G.D.* de Ramón Pérez de Ayala y *El jardín de los frailes*, de Manuel Azaña.

El argumento gira alrededor de los muchachos del colegio de los jesuitas³⁴³, de una ciudad de provincias –se menciona Palma como de

³⁴³Pese a su extensión merece la pena recogerse aquí lo que el autor escribió en 2013 acerca de su colegio de infancia, el mismo que se describe en la novela:

"Creo que en la vida somos la familia donde nos educamos y singularizamos, la ciudad donde vivimos y el colegio donde nos formamos que, en mi caso, fue Montesión. Yo entré en Montesión a los 8 años y salí a los 17, una vez acabado COU, en 1973. Su disciplina, el aprecio por la coherencia, la capacidad crítica, el voluntarismo ignaciano, su sentido de la trascendencia y el gran valor que se da –o al menos se daba– al conocimiento en la Compañía, me han acompañado siempre de una forma u otra.

Y si me preguntan con qué me identifico, pues diré que con todo eso, que es imborrable y que hace que sus antiguos alumnos nos detectemos fácilmente seamos de donde seamos. Con lo que menos, con el maquiavelismo jesuítico –que también existe– y que pienso no hace ningún favor a la familia, no mejora la sociedad y terrenaliza en exceso al individuo.

Uno de los motivos –cada novela encierra distintos motivos de escritura– por los que escribí *El informe Stein* fue rememorar ese mundo que ya había desaparecido. En *El informe Stein* está Montesión, como está Palma, aunque ni uno ni otra se nombren en ningún momento.

La verdad es que esta novela es como un talismán: me ha traído bastante suerte. Es uno de mis libros más leídos –y eso que nunca ha sido lectura oficial en Montesión–, obtuvo un premio en Francia –donde ha sido objeto de varios trabajos en Liceos de Burdeos y de La Provenza–. Fue, también en Francia, finalista de otros tres premios, y me llevó hasta Beirut, a la Université Catholique Saint Joseph –que es de los jesuitas–, donde el profesor Majdalani ha impartido dos cursos sobre mis novelas traducidas al francés y sus alumnos han hecho distintos trabajos sobre *El informe Stein*.

Es, realmente, un libro afortunado y lo último que he sabido de él es que este año se va a traducir al árabe. O sea que el claustro y las aulas de Montesión –las brigadas, era el apelativo militar en mi época– van viajando por ahí de mano de la literatura. No es mal resultado, creo.

<http://www.diariodemallorca.es/mallorca/2011/03/13/vida-familia-educo-colegio-formamos/652952.html> [Consulta: 10.10.2014].

pasada-, sorprendidos con la llegada de un nuevo y enigmático alumno, Guillermo Stein. A ello contribuyen las obsesiones de Llop, que luego se han confirmado en sus posteriores relatos, por el sentimiento de pérdida, la memoria como lugar de ficción, el gusto por los territorios fronterizos, las relaciones familiares, las mujeres y los libros. Pablo Ridorsa es uno de esos muchachos, el protagonista que recuerda la historia desde un presente cercano indefinido, habla del curso 1967-1968, con referencias concretas a la época como, por ejemplo, a la Revolución de Praga con los tanques soviéticos por sus calles.

Esa aparición inesperada de Stein en los jesuitas donde estudia desde siempre Ridorsa y sus amigos Planas y Palou, rompe con la monotonía reinante, la de un curso que comienza con lluvias y así se mantiene. Llega montado en su negra bicicleta italiana, que lleva una placa ovalada que dice “C.D.”, viste de forma muy diferente a lo que es habitual en el colegio y con un impermeable rojo. Al joven Guillermo le rodea un aura de misterio y pronto sus compañeros de clase, con Planas a la cabeza, deciden que deben investigar todo lo posible sobre él. Fruto de esa investigación surge un informe que es el que da título a la novela y que será clave para variar el rumbo de la vida del protagonista.

La mirada del narrador protagonista se detiene en su familia y el hogar de sus abuelos, con los que vive y donde faltan sus padres que, por razones que hasta el final no conoce el protagonista -y el lector- siempre están de viaje. Poco a poco, Ridorsa entabla amistad con Guillermo, que un día le invita a su casa, allí descubre que la familia Stein es aún más enigmática que el propio Guillermo. Allí está Paula Stein, objeto de su amor desde el momento en que la ve.

Transcurre el curso y Planas da a conocer su informe y lo que en él se dice precipita el derrumbe, hace que caiga la venda de los ojos de Ridorsa, se le desvela una realidad que marcará su vida, que le explica

su pasado, el de su familia y la ausencia de sus padres. Todos los elementos se van encajando como si de un rompecabezas se tratara. El resultado ayuda al protagonista, incluso a sus compañeros, a descubrir la realidad del mundo adulto, lo que incluye la verdad de unos acontecimientos históricos y cómo afectan a sus vidas personales. Llop opta por dos puntos de vista: el de los propios adolescentes, que con sus artes y experiencias avanzan en el proceso, y el de los adultos, que con sus ocultaciones provocan la búsqueda de explicaciones y sentido a lo que ocurre a su alrededor. Finalmente estas dos visiones se unen y la realidad que se impone es similar para todos. Así, un adolescente puede sentir la “necesidad de matar”³⁴⁴, o la voz de la experiencia que le avisa: “muchacho, el mundo de los adultos es una porquería”, cuatro páginas después.

Es arriesgado hablar de novela autobiográfica³⁴⁵, pero desde luego sobresalen algunos detalles que lo hacen suponer. La ciudad donde transcurre la novela, aunque solo se mencione, ya se ha dicho, de pasada, es Palma de Mallorca, la misma donde nació el autor, estudió en los jesuitas como sus muchachos, recorre alguna de sus calles, menciona lugares que existen (o existieron), tamizados por los ojos de la ficción. Está narrada en primera persona, el adulto narrador recuerda aquellos años y algunos hechos, pero no se conforma con eso, se esmera, a base de descripciones breves pero muy precisas, con detalles coloristas que facilitan la imaginación del lector, en retratar la vida estudiantil, con sus alumnos y sus profesores, la familiar de esos chicos, la de Ridorsa en especial, la ciudad por la que se mueven, o el tono gris de aquellos años 60 en España. Palou, Ridorsa, Planas, Stein, personajes que crecen y aprenden, rodeados de educadores que forman y deforman. Al finalizar del relato nos encontramos con un fresco de personajes que de forma verosímil completan la sociedad de la época.

³⁴⁴ LLOP, J. C., óp. cit., pág. 104.

³⁴⁵ Léase la nota a pie de página 305.

Los chicos, como si fuera una metáfora, quieren saber qué hay detrás de su nuevo compañero, los chicos en esa metáfora quieren descifrar el pasado histórico, ese que sus mayores ocultan, por lo menos al protagonista, y que en las últimas páginas se desvela terrible, un pasado de traiciones, ambigüedad y muerte. Al tiempo que la peripecia vital de los muchachos se va desarrollando, los chicos evolucionan, aprenden, descubren qué es la vida, pero no del todo, el tiempo y sus vidas les ofrecerá nuevas incógnitas. Y según recuerda el narrador, de nuevo todo está teñido de un aire de nostalgia de aquellos años.

Como en sus *Diarios*, el mundo que le interesa a Llop es el del pasado, ese apenas aprehensible, el de esa nostalgia que todo lo tiñe, el de las librerías de viejo y las tiendas de antigüedades.

Resulta coherente que la novela comience con una cita de Rudyard Kipling y da una clave muy evidente de lo que José Carlos Llop ha hecho. La cita: “Mirar las cosas a las que entregaste tu vida, rotas, y agacharte y reconstruirlas con herramientas viejas”. Y eso es lo que hace el novelista, reconstruye el pasado adolescente y lo hace con los pedazos rotos de su familia, de sus compañeros y de los que rompieron aquella vida, y para ello utiliza herramientas, no podía ser de otra manera, antiguas, viejas, las que mejor se ajustan a la materia de su relato. Son los objetos los que visten de atmósfera el relato, sea esa foto extraña de la realeza europea tomada el día del funeral del Rey Eduardo VII de Inglaterra; o el Buick Roadster del tío de Ridorsa, un caleidoscopio, los siete libros de Stein, forrados en papel azul de Prusia, la sala de las cornucopias, los canapés isabelinos, o la caja con la colección de postales color ámbar que sus padres le han enviado durante años desde los lugares más exóticos y lejanos.

Llop, muestra ese interés en el pasado y cómo lo recrea la memoria en su siguiente novela³⁴⁶, *La cámara ámbar*, donde al inicio del capítulo octavo su protagonista, escritor, se confiesa:

"Siempre he tenido la sensación de haber llegado tarde a todas partes. Como si viviera una época dislocada en el tiempo: en mi propio tiempo. Quizá por esto me guste más el paisaje cuando se va, cuando lo veo a través del espejo retrovisor, encuadrado y mucho más nítido que cuando lo tengo ante mí. No recuerdo quién lo dijo: siempre llego cuando las luces se apagan. A eso mismo me refiero al hablar de una época dislocada, expulsada de la columna vertebral del tiempo. Llego cuando las luces se están apagando, cuando todo ha ocurrido ya y sin embargo puedo reconocerlo y reconocirme como si ya hubiera estado ahí, antes de llegar".

Es un personaje el que escribe, pero nadie duda de que, al menos en estas palabras ese escritor es un trasunto de Llop.

Ridorsa, el protagonista, al principio del relato resulta muy inocente, fiel a sus abuelos, amigos y profesores, pero la primera curiosidad que siente por Stein poco a poco se convierte en reflexión, comienza a tener su propio punto de vista, avanza en ese camino de aprendizaje. Hasta la conclusión final: "Pensé que la vida tal vez fuera eso, no saber nada de nadie: no saber nada de nadie, ni de uno mismo siquiera, y vivir como si supiéramos"³⁴⁷.

Pero Llop opta por un final menos escéptico, y en una coda final de 8 líneas en la que hace referencia al presente: hoy está casado con Paula Stein. Con esa simple observación se desvela la frase misteriosa que Llop deja caer cuando se encuentra con ella por primera vez: "Vi a

³⁴⁶ LLOP, J. C. (1996). *La cámara ámbar*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik. Pág. 53.

³⁴⁷ LLOP, J. C., óp. cit. pág. 128.

Paula Stein dos veces en toda mi vida. La primera vez me enamoré de ella. La segunda no conseguí olvidarla nunca”³⁴⁸. Ya en la tercera página aparece un tema digno de aprenderse por un muchacho de 12 años, el de la enfermedad y la muerte, cuando tiene que velar a uno de los profesores, el padre Azcárate que muere a consecuencia de una apoplejía. El miedo se hace presente: “Todos estábamos pensando en Lutero; o lo que es peor: en qué pecados habría cometido el padre Azcárate para que Dios le hubiera castigado con la misma enfermedad y muerte que al hereje”³⁴⁹.

La recreación del ambiente escolar está muy lograda, con la amistad y la camaradería en primer lugar. Los profesores ocupan un lugar más secundarios, a los que describe con unas pocas pinceladas pero que caracteriza, también, por su forma de ser y, sobre todo, por la didáctica que utilizan con sus alumnos, lo que se convierte en un escaparate de pedagogías de lo más significativas. Junto al autoritario, que disfruta dejando en evidencia a sus alumnos, surge el entrañable y distraído, o el preocupado exclusivamente por el orden, o ese más querido por Ridorsa, el padre Laval, no tanto por la forma de ser sino porque les leía relatos de Kipling y Chesterton, lo mejor para unos muchachos que quieren convertirse en hombres de acción como los héroes de esos relatos:

“Y esa media hora o tres cuartos del final del día eran la vida que yo quería para mí cuando fuera adulto y la casa de mis abuelos fuera la casa de mis padres”³⁵⁰.

Poco a poco se va formando la personalidad de Ridorsa, se va transformando de tal manera que le hace volverse cada vez más reflexivo y con una opinión propia sobre cualquier tema, aprende a

³⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 60

³⁴⁹ *Ibíd.*, pág. 17.

³⁵⁰ *Ibíd.*, pág. 44.

tener su propio punto de vista. Cuando adquiere esta capacidad da el gran salto hacia el mundo adulto y termina el viaje que empieza y termina en esta novela.

Del erotismo y la sexualidad apenas se ocupa en tres páginas. Sorprendentemente no es un tema que ocupe a los muchachos en el colegio, pero sí a Ridorsa, después de ver desnuda a Paula Stein, la primera mujer que veía así. Desde ese momento la piel blanquísima de la muchacha, su pubis de pelo rizado, o los pezones negros se convierten en obsesión y objeto de sus sueños nocturnos.

Llop se permite pocas veces el humor (divertido es el pasaje en que una tía de Ridorsa le regala un “libro pío” y él se piensa que es un libro de ornitología), prefiere un tono más formal, sencillo, con descripciones a menudo sensoriales, otras de instantánea fotográfica, que enriquecen el relato en su ambientación con constantes referencias al mobiliario, a la ciudad y sus calles, pero que sirven también para dar esa sensación de tiempo detenido, de melodía armónica, de leve tristeza, esa que esconde su protagonista. Con ellas controla el ritmo del relato, dosifica la información y crea intriga. En resumen, un estilo que sin dejar de ser realista, se aleja de la tradición de nuestra literatura para acercarse a los autores de entreguerras y de centroeuropea.

4.4. A este lado de la vida. *Últimas noticias del paraíso*, de Clara Sánchez

El escritor peruano Alfredo Bryce Echenique, en el acto en el que se hizo público que *Últimas noticias del paraíso*, de Clara Sánchez,

ganaba el Premio Alfaguara del que había sido jurado, resumió³⁵¹ la novela con mucha precisión:

“Cuenta el mundo del vecino, de la madre, del médico, de los perros, contado con una enorme sencillez. Está muy trabajada y su resultado es de una inmensa naturalidad. Es una novela que no deja de tener aspectos no digo del egotismo, sino de la ternura por la vida privada del adolescente”.

En el mismo acto, Rosa Regás, también miembro del jurado, señaló el cómo habla del amor como uno de los hallazgos del relato³⁵²: “Cómo despunta la sexualidad a los 14 años y que da un vuelco a algo que ahora no está de moda: dar una oportunidad a los sueños”. Regás, se estaba deteniendo en una de las claves de la novela, la de creer en los sueños y pelear por ellos. Sin embargo, el comienzo de la novela no promete eso, el muchacho protagonista y narrador, Fran, que vive junto a su madre en una urbanización de la afueras de Madrid, rodeado de aburrimiento y lugares comunes, sin inquietudes ni sueños, parece destinado a que su viaje iniciático a la madurez sea tan previsible como el de un adocenado adolescente condenado al típico acomodamiento burgués. Pero ese despertar a la vida se convierte en una tarea de héroe cuando se producen en su entorno algunos acontecimientos extraños, cuando conoce el amor y trastoca sus puntos de vista. Se transforma entonces en una novela de formación³⁵³, en la que Fran supera pruebas

³⁵¹ DÍAZ DE TUESTA, M.J. (2000). Clara Sánchez gana el Premio alfaguara con una novela realista sobre la adolescencia. En *El País*, 1.3.2000, pág. 54.

³⁵² DÍAZ DE TUESTA, M.J., óp. cit., pág.54.

³⁵³ ALBIÑANA, M. (2000). El mundo puede ser también un paraíso. En *La Vanguardia*, 29.4.2000. En la presentación ante la prensa de su novela le dice a la periodista: "He escogido la voz narrativa de un niño para contar esa parte de la vida desconcertante, inquieta e incierta, el proceso de formación de la sensibilidad, de la madurez, de la conciencia y de la concepción

que le sirven para descubrir la cruda realidad. Es verdad que Fran lucha y sale en busca de un posible paraíso, pero la autora deja un regusto triste, se intuye que nunca será el definitivo y el proceso continuará sin fin. Se le nota que a la autora le gustan, le caen más simpáticos esos personajes de la novela que, como Alien o Yu, sienten una pesadumbre extrema. Además, quiere comprenderlos, comparte sus inquietudes, quizá por eso Fran, en momento clave en su evolución vital dice: "A los adolescentes nos definía más el futuro que el presente, más lo que íbamos a ser que lo que éramos, más lo que nos esperaba que lo que ya teníamos"³⁵⁴.

Clara Sánchez, que tiene una hija, asegura³⁵⁵ que no se ha inspirado en ningún joven concreto, tampoco en su hija³⁵⁶, sino seleccionando aquello con lo que se identifica de los jóvenes. Reconoce que quizá esta sea de sus novelas la que mejor refleja su idea del mundo:

"Refleja mi idea de un mundo inacabado, sin terminar, en perpetua transformación, que produce asombro, perplejidad, incertidumbre. Frente a la soledad, la sensación de vacío y desasosiego y la desorientación que sufre el hombre ante el ritmo trepidante de la vida, y de la obsesión por el ahorro del tiempo, reivindico las posibilidades infinitas de una vida espiritual, que trasciende y se impone a la realidad material y materialista, un paraíso donde sí caben los sueños y la eternización del instante, el símbolo, la poesía, los mitos y las leyendas".

personal del mundo y de la vida". Obsérvese ese "proceso de formación" que hace aún más evidente dónde coloca Sánchez su novela.

³⁵⁴ SÁNCHEZ, C., óp. cit. pág. 73.

³⁵⁵ DÍAZ DE TUESTA, M.J., óp. cit., pág.54.

³⁵⁶ Para ver los aspectos familiares y la relación madre-hijo, resulta muy útil el estudio de Julia Villa García (2007). *La familia en la novela española (1975-2000)*, publicado por la Universidad Pontificia de Salamanca.

Para la escritora ³⁵⁷ esta novela es un nuevo paso, “la culminación” del tratamiento de la actualidad que ya planteaba en sus anteriores relatos. De ahí que esté protagonizada por los típicos habitantes de las urbanizaciones que crecen en los extrarradios de la gran ciudad, con sus códigos y sus costumbres pequeño burguesas, aunque ellos crean pertenecer a un mundo diferente y pretendan convertir en mágico sacar el perro a pasear, acudir al gimnasio o dejar pasar la tarde de tienda en tienda en el centro comercial. Una galería de personajes “apresados en la insatisfacción y el desamor” unos, “desubicados y en permanente conflicto” otros, y “algunos arribistas sin escrúpulos, o indolentes con suerte como el mismo protagonista”, ha señalado³⁵⁸ la profesora Castro. La autora, en un encuentro³⁵⁹ con lectores en *El País Digital*, desvelaba que el impulso que le llevó a escribir *Últimas noticias del paraíso*, fue la incertidumbre:

“La incertidumbre que siento ante la vida actual, ante el mundo y que he depositado en el narrador Fran. No sé qué hacer con mi vida ni Fran tampoco”.

No le preocupa el mensaje, confiesa, ni quiere darlo, no escribe para eso, sino para otra cosa: para dejar patente todo aquello que no entiende, los misterios que la rodean y para los que no tiene respuestas, por eso ella se limita a hacerse preguntas. Es ahí donde Ayala-Dip incide al señalar cómo en las narraciones de Sánchez parece que el

³⁵⁷ FRANCISCO, I. de, (2000). Me sorprende que parezca excepcional que haya mujeres que escribamos. En *El Cultural*, 28.6.2000.

³⁵⁸ CASTRO, M. I. de, óp. cit., pág. 181.

³⁵⁹ SÁNCHEZ, C. (2006). Encuentro digital en *El país digital*. (2.11.2006). [Consulta 4.3.2008]

calado intimista está bien engarzado en la carpintería narrativa, "como si esa carpintería ayudara a hacer más creíble y próximo el alcance de sus reflexiones"³⁶⁰.

Ha contado ³⁶¹ Sánchez que tuvo dudas sobre si hacer protagonista a un hombre o a una mujer, aunque el que viviera su adolescencia lo tenía más claro:

“Es la época de la vida más trascendental y se sufre mucho. Yo recuerdo la mía como un suplicio. Habría sido muy interesante que el personaje hubiera sido una chica, porque sufrimos más cambios en la adolescencia. Pero a mí me interesaba un tono narrativo distante para que el protagonista pudiera desarrollar toda su lucidez de reflexión”.

No lo dice, pero probablemente siente que el punto de vista femenino ya lo usó en *El palacio varado* y corría el peligro de repetirse. Pero añade un matiz muy significativo:

“También tenía interés en cómo sería vista yo por Fran si fuese su madre, porque soy un poco su madre en la novela y un poco su novia”.

Cuando se señala como acierto el que Fran sea un hombre y no una mujer, le gusta a la autora, por lo que supone de logro al reflejar que Fran tiene una voz real, pero insiste:

³⁶⁰ AYALA-DIP, J.E., óp. cit. pág. 13.

³⁶¹ MORA, M. (2000). Mi motor es la vulnerabilidad del individuo de hoy, en *El País*, 1.3.2000, pág. 55.

“En ésta (novela) soy tanto como en las otras. Quizá una novela más madura, pones más porque sabes más... Pero abordo mis temas de siempre. La fragilidad, la vulnerabilidad del individuo contemporáneo. Ése es el motor de mi literatura. Implica el azar con que vivimos, el mundo del deseo y también el territorio del fracaso; y sobre todo, la capacidad que tenemos de soñar y la capacidad que tiene la realidad para frustrar nuestros sueños. Es una situación cruel, y me parece que la única solución que nos queda es convertirla en algo positivo, en arte”.

Sánchez considera fundamental que su propia vida inspire a su literatura y matiza³⁶²:

“Aunque llevo una vida muy corriente, lo importante es la aventura de vivirla, cómo la vivas. Necesito tener cosas que decir, nutrirme del minuto, porque sé que eso es lo que luego voy a llevar a las novelas. Soy muy cómoda y he adaptado mi afán de aventura a lo que tengo más a mano. No necesito irme a la selva. Lo que la literatura toma con más ahínco es lo que la vida le da. Aunque en el fondo todos representemos una vida, unos con más ansiedad que otros (y ésta es la característica de este tiempo), y aunque algunos incluso necesitamos representarla dos veces, en la vida y a través de la literatura”.

Como ha señalado Miguel García-Posada³⁶³ parece claro que Sánchez buscaba un “distanciamiento”, al tiempo que “verosimilitud”. Busca, por tanto, naturalidad, sin los prejuicios que los adultos pueden tener por la forma de ser y actuar de los jóvenes, por eso se cuida para no juzgar ni valorar las acciones de Fran, aunque eso sí, Fran, como

³⁶² MORA, M., óp. cit., pág. 55.

³⁶³ GARCÍA-POSADAS, M. (2000). Noticias de la Felicidad. En *El País-Babelia*, 29.4.2000, pág. 5.

perfecto adolescente que es, no tiene ningún problema en juzgar a su madre o a los adultos en general. Destaca, también, García-Posadas la materia coetánea con la que se teje la novela:

“Hay una grisura y sensación de inmediatez en el texto tan evidentes que resulta imposible conjeturar que puedan ser gratuitas. Sánchez ha evitado, además un riesgo: el del costumbrismo que, con nuevas maneras acecha a los realismos de la coetaneidad, si se me admite la expresión”.

A Marta Albiñana³⁶⁴ le ha dicho la autora:

“Pensé en un personaje masculino porque me permitía adoptar una postura más distante y reflexiva, necesaria también en el acto de escribir. Además, si hubiera sido una mujer, me habría visto más involucrada. Insisto en que no es una novela iniciática, de adolescentes, sino que he querido reflejar esa mirada contemplativa en el proceso de crecimiento de una persona que va modelando su conciencia y, en definitiva, su propia vida”.

En esa misma línea le insistía a Mora³⁶⁵, al afirmar que su relato no es una novela de adolescentes, sino sobre uno de ellos en concreto, con algunas características comunes a la mayoría: Y añade: "Lo que he querido contar es cómo todo ese mundo que va formando su vida va entrando en su conciencia”.

³⁶⁴ ALBIÑANA, M. (2000), óp. cit., pág. 40.

³⁶⁵ MORA, R. (2000). Todos somos perdedores, pero los perdedores a veces ganan. En *El País*, 26.4.2000. Pág. 46.

Pero precisamente eso es lo que hace la novela de formación, toma a un individuo en concreto y colocado en una sociedad se observa ese proceso de socialización, cómo lo capta el individuo y cómo modifica su forma de ver la vida.

La novela tiene un evidente tono cinematográfico³⁶⁶, a lo que no son ajenos esos toques de intriga y de novela negra, con muertos incluidos, que alimentan su argumento. Está estructurada en dos partes con varios capítulos sin numerar cada una, diez la primera y doce la segunda. La primera persona del narrador, al ser un muchacho de hoy, hace que el lenguaje sea sencillo, sin que por ello cargue las tintas en el lenguaje coloquial, aunque se le escapen frases del tipo “chupé mucha tele”³⁶⁷. Muestra la autora una gran capacidad para captar el lenguaje juvenil. Será a través de esos personajes, que representan algunas actitudes ante la vida, y de ese lugar como Fran, el protagonista, “accede al conocimiento de la naturaleza humana y del mundo”. Fran es un extranjero en ese ambiente, y si se distancia de ese espacio, ha señalado la autora a Gutiérrez³⁶⁸, es por:

”La necesidad interna del análisis, de la simple necesidad humana de lucidez y certidumbre, sin dejar por eso de sentirse atrapado en una realidad ineludible”.

³⁶⁶ La propia Clara Sánchez contó que escribía el guión basado en su novela con el director Álvaro Fernández Armero (MADRID, M. (2001), “Queríamos ser héroes, pero nos quedamos a medio camino”, en *Diario 16*, 22.6.2001, pág. 12). Y José Romera Castillo (2008) lo ha analizado en “Lo fílmico en Últimas noticias del paraíso y en Un millón de luces”, en *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, págs. 361-374.

³⁶⁷ *Ibíd.*, pág. 29.

³⁶⁸ GUTIÉRREZ, F. *óp. cit.*, p. 169.

Esa realidad ineludible surge por el interés de Sánchez en indagar en la España última, en la vida de hoy, y en cómo se sienten hoy las preocupaciones de siempre del ser humano, cómo se reacciona ante el amor, ante la incertidumbre y el poder. Para Sanz Villanueva³⁶⁹, el argumento “leve” se enriquece con otros elementos de carácter simbólico, si no fantástico, y que apelan a lo enigmático:

“De este modo, las puntillistas observaciones de este moderno mirón que es Fran se convierten en base de una aproximación a los dilemas intemporales de la naturaleza humana”.

Esos dilemas, los del ser humano, son los que hacen más evidente el carácter formativo de la novela. Y Sánchez, aunque sea por medio de los descubrimientos de Fran, abre un abanico de posibilidades, aunque dejadas caer sin hacer aspavientos, con lo que al final de la novela, al lector sólo le queda un sabor agridulce que ese aparente final abierto, con Fran viajando a China, en busca de esa felicidad imposible, lo que en realidad nos está diciendo es que el paraíso no existe, aunque nos ayude a soportarlo imaginar noticias que llegan desde él. Ese mensaje nihilista también lo percibe³⁷⁰ Sanz Villanueva, que cree que es el resultado de una operación muy calculada por la autora:

“Agitar la superficie encalmada del estanque de la existencia para que aparezcan los lodos que enturbian las aguas”.

³⁶⁹ SANZ VILLANUEVA, S. (2000), óp. cit., pág. 1.

³⁷⁰ *Ibíd.*, pág. 1.

En una entrevista con Antonio Iturbe³⁷¹, para la revista *Qué leer*, preguntada por esos personajes aparentemente anodinos que esconden, sin embargo, secretos inquietantes, señala la imposibilidad de conocer a fondo al ser humano, pero precisamente eso “es lo que nos hace seres poéticos”.

La razón de que su protagonista sea un jovencito es porque le sirve la adolescencia, “un momento de crecimiento en el que se está dando el paso a ser adulto, la persona se estira, física y mentalmente. Es un momento muy intenso, muy dramático también”.

No tendría mucho de autobiográfica, al menos literalmente, ella no se recuerda así, más bien refleja la adolescencia que le hubiera gustado tener. Iturbe constata y Sánchez reconoce que el protagonista es un vago, que deambula por la urbanización sin dar ni golpe, quizá porque el exceso de actividad física impide la actividad mental y su protagonista es un observador concienzudo, como demuestra en diferentes ocasiones, observando a los clientes del videoclub donde trabaja, los que pasean por el zoco, la familia del amigo, al vecino, etc. Es un voyeur. Pero es necesaria esa mirada un poco contemplativa, dice la autora, para poder reflexionar sobre las cosas:

“La acción siempre tiene que ir precedida de la madurez que produce la observación”.

Esa observación ya la percibió³⁷² Juan Ángel Juristo a propósito de *El palacio varado*, que destacaba su modo particular de narrar como resultado de una manera de mirar, materia con la que se hace la buena

³⁷¹ ITURBE, A. G. (2000). Clara Sánchez. En *Qué leer*. Nº 44, mayo 2000, págs. 68-69.

³⁷² JURISTO, J. A. (1993). Los ángulos del tiempo. En *El Urogallo*, nº 85, junio 1993, págs. 58-60.

literatura. La misma actitud mantuvo, según le confesaba a Emma Rodríguez³⁷³ a propósito de *El misterio de todos los días*, porque busca la transparencia:

“Y no porque piense que el mundo es transparente y que todo esté claro, ni mucho menos, sino porque voy buscando como una imagen ideal que muestre con claridad lo que no entendemos, aun sabiendo que todo, en definitiva es un misterio. Un misterio ante el que sólo cabe reflexionar, darle vueltas y acabar convirtiéndolo en algo poético”.

Ese algo poético, que en su caso, se convierte en nuevas novelas, en nuevas miradas sobre el ser humano y su paso por el mundo. Y la autora no ha variado su forma de hacer, la mirada sigue siendo fundamental, se detiene en los ojos de los personajes, describe que miran y su modo de hacerlo, algo que ella también hace³⁷⁴:

“Me encanta mirar, es algo que hago habitualmente. Soy consciente de que miro y eso le va muy bien a mi oficio”.

A vueltas con la mirada de Clara Sánchez, Javier Goñi ha recordado³⁷⁵ que en sus novelas se mira mucho:

³⁷³ RODRÍGUEZ, E. (1999). El deseo nos hace más humanos. En *El Mundo-Esfera*, 6.2.1999, pág. 11.

³⁷⁴ LÓPEZ, O. (2004). Clara Sánchez. De profesión, mirona. En *Qué Leer*, nº 85, febrero de 2004, págs. 58-61.

³⁷⁵ GOÑI, J. (2000). El aire ajeno de otras vidas. En *El País*, 1.3.2000, pág. 54.

“Quizás porque, desde que Natalia y Constantino ‘miraron desazonados’ en la primera novela, sus protagonistas, y ella, en definitiva, miran a su alrededor, pues las vidas de los otros son, siempre, el espejo (“en él puedo mirarme”, dice alguien ante el espejo en primer párrafo de su tercera novela, *El palacio varado*) en mitad del camino, del camino de la novela, como quería Stendhal, pero también el camino de nuestras propias vidas”.

El propio Fran reflexiona sobre la mirada: “Y también pensé en lo comprometedor que es el simple hecho de ver. Uno ve cosas, personas, sucesos cotidianos y sucesos extraordinarios y no puede volver al punto en que no los habías visto”³⁷⁶.

4.5. El aprendizaje de Daniel, El Charro, Pablo Ridorsa y Fran

¿Qué aprenden Daniel, El Charro, Ridorsa y Fran, nuestros cuatro protagonistas? A aceptar que la vida es lo que es.

El protagonista, como dice Bajtin³⁷⁷, atraviesa “un camino de desarrollo humano desde un idealismo juvenil e iluso hasta una madurez sobria y práctica. Este camino puede complicarse hacia el final, si se halla contaminado por distintos grados de escepticismo y resignación”. En Gándara, es verdad que el proceso no concluye con el final de la novela, que incluso es tan ambiguo que podría pensarse que se alargará todavía un tiempo, sin embargo, creo que ya no habrá evolución, simplemente usa la ambigüedad porque ha preferido un final bastante abierto, frente al poco “moderno” final cerrado.

³⁷⁶ *Ibíd.*, pág. 63.

³⁷⁷ *Ibíd.*, pág. 212.

Mientras para Gándara –para su personaje– de poco sirve lo que hagas, desde el momento en que naces ya estás marcado, o mejor: “Es la lógica de las cosas”, (página 71). Y él la acepta, pero sin proyectos ni esperanzas. Por eso, al final de la novela, cuando ya se ha asimilado que no triunfará en el mundo del atletismo, también se da cuenta de que en la vida futura le ocurrirá lo mismo:

“Un segundo, un metro más y ya ni estaremos ni seremos. La ‘pájara’ se aprontará. El pelotón sacará su perfil. Comerán con los ojos y nos devorarán con las piernas. Y no abandonaremos mientras otros sigan. Entonces no será más ‘pájara’, sino segundo aliento, vivos, pero sin vivir, siguen las piernas, el cuerpo, el corazón ya no asiste. La cabeza en otra región. ¿Será así? Eso es. Segundo aliento. ¡Lo que queda de la vida! Sólo está andada la mitad de todas las distancias”.

El Charro se vio ya desde niño, obligado por las circunstancias, a correr, a buscar el triunfo como atleta, cuando ve que sólo sufre, que el triunfo no le llena el espíritu, cree que lo ha encontrado en el amor, en una jovencita, pero le falla, como le falla la segunda mujer en la que se fija. Ambas prometen una paz de espíritu que no llega. El lector cuando termina su lectura intuye que en ese segundo aliento, en esa nueva etapa de la vida, tampoco encontrará la dicha.

Menos pesimistas son Casavella y Sánchez, que con finales aparentemente abiertos, nos muestran a Daniel y a Fran, los dos jóvenes protagonistas, mirando con cierta emoción al futuro, sus vivencias les han formado, han descubierto que vivir es complicado, que se sufre, que caes, pero también que te levantas y sigues caminando, uno Daniel bailando la conga, Fran cogiendo un avión para China, uno agarrado a las caderas de una chica prometedora, el otro buscará en Oriente a la chica que más le prometió.

Ridorsa, el protagonista de Llop, también se ve formado por las experiencias vividas, pero en él quizá sea en el que más de los cuatro muchachos también le influyen las cosas que le pasaron a los que le rodean, a sus padre traicionado, culpable de un delito que no cometió. Sin embargo, a modo de recompensa, una chica le hará feliz, se convertirá en su esposa. Pero no hay ansias de venganza aunque paradójicamente esa chica es la hija del individuo que llevó la desgracia a su padre. Pero Ridorsa no va a ser un feliz estúpido, en el camino ha descubierto el miedo y ha descubierto que el mundo de los adultos es una porquería: “Si no eres sucio, el mundo de los adultos te ensucia; si no estás lo suficientemente sucio, intenta ensuciarte un poco más”³⁷⁸.

Fran es un héroe, a menudo perdido –“dábamos vueltas en la nada”- , aunque también perspicaz: “Y me quedé completamente solo porque todo el cielo con su esplendor de verano y el fresco sonido de los aspersores y el olor a mojado no sabían nada de mi madre ni de mí. La incertidumbre sobre nuestro futuro desaparecía dentro de la gran incógnita”. En el siguiente capítulo, por ejemplo, observa una señal de cambio fundamental en su vida en el hecho de que su madre vuelve a trabajar, él la ve alejarse en el coche: “Con ella se alejaba toda la rutina de una vida. Se alejaba mi niñez, mi adolescencia, lo que me habían dado sin que lo pidiera”.

Fran que ha ido aprendiendo, como todos, a lo largo de su vida está en ese momento en que es consciente de que ha madurado y de que no hay muchas salidas, por eso se le escapa algún suspiro: “Estaba muy arrepentido de haber perdido tanto el tiempo. Y lo más doloroso, lo que más me hundía, era lo arrepentido que ya estaba de lo que lo iba a perder en el futuro”³⁷⁹. Son protagonistas problemáticos, aunque no conscientes de ello, si exceptuamos a El Charro de Gándara, que vive con una angustia vital todo su proceso de maduración. Aceptan de forma más o menos natural, la realidad que les ha caído en suerte.

³⁷⁸ LLOP, J. C., óp. cit., pág. 108.

³⁷⁹ SÁNCHEZ, C. óp. cit., págs.: 115, 104, 109, 117.

Cabe destacar algunos puntos en común con la novela de formación en *El misterio de todos los días*, también de Clara Sánchez, donde Elena, la mujer protagonista recuerda 11 años después su fascinación y su amor obsesivo por un muchacho adolescente cuando era su alumno y del que se convirtió en tutora. Además, le sirve para entrar en contacto con un mundo para ella desconocido, casi irreal, en el que se inicia. Esos recuerdos también la llevan a los de su propia adolescencia, convirtiéndose la novela entonces, no sólo en una historia sobre amores a destiempo, sino también en un paseo por la memoria, uno de los temas recurrentes en la obra de Sánchez.

Juristo³⁸⁰, reseñando *El palacio varado* de Sánchez, se detiene en un pasaje en el que la autora habla de lo que significa crecer y cómo mira de “multitud de manera” a la infancia, la familia, el colegio, la calle, el lugar de veraneo. E insiste:

“Clara Sánchez refleja en *El palacio varado*, al modo de un cuaderno de bitácora, la construcción de un mundo realizado a través del recuerdo de una niña que mira el universo de las relaciones familiares desde la cumbre de la montaña, esto es, desde la soledad de la falta de prejuicios. Creo que es en la plasmación de esta manera de mirar las cosas donde reside el valor de la novela y aquí habría que resaltar que cada capítulo está escrito con un enfoque distinto del anterior, resultado de la metamorfosis corporal y psicológica que afecta a la protagonista”.

Gándara explora en la personalidad del narrador-protagonista, es el que más reflexiona, mientras que los de Casavella y Sánchez lo hacen pero sólo de vez en cuando, y la mayoría de las veces sólo a partir de algún hecho significativo que haya afectado de forma muy particular.

³⁸⁰JURISTO, J. A. (1993). Los ángulos del tiempo. En *El Urogallo*, nº 85, junio 1993, p. 58-60.

En cambio el de Llop apenas medita sobre los hechos, si intuimos cómo es el personaje y lo que piensa es por su selección de lo que cuenta, de los aspectos en los que se detiene de esas peripecias.

En las cuatro novelas, la mujer, como encarnación del amor, es la posible solución al problema de los protagonistas. Mientras que en el caso de *El Charro* las dos chicas en que él se fija no terminan de ser esa posible salida, sino que agudizan su angustia, en los otros tres junto a esas mujeres está el futuro. En el caso de *Ridorsa* se cuenta que terminan casados, en el de *Daniel y Fran*, con finales más abiertos hay mucha esperanza. Fran confirma en los últimos párrafos del libro que ha encontrado a esa mujer de la que le hablaba su abuelo, esa mujer-Tachán; Fran, no nos dice qué pasará con esa mujer, pero sabemos que es capaz de dejar todo atrás, ponerse en el camino, viajar hasta la otra parte del mundo, hasta China para ir en su busca.

Un detalle significativo: ninguna de las cuatro novelas tiene muy en cuenta el sexo, pese a lo que podría pensarse de historias situadas a finales del siglo XX, hablan de la formación de cuatro jóvenes y, sin embargo, apenas se menciona el sexo. Llop es muy sutil en las pocas líneas que dedica al tema, así escribe³⁸¹: “Vi a Paula Stein dos veces en mi vida. La primera vez me enamoré de ella”. Y líneas después describe con sensualidad: “Sólo veía la piel blanquísima de Paula Stein, el pelo rizado del pubis de Paula Stein, los pezones negros de Paula Stein, que me miraban como dos ojos penetrantes, y eso que yo hacía esfuerzos por mirar a la cara sonriente de Paula Stein, cuyos ojos eran como almendras color miel y tenía los labios rosados y una dentadura tan blanca como su piel”. Y hacia el final, en otro encuentro, en el que la muchacha le besa, pese a que no ocurre nada, Llop consigue que transpire erotismo:

³⁸¹ *Ibíd.*, págs. 60-62.

“Entonces Paula Stein se levantó de la cama y me besó. Besó mi pelo mojado, mesó mi cara y mis manos. Cogió mi cara entre sus manos y me miró como nunca me había mirado nadie”.

Por cierto, sin explicitarlo demasiado los cuatro son personas tímidas, una constante en los amores juveniles: la chica en la que se fijan está cerca, quizá porque tienen más fácil acercarse a ellas sin resultar sospechosos, son inseguros y tienen miedo a que los demás lo noten, a ser rechazados, así les resulta más fácil superar la timidez.

En cualquier caso, sorprende que les cueste tanto tomar la iniciativa cuando son muchachos de acción.

Una de las claves del género es el enfrentamiento generacional con ligeras variantes. Entre las novelas estudiadas la ausencia del padre es fundamental para entender la personalidad de los muchachos protagonistas. Los de Ridorsa –aquí se añade la madre- están lejos, no se sabe dónde, las únicas noticias que tiene el muchacho son por tarjetas postales que de vez en cuando recibe desde lugares exóticos - “Mis padres eran postales color ámbar, mis padres eran postales color blanco y negro a las que una máquina había teñido de unos colores chillones e inverosímiles, tan chillones e inverosímiles como los colores del celofán que envuelve los caramelos”³⁸². El de Danielucho está en Barcelona durante la mitad de la novela, que vive con sus tías y su abuelo. Fran vive sólo con la madre porque su padre es un padre ausente y cuando aparece, no ejerce de ello. Y Fran lo sabe³⁸³:

“Creo que sólo algunos padres representan a su vez la idea de padre (...) Porque nada más que unas cuantas personas son las elegidas para simbolizar al resto de las personas. Así que esas raras ocasiones

³⁸² *Ibíd.*, pág. 21.

³⁸³ *Ibíd.*, pág. 126.

en que mi padre me abrazaba y trataba de comunicarme su amor no han servido de gran cosa, no se han convertido en idea. Porque, en el fondo, más que padres auténticos lo que se quiere son ideas con las que vivir, con las que seguir cavilando todo el santo día, con las que continuar dándole vueltas a la cabeza, con las que poder unir esto con aquello, o sea, un cierto material para hacer lo que no se puede dejar de hacer: pensar y pensar”.

El de El Charro sí está en el comienzo de la novela, de hecho es el que, ya se ha dicho antes, le empuja, con su deseo de que sea corredor, hacia el fracaso y buena parte de la novela gira en torno a superar ese enfrentamiento. Ninguno ejerce de guía, ninguno muestra su amor por el hijo, no al menos como éstos quisieran, se convierte así en parte de su problema.

Otra de las claves del género, como es la presencia o no del guía, o el maestro aquí también se da: Fran también tiene su mentor, Alien, ese tipo extraño que da conferencias, una especie de guía de la “nueva era”, o maestro de la ‘autoayuda’, pero con el que le alecciona de ciertas verdades de la vida, como el amor. Daniel tiene a su abuelo, que le transmite *El secreto de las fiestas*, en esas siete reglas está la receta para intentar la felicidad. En Ridorsa, a falta de padre, son su abuelo y su tío los que en alguna ocasión toman ese papel educativo para la vida, son los que le abren desde diferentes personalidades al mundo adulto. El Charro es el que está más solo, los amigos, o el entrenador, que podrían jugar un papel clave para su formación, le aporta muy poco, al contrario, le consumen más. Quizá la dueña de la pensión donde se aloja en Madrid podría reflejar un poco esa idea de guía, que ejerce de consejera espiritual en momentos puntuales.

4.6. Psicología y compromiso

Ninguna de las cuatro novelas estudiadas se detiene de una forma especial en los aspectos sociales del mundo en que viven sus personajes, aunque dejen caer alguna descripción o comentario, no hacen desde luego novela política o histórica, están a mucha distancia de la novela social tan en boga en las décadas anteriores a que ellos comenzasen a escribir. Sus intereses aparentemente son más del ámbito psicológico, son personajes que intentan entender el mundo desde el yo. Y luego intentan entenderse a sí mismos, desde el autoanálisis. Antes decíamos que aprenden a aceptar que la vida es lo que es, ahora también decimos que aprenden a aceptar que son como son.

Por eso, a menudo, no se produce la reintroducción al mundo, se corta el proceso, como señala Rodríguez Moreno³⁸⁴ a propósito de *Campos de Níjar*, *El Jarama*, *Señas de Identidad* y *El fulgor y la sangre*:

“Transitar de la adolescencia a la madurez equivale a transitar de la inocencia al conocimiento y posesión de un mundo no deseado. Si los protagonistas de estas novelas se resisten a ingresar al mundo de los adultos no se debe, ciertamente, a un complejo de no evolución intelectual, sino a un rechazo decidido de la sociedad que les heredan los adultos.”

³⁸⁴ MORENO, R. (2000). El rito de iniciación en cuatro novelas neorrealistas españolas. En *Revista de Filosofía*, 3ª época, vol. XIII, nº 24, Madrid: Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense, págs. 259-274.

Ese rechazo no se produce en nuestras cuatro novelas, esa preocupación social no es tan evidente. Probablemente porque ya ha acabado el Franquismo como tal cuando ellos escriben y la situación social era más prometedora.

Si nos acercamos a la Psicología y a su forma de explicar esa etapa en la vida del ser humano, pronto se observan verdades populares, aceptadas por todos, que se mezclan con los matices que los expertos señalan. Erik Erikson³⁸⁵ cuando abordó la adolescencia puso el énfasis en el concepto de crisis (recordemos que Alejandro Gándara titula "Crisis" cada uno de los capítulos de *La media distancia*) como búsqueda de la propia identidad y señaló cuatro conflictos en ese proceso. El primero gira alrededor de darle sentido a su vida frente a la tentación de inutilidad, en el segundo anticipa roles y se inhibe o retrasa la aceptación de estos, en el tercero frente a las dudas que se tienen se quiere ser uno mismo y, por último, en el cuarto es la búsqueda del reconocimiento social el que crea el conflicto frente al aislamiento.

Se pregunta Palacios³⁸⁶ si la adolescencia, esa etapa que se extiende "desde los 12-13 años hasta aproximadamente el final de la segunda década de la vida", es un estadio psicológico necesario o una construcción artificial creada por una determinada sociedad, cuando todo hace suponer, al no experto, que es un periodo tan específico como el de la infancia, la adultez o la vejez. Él remarca que tal y como conocemos hoy lo que se entiende por adolescencia es más bien un producto del siglo XX. Y da razones al observar cómo las características que él señala para los adolescentes de hoy, no son las mismas que se observan en los siglos anteriores. Palacios los caracteriza por:

³⁸⁵ ERIKSON, E. H. (1983). *Infancia y sociedad*. Buenos Aires: Paidós.

³⁸⁶ PALACIOS, J. MARCHESI, A. y COLL, C. (compiladores), (1994). *Desarrollo psicológico y educación, I* (8ª reimpr.). Madrid: Alianza. Pág. 229.

"Estar aún en el sistema escolar o en algún otro contexto de aprendizaje profesional o a la busca de un empleo estable; por estar aún dependiendo de sus padres y viviendo con ellos; por estar realizando la transición de un sistema de apego en gran parte centrado en la familia, a un sistema de apego centrado en el grupo de iguales, a un sistema de apego centrado en una persona del otro sexo; por tener sus propias modas y hábitos, su propio estilo de vida, sus propios valores; por tener preocupaciones e inquietudes que no son ya las de la infancia, pero que todavía no coinciden con las de los adultos".

Sin embargo, señala, en el pasado no tenían estos rasgos. Recuerda tanto a los filósofos griegos como a otros pensadores y escritores posteriores, cuando hablaban de un periodo en el que "los niños empiezan a indisciplinarse, a poner en cuestión la autoridad de los padres, a tener deseos sexuales, etc.", pero estos eran una minoría, no el rasgo común. Con pequeñas diferencias se puede ver que los cuatro protagonistas de las novelas que aquí se analizan pertenecen claramente al grupo.

Siguiendo a Erikson³⁸⁷, se puede añadir otro matiz, el que sitúa al joven en un contexto, en un lugar:

"El ser humano de todas las épocas, desde el primer puntapié in utero hasta el último suspiro, está organizado en agrupamientos de coherencia geográfica e histórica: familia, clase, comunidad, nación. Así, un ser humano es siempre un organismo, un yo, y un miembro de una sociedad, y está involucrado en los tres procesos de organización. Su cuerpo está expuesto al dolor y a la tensión; su yo, a la ansiedad, y como miembro de una sociedad, es susceptible al pánico que emana de su grupo".

³⁸⁷ ERIKSON, E., óp. cit. pág. 30.

Justo como les pasa a los protagonistas -y a otros muchos de los jóvenes- que aparecen en los relatos aquí tratados.

Según Erikson, durante todo este periodo el adolescente vive tres procesos: el somático (que en contadas ocasiones nuestro autores los reflejan en sus relatos) el yoico (que es fundamental en todas ellas) y el social (que de alguna manera y con más o menos intensidad) se hace palpable en los cuatro relatos. En ese tercer proceso, es elemento a tener en cuenta, para comprender mejor la evolución de los relatos de formación del siglo XVIII hasta el XX. Por un lado, la revolución industrial del siglo XIX propició ya algunos cambios que se hicieron patentes en el siglo XX, como la exigencia de una formación, o capacitación laboral, lo que llevaba a que el tiempo de estudio fuera mayor, al menos en las clases medias, o que el periodo de la educación obligatoria creciera en la mayoría de Occidente hasta los 16 años. Es verdad, que, en el pasado, ese proceso de maduración pasaba por unos ritos, por unos periodos, que tienen mucho de iniciático, pero nunca eran tan largos como lo que hoy entendemos por adolescencia.

Por cierto, aunque en las novelas que aquí se analizan, apenas se alude a ello, conviene recordar con Palacios³⁸⁸ que no es lo mismo pubertad, referido sobre todo al cambio en los aspectos físicos, a lo biológico, que la adolescencia, que hace alusión a lo psicosociológico. Pero, mientras la pubertad es común en todas las razas de nuestra especie, la adolescencia no es necesariamente universal.

Otro tópico, o no, unido a la adolescencia es el de considerarla una época de "tormenta y drama", dice Palacios, como influencia del movimiento romántico alemán del siglo XVIII. Y, por tanto, sus sinónimos serían tensión, cambios dramáticos, sufrimientos psicológicos, turbulencias. Pero Palacios también reconoce³⁸⁹ que en los últimos años ha habido una tendencia que huye de esa idea

³⁸⁸ *Ibíd.*, pág. 301.

³⁸⁹ *Ibíd.*, pág. 305.

convencional y que hace hincapié en que "la adolescencia es sólo un producto cultural" y que será suave o tumultuoso como respuesta a las "experiencias que cada cultura aporta a sus miembros jóvenes". Resuelve el dilema de dónde situarse, si entre los que lo ven todo obscuro o entre los que lo ven rosa, sugiriendo, creo que acertadamente, que mejor hablar de adolescentes y no de adolescencia y "que cualquier fenómeno que se considere debe evaluarse den la perspectiva de la historia evolutiva del sujeto y de sus características de conjunto".

Aunque el proceso de desarrollo del adolescente es integrado, muy relacionados unos aspectos con otros, es lógico distinguir algunos ámbitos como los más destacados dentro de esa evolución, como son el desarrollo cognitivo, el de la personalidad, el de las relaciones sociales.

Toda la literatura ³⁹⁰ del ámbito de la psicología sobre la adolescencia está prácticamente de acuerdo en que es un periodo de transición, aunque incluso matiza y habla de "período preparatorio para la edad adulta". Y añade, recordando a Kaplan, que también es "momento de recapitulación de la pasada infancia, de toda la experiencia acumulada y ahora puesta en orden".

En los autores que aquí se estudian, y se podría añadir que en una gran mayoría de los escritores que han visitado la novela de formación, quedan muy evidentes las dos líneas que los psicólogos ven en este período y su proceso. Una, "de activa desconstrucción de un pasado temporal", sea asimilado o abandonado definitivamente, y otra en la que se construye un proyecto de futuro, en el que el muchacho toma conciencia de su potencial y lo que con él puede lograr. Pero hay un matiz en el que Erikson³⁹¹ hace hincapié y que en nuestras novelas se observa en algunas ocasiones:

³⁹⁰ FIERRO, A., óp. cit., pág. 329.

³⁹¹ *Ibíd.*, pág. 279.

"Ahora los jóvenes regresivos y en crecimiento, rebeldes y en maduración, se preocupan fundamentalmente por quiénes y qué son ante los ojos de un círculo más amplio de personas significativas, en comparación con lo que ellos mismos han llegado a sentir que son; y en la forma de relacionar los sueños, las idiosincrasias, los roles y las habilidades cultivadas previamente con los prototipos ocupacionales y sexuales de su tiempo".

Un rasgo significativo del período se percibe en el modo en que el adolescente reestructura sus capacidades cognitivas, lo que le permite adquirir "nuevas formas de pensamiento entre las cuales cabe destacar la paulatina adquisición del razonamiento abstracto, más potente que el razonamiento concreto propio de niños más pequeños". Con él el muchacho tiene nuevas formas de comprender la realidad y de pensar "imprescindibles para comprender y asimilar las modificaciones corporales, emocionales y relacionales que el adolescente experimenta". Al tiempo, el pensamiento del adolescente tiene un carácter hipotético-deductivo, lo que según Clemente³⁹² le lleva hasta el conocimiento científico:

"Se aleja del ensayo y error y de la manipulación directa de los objetos y es capaz de formular hipótesis que luego verifica de modo sistemático, sometiendo los resultados a pruebas de análisis deductivos. No se limita a formular una hipótesis sino varias, rechaza las más simples, selecciona las de mayor valor explicativo y las acepta o rechaza tras un procedimiento sistemático en el que considera el control de las variables extrañas".

³⁹² CLEMENTE, A. (1995). *Psicología del desarrollo adulto*. Madrid: Narcea. Pág. 125.

Una dimensión de ese desarrollo que aquí nos interesa destacar es el del desarrollo de su lenguaje que, además de tener una mayor capacidad de razonamiento verbal y lógico, le permite hacer, según Clemente, "un mayor uso de la metáfora y la ironía, ironías que a menudo sorprenden o hasta irritan a los adultos, pero que son prueba de un pensamiento menos unidireccional y más complejo".³⁹³ Y pone como ejemplo de esas ironías propias de la etapa su tendencia a poner mote a profesores y compañeros. Véase la diferencia que hay en el trato de Ridorsa en *El informe Stein* con el de El Charro, en *La media distancia*, con entrenadores y compañeros del club de atletismo.

Clemente³⁹⁴, a propósito de la pregunta que tanto les trastorna que Erikson pone en boca de los adolescentes: "¿Quién soy yo?", recuerda cómo esos muchachos:

"Se encuentran mal con su aspecto físico y su desarrollo sexual, e inseguros con el rol social que aún no acabado de confirmar ante sí mismo ni ante los demás. Por ello adoptan la estrategia de imitar a los héroes o de soñar con inmensos ideales, con los que podrán demostrar su valía. Y no faltan individuos que toman también el camino de cierto cinismo adolescente, perplejos ante el miedo y la necesidad de tener que creer en sí mismos".

Y aunque se identifican con sus héroes e incluso los imiten, poco a poco se aleja de ellos y permite el crecimiento de su propia identidad que, por tanto, tiene mucho de comparación y de fijarse en cómo reaccionan los otros ante su forma de ser. Pero su autoevaluación es constante en función de esas reacciones que captan en los otros, se sienten protagonistas ante un auditorio amplio que son los otros y

³⁹³ *Ibíd.*, pág. 128.

³⁹⁴ *Ibíd.*, pág. 156.

necesitan reafirmarse. Como señala Clemente³⁹⁵ hasta que no aceptan que ellos mismos son parte de la audiencia, uno más en ese contexto, no comienzan a normalizar sus relaciones interpersonales. Es lo mismo que les ocurre cuando piensan que a ellos es a los únicos que les pasa lo que les pasa, que viven unas experiencias únicas, que las sienten con esa intensidad. Sólo cuando descubren que los otros también experimentan similares sentimientos confirman su proceso de maduración.

Fierro hace³⁹⁶ un retrato de esa adolescencia donde "aparece como un ser patéticamente susceptible y vulnerable, dominado por muy fuertes sentimientos, dentro de los cuales no se gobierna bien y no acierta a orientarse". Señala que esa imagen corresponde a una idea romántica, divulgada por los primeros tratadistas que analizaron a los adolescentes y que tiene un equivalente muy cercano al que Rousseau creara. Pero añade Fierro un matiz muy significativo y que no conviene olvidar para nuestro análisis:

"Es posible, sin embargo, que no tanto ésta sea la una imagen tópicamente romántica de la adolescencia, cuanto que el romanticismo consista en la trasposición a la cultura, al arte y a la literatura, de la conciencia y la vivencia adolescente: la melancolía del pasado, del paraíso perdido, la fuerza y la contradicción de los sentimientos contrapuestos, el idealismo y el ansia de vivir, la grandiosidad de los proyectos".

Completa su fotografía con un tema vital como es el desarrollo del yo y de la identidad personal, que hace referencia a cuando el ser humano se hace consciente de su propia historia, de su biografía, es

³⁹⁵ *Ibíd.*, pág. 159.

³⁹⁶ FIERRO, A., *óp. cit.* pág. 329.

capaz de interpretar sus experiencias y ponerlas en valor como causa y razón de lo que será su futuro.

Siguiendo a Erikson³⁹⁷ recuerda que la adolescencia es el período clave y crítico en la formación de la identidad, el momento en que cristaliza su identidad, y, aunque antes y después de ella las influencias en esa formación sean importantes, nada comparado con ese momento en el que "el individuo alcanza ese punto de sazón que permite vivir en sociedad y relacionarse con los demás como persona psicosocialmente sana y madura".

Es muy ilustrativo que, 50 años antes, Azaña ya percibiera todos esos rasgos adolescentes en su novela *El jardín de los frailes*, así su protagonista, tras reconocer que en esa edad se vive solo en ese "laberinto en el que el mozo se aventura a tientas", donde todo parece conducirlo al prototipo padre de familia que "así reza el cartel que a uno le cuelgan del pescuezo". Y añade³⁹⁸:

"Y entonces empieza el amarse a sí mismo con monstruoso amor, macerado en la soledad, y el zambullirse, culpable la conciencia, en el deleite de los ensueños. Porque toda la maleza que en tal sazón vamos viendo crecer y tupirse es sin duda el desorden, es el mal, es lo prohibido, lo vergonzoso y recóndito de que no se debe hablar."

³⁹⁷ Erikson distingue ocho etapas en el ciclo vital del ser humano, que el denomina: confianza frente a desconfianza; autonomía frente a vergüenza y duda; iniciativa frente a culpa, industriiosidad completado con inferioridad; identidad frente a confusión de funciones sociales; intimidad frente a aislamiento, generabilidad opuesto a autoabsorción y, por último,, integridad frente a desesperación. "Dos de estas fases, identidad vs confusión de funciones sociales e intimidad vs aislamiento, tienen lugar durante la adolescencia, y en ellas el joven experimenta diversos estados cuya superación satisfactoria, le llevarán a la siguiente fase, la de la vida adulta", recoge Abel Muñoz en su tesis, ya citada anteriormente.

³⁹⁸ AZAÑA, M., óp. cit., págs. 16-17,

Como Erikson, Fierro cree que el adolescente, a veces, necesita de una 'moratoria' para "integrar los distintos elementos de identificación e identidad atribuidos por otras personas y adquiridos por el propio sujeto en fases anteriores de su desarrollo". Es, por tanto, la adolescencia tiempo de:

"Demora, de aplazamiento, a la espera de una madurez, en una espera que, sin embargo, no es meramente pasiva, sino activa, de preparación. Es una espera que puede ser vivida como crisis y que, hoy día, en conexión con la crisis de identidad en la propia sociedad y en los valores socialmente establecidos, puede llegar a verse ahondada y agravada".³⁹⁹

Pero no siempre el joven consigue esa identidad, con frecuencia ni siquiera el retraso se da, sino que se perpetúa la crisis y conduce al fracaso. "Hay varias formas de este fracaso, desde la más grave, de una verdadera "confusión" de la propia identidad, hasta la más benigna de una mera "difusión" de la misma, difusión bastante extendida entre los adolescentes como fase más o menos larga en esta edad, y que se manifiesta en vivencias y sentimientos contradictorios: por ejemplo, el de una gran urgencia para hacer las cosas, junto a cierta pérdida de la noción del tiempo; o bien, la mezcla de la consagración exclusiva y apasionada a una sola actividad (la música, la lectura, o un deporte) con una disminución de la capacidad de trabajo y de concentración en otras tareas".

Es en esa encrucijada adolescente donde el escritor encuentra materia atractiva para sus personajes y sus vivencias. El muchacho se observa a sí mismo y se siente observado, se valora y se juzga, percibe cómo le ven los demás y se compara con ellos; busca patrones que

³⁹⁹ *Ibíd.*, pág. 334.

seguir, etc. Y no siempre se hacen explícitos estos juicios, lo que le sirve al escritor para ofrecer matices en sus personajes. Sin olvidar que todo ello tiene unas connotaciones afectivas que conducen a "una conciencia de identidad exaltada o dolorosa, pero nunca afectivamente neutra".⁴⁰⁰

Ilustra también a la hora de explicar a nuestros protagonistas, recordar con Fierro los cuatro tipos de identidad que distingue⁴⁰¹:

"a) la realización lograda de la propia identidad, situación de las personas que, tras un período de crisis y, en todo caso, tras un momento de opción, se hallan en ya encaminadas a proyectos vitales bien definidos; b) la hipoteca, o situación de los individuos que, aunque comprometidos en posiciones ideológicas y en proyectos vitales bien definidos, los adoptaron no tanto por propia decisión, cuanto bajo imposición o presión de los padres; c) la moratoria o aplazamiento, estado de las personas bloqueadas en crisis de identidad, debatiéndose en conflictos de valores y profesionales; d) la difusión de personalidad, típica de los adolescentes y jóvenes que permanecen indecisos sin llegar a situarse en una ideológica y vocacional".

Mientras que el principal referente del niño es la familia y luego la escuela, en el adolescente, al tiempo que se emancipa de la influencia familiar, establece lazos cada vez más estrechos con el grupo de compañeros. y siempre suelen seguir una línea: al principio es la pandilla de un solo sexo, caracterizada por mantener unas actitudes hostiles con el otro sexo, aunque sea de forma superficial; después se relacionan y fusionan con pandillas del otro sexo y creando una nueva mixta, que suele ser bastante homogénea, indisoluble, sin relaciones de

⁴⁰⁰ FIERRO, A., óp. cit. pág. 334.

⁴⁰¹ *Ibíd.*, pág. 335.

privilegio, aunque a veces destaque uno o varios líderes; y por último el período de disgregación, que se activa cuando se consolidan relaciones amorosas de pareja.

Hay que recordar, que el joven, a pesar de lo huraño que pueda parecer con la familia, sigue reclamando su atención, a pesar de lo que le moleste esa sobreprotección. Él sólo rechaza "su modalidad paternalista o maternal".⁴⁰²

Así, nos encontramos en la novela de formación, en las cuatro novelas aquí estudiadas, la evolución psicológica de sus personajes protagonistas, en la que juegan un papel fundamental la soledad con la que viven los cambios, el egocentrismo que les guía en la mayoría de sus acciones y pensamientos, la búsqueda de su papel en el mundo y el lugar donde se colocan frente a ese mundo de adultos, sean sus progenitores o no, que ofrece modelos que no terminan de convencerles.

Obsérvense algunos detalles. Clara Sánchez no se demora en situarnos la acción y desde la primera línea tenemos el contexto social: viven cerca del Híper, en un chalet. Tenemos pues a la burguesía de protagonista, que se confirma cuando habla de las madres amas de casa, que compran en el supermercado, que van al gimnasio, llevan a sus hijos a clase de kárate o preparan fiestas infantiles. Los padres no aparecen, están trabajando.

En *El informe Stein* Ridorsa descubre el mundo adulto⁴⁰³ –es el más joven de nuestros protagonistas, alrededor de 12 años- y descubre un mundo en decadencia, que fue pero ya no será nunca igual, burgués, de clase media alta, donde la traición ha contribuido a que abra los ojos al mundo que está más allá del microcosmos del colegio de los jesuitas, con sus premios y sus castigos, sus escudos y banderas,

⁴⁰² *Ibíd.*, pág. 341.

⁴⁰³ La edad de Daniel, en *El secreto de las fiestas*, varía más, la novela abarca más años.

sus bandas, sus medallas y coronas de laurel. En ese mundo nuevo ya no hay certezas, el mundo de los adultos es el reino de la incertidumbre. Lo mismo que en el de Fran o en el de Daniel. Sin embargo, tanto Fran como Daniel juegan con algunos elementos que pueden hacer creer al lector que son rebeldes, que se sitúan o actúan en algún momento a la contra, mientras que Ridorsa acepta desde su escepticismo lo que le rodea.

El protagonista de Sánchez se va quedando sólo en su microcosmos de urbanización, tiene alguna ilusión ajena al lugar, como hacer una película, observa con cierta envidia a los que se van mientras él sigue en el videoclub, se muestra héroe generoso con su vecina casi por abulia, porque no tiene otra cosa que hacer. La autora lo quiere así con una intención, reflejar la evolución del ser humano:

“Es una de las sensaciones que tengo en la vida: los perdedores a veces ganan. Todos somos perdedores, perdemos la juventud, las ilusiones, dejamos tantas cosas en el camino, aunque a veces nos hacemos la ilusión de que las ganamos... La memoria es la que va poniendo las cosas en su sitio, la que nos va haciendo crecer y aprender”.

Y eso es lo que hace Fran, crecer y aprender, dar el paso, salir de ese mundo, aunque sea arrastrado porque su madre también se aleja, él nota que ha llegado su momento, es la hora de caminar solo de otra manera, incluso hasta China. Clara Sánchez da una pista de la normalidad de su personaje: “Todos mis personajes son normaluchos. A mí me interesa la gente corriente como yo, aunque cuando los miras un poco de cerca resulta que nadie es tan corriente. Cada persona es única y tiene un mundo, una vida intransferible”.

En el Charro, su rebeldía es interior, angustiosa, sobre todo tras dejar atrás las certezas de su infancia en Ciudad Rodrigo, aunque allí

tampoco se pueda decir que vivía asentado en la tranquilidad, y se adentra en las calles de la gran ciudad, en la soledad de la pensión, en el vacío del atleta mientras corre por la Casa de Campo.

Produce cierta sorpresa que ninguno de los héroes de estas novelas recurra al cinismo, al menos no es un arma que manejen con frecuencia. Es verdad que el protagonista de Casavella está más cerca, pero se percibe más como elemento humorístico del novelista que como posición ante los hechos que viven, o el mundo que les rodea.

Los cuatro son muchachos solitarios, al menos a su manera, al menos como la mayoría de los adolescentes viven algunos hechos o algunos periodos de su adolescencia. La de Ridorsa es más sutil, Llop la expresa haciendo que su protagonista mire con ojos melancólicos fotografías, mientras que en Daniel y Fran son más evidentes, sus pequeños fracasos, sus encontronazos con la realidad, les devuelven una imagen de ellos mismos solos, casi perdidos. En el Charro esa soledad le viene de fábrica, parece que está en sus genes, en los primeros balbuceos de vida en común, fuera en su propia familia, o en el colegio. La impresión que queda al finalizar las novelas es que tras el desarraigo y el aislamiento Ridorsa, Fran y Daniel, pese a posibles momentos de incomunicación, encontrarán aliados, sabrán enfrentarse a lo que les depare la vida; sin embargo el Charro no encajará en ningún sitio, se alejará, se excluirá él mismo, es futura carne de diván.

No se ha mencionado hasta ahora pero en las cuatro novelas el héroe protagonista, aunque durante un periodo de su maduración, con fuerzas diferentes es verdad, pueden tener a alguien acompañándoles en su camino, a algún amigo, llegado el momento de dar el paso definitivo hacia la maduración, se queda al lado, es un paso al que los cuatro se va a enfrentar solos.

4.7. Autobiografía y autoficción

Autobiografía y autoficción se dan la mano en las cuatro novelas aquí estudiadas. De la primera ya hemos hecho referencia en varios momentos, con respecto a la segunda sólo se puede tener la actitud de aceptar lo que dicen sus autores –en eso nuestros cuatro no difieren de lo que dicta el cliché: aventuras vividas por ellos, o personas cercanas a ellos y que no siempre han ocurrido como se narra en sus novelas. En otras palabras, se inventan una vida y una personalidad. Otras dicen “tiene cosas de mí, pero no la anécdota”; “todos los personajes tienen algo mío”; “son una mezcla de personas que conozco”; “lo que le ocurre no me ocurrió a mí sino a alguien que conozco”, etc. Ha señalado Llop que la memoria es también una ficción: “lo que no estoy tan seguro es que lo sea de continuidad. La memoria es como un mosaico: está hecha de teselas”.

Gándara, por su parte, dice⁴⁰⁴:

“Cuando dicen ‘voy a escribir una autobiografía’ muchos quieren decir ‘voy a ver lo que os cuento’. La biografía es tan ficción como cualquier novela, lo que pasa es que permite un registro en el cual el autor está cómodo. El artificio puede ser más llano. Se puede jugar con todo, con lo que uno sabe, con lo que el otro sabe que te ha pasado, con lo que se piensa que es una información, entra todo. Tan legítimo como el que se inventa una historia desde otros parámetros”.

En parecidos términos se expresaba la novelista Soledad Puértolas, coetánea de los cuatro autores y que al tiempo más interés

⁴⁰⁴ GÁNDARA, A. www.elmundo.es. 16-2-2005 [Consulta 3.3.2008].

ha mostrado por la ficción del yo, o autoficción, en el prólogo de su libro *Recuerdos de otra persona*, donde recoge textos sobre hechos que ella ha vivido, o ha recreado, o inventado:

“¿Soy yo quien firma estos textos? (...) ¿Estoy hablando de mi infancia, de mis ciudades, de personas que conocí? Al hablar, y mucho más al escribir, nos separamos de la vida, de la realidad, creamos otra realidad, de manera que soy yo y no soy yo, es mi infancia y no es mi infancia, son y no son mis ciudades...”⁴⁰⁵.

Más recientemente Gándara volvía a mencionar el tema, a propósito de su última novela, *Las puertas de la noche*, cuando reconoce que el libro es biográfico:

"Sale de experiencias propias, en un intento por elaborarlas y elaborar los acontecimientos que las provocaron. El asunto es que la biografía supondría poder mezclar en una única visión aspectos tan diferentes de la propia vida como la paternidad, el deporte, la enseñanza y eso es imposible en un libro. Hay cosas que quedan fuera y para incluirlas tendrías que hacer un gran proceso de selección de lo que consideras más o menos importante, y eso da origen a otra ficción. Por muchos intentos que hagas de abarcarlo todo, el resultado es siempre una forma de ficción".⁴⁰⁶

Eso mismo que dice el escritor cántabro se podría aplicar para decir lo contrario, él mismo ha reconocido que una de las tareas del escritor es inventarse como personaje y, cómo no, a veces al personaje

⁴⁰⁵ Puértolas, S. (1996). *Recuerdos de otra persona*. Barcelona: Anagrama.

⁴⁰⁶ En una entrevista con Alejandro Gándara. <http://vozpopuli.com/ocio-y-cultura/32995-alejandro-gandara-traza-en-su-ultima-novela-la-geometria-pura-del-duelo> [consulta: 10.9.2015].

escritor le conviene tener una biografía coincidente o no con la de sus personajes.

El lector de Clara Sánchez, percibe que su protagonista, que sus personajes, tienen mucho de ella, tanto o más que de su imaginación, su forma de implicarse, la sensibilidad y empatía que muestra hacia ellos se percibe como sinceridad, como confirmación de que el narrador es el mismo que el autor. Y ella lo corrobora⁴⁰⁷:

“Yo estoy mucho en esta novela. He entregado muchas de las sensaciones que han formado mi carácter, la manera en que siento las cosas, con mucha intensidad y al mismo tiempo con la intención de despegarme de ellas, de tomar distancia, para que la vida no me machaque”.

Recordaba⁴⁰⁸ Clara Sánchez, en un encuentro digital, que los que en realidad hace el escritor cuando escribe “es leer tu propia vida a través de personajes, de historias y de emociones, sentimientos”.

Ese narrar desde el yo, desde lo autobiográfico, también se da en su siguiente novela *Un millón de luces*, donde Sánchez reconoce⁴⁰⁹ que puso un 90 por ciento de ella misma y sólo el resto es ficción, décima parte que precisamente por eso, adquiere una importancia fundamental. Para la obra no es necesariamente mejor que domine lo autobiográfico sobre lo inventado.

⁴⁰⁷ MORA, R. (2000). Todos somos perdedores, pero los perdedores a veces ganan. En *El País*, 26.4.2000. Pág. 46.

⁴⁰⁸ SÁNCHEZ, C. (2006). *El País digital*, 2-11-2006. [Consulta: 4.3.2008].

⁴⁰⁹ AMAZARES, J. (2004), “La engañosa seguridad en que sobrevivimos”, en *The Barcelona Review*. nº 42. Recuperado de http://www.barcelonareview.com/42/s_cs_int.htm. [Consulta 10.7.2008].

En cualquier caso, Nora Catelli, en su interpretación de Bajtin, recuerda⁴¹⁰ que para él no existe una diferencia relevante entre la primera y la tercera persona, entre biografía y autobiografía. Mientras que la primera es el modelo a seguir por la novela burguesa, con un autor que es otro respecto del héroe, pero que no descarta convertirse en modelo posible "ya que, mediante su palabra, hace que el personaje alcance su pasado, envuelto en las brumas del ensueño y de la memoria".

Aunque la autoficción es un relato que se presenta como novela, es decir como ficción, o sin determinación genérica (nunca como autobiografía o memorias), se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, de confesión e introspección en torno a la realización del propio yo. Son novelas que reflejan la preocupación por su formación individual, justifican su propia vida", tienen un subjetivismo acentuado.

Sánchez, en una charla que mantiene con el escritor catalán Jordi Soler, afirma que el escritor no está contando su vida en cada historia, "lo que cuenta es su forma de entender la vida, su alma, su singularidad, sus flaquezas, sus carencias, sus inseguridades". Y añade:

"Yo, para escribir mis novelas, siempre parto de una sensación, de una preocupación mía. Intento entender el mundo en el que vivo, aunque a veces tenga la impresión de que no entiendo nada".

A la hora de calificar sus novelas no se identifica con el de novelas realistas aunque parte de la realidad:

⁴¹⁰CATELLI, N. (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona. Lumen. Pág. 86.

“El presente es tan inexistente que me parece poco real. Es como el filo de un cuchillo y a mí me gusta escribir en ese filo, simplemente para ver si entiendo algo de este tiempo trepidante, en el que los cambios son avasalladores y en el que tenemos que ir corriendo detrás de los minutos. Me resulta muy sugestivo atrapar ese tiempo y dejarlo ahí, con la incertidumbre y la seguridad en la que vivimos. Por eso mis personajes son siempre contradictorios, vulnerables, frágiles, como me veo a mí misma”.

En el dossier sobre George Perec de la revista *El Urogallo*⁴¹¹ se pregunta a varios autores y críticos sobre sus recuerdos, entre ellos a Gándara que escribe:

“Me acuerdo de que en septiembre de 1973 Jym Ryun se cayó en la curva de los doscientos durante la final del campeonato del mundo de 1.500 metros. Un periodista americano comentó entonces que su mujer le había dejado. Hasta mucho después no supe que cosas así mantienen una estrecha relación”⁴¹².

Un recuerdo que de alguna manera, si no muchas, se puede percibir en *La media distancia*, donde muchas de sus reflexiones tienen que ver con esa relación entre el cuerpo y el espíritu. También se ve la presencia de lo biográfico en otro recuerdo:

⁴¹¹ *El urogallo*. Nº 32. Diciembre 1988, pág. 57.

⁴¹² La memoria le juega una mala pasada a Gándara, o tal vez ha recreado la anécdota a propósito, la caída del norteamericano Jym Ryun no fue en el Campeonato del Mundo de 1973, hasta 1983 no comenzaron a celebrarse, sino en los Juegos Olímpicos de Munich de 1972, donde siendo uno de los candidatos a la medalla de oro, se cayó en las series de calificación, no llegando, claro, a disputar la medalla.

“Me acuerdo de un beso que vi cuando era pequeño en las murallas de Ciudad Rodrigo. He estado imitando ese beso los últimos doce años. Todos han sido defectuosos desde mi modesto punto de vista”.

5. LA FORMA

En este apartado se reúnen las observaciones que sobre la forma se han ido desgranando a lo largo del trabajo y se amplían las que se consideren convenientes acerca de las técnicas narrativas, el narrador, los diálogos, el léxico, etc. En definitiva, se analizan todos esos recursos que configuran el estilo de Casavella, Gándara, Llop y Sánchez. Es en este apartado en el que adquiere sentido el Anexo II, donde se aplica el programa informático *Wordle*, las nubes de palabras que generan muestran de forma muy visual la línea semántica de la novela.

5.1. Recursos y técnicas narrativas

Nuestros cuatro autores han demostrado en su trayectoria literaria que, más allá de gustos personales y obras logradas, dominan el oficio, conocen la lengua y sus recursos. Esto también se nota en las cuatro novelas que aquí nos ocupan. A pesar de haber utilizado los cuatro la primera persona como narrador, con las limitaciones que eso acarrea, han salido con solvencia incluso con imaginación de la

situación, sobre todo engarzando con soltura diálogos, descripciones y reflexiones, a menudo con la forma de monólogo interior.

Los personajes de *Últimas noticias del paraíso* apenas están descritos, sólo unos pequeños trazos, fórmula que Sánchez utiliza de forma muy premeditada como ha reconocido la propia novelista: si se llega a conocer más de ellos es por lo que hacen, o por su forma de ver el mundo:

“Yo no los defino de una forma rígida porque mis personajes están trazados como conciencias, el mundo pasa a través de ellas. Entonces no son personajes descritos de pies a cabeza, sino que por la forma del personaje, por la forma que tiene de ver el mundo, por su sensibilidad tú conoces el personaje, pero tal vez no tengas una representación física de ese personaje”⁴¹³.

A Llop no le hacen falta largas descripciones ni pormenorizadas, le bastan unos pocos detalles, casi siempre sensoriales y relacionados con la vestimenta, dejados caer con sutileza, y el lector ya se imagina la escena:

“Casi no se le veía, al recién llegado Stein, sobre la bicicleta, de no ser por aquel impermeable colorado que llevaba sobre los hombros, una capa de plástico anudada al cuello por la que se deslizaba la lluvia hasta el suelo. Porque aquél fue el año de todas las lluvias: no cesó de llover en todo el curso”⁴¹⁴.

⁴¹³ MORGADO, C. (2000). Entrevista con Clara Sánchez. En *The Barcelona Review*. Recuperado de http://www.barcelonareview.com/20/s_cs_ent.htm nº 20. [Consulta 10.7.2008].

⁴¹⁴ LLOP, J. C., óp. cit., pág. 13.

Y el lector, con esas pequeñas pistas, casi de guión cinematográfico, ya ve la lluvia caer, se deja sorprender por una capa roja, siente la humedad, huele la tierra y las plantas. Y así un día y otro día. Le ha bastado con “fue el año de todas las lluvias”.

Veamos otros dos ejemplos significativos de cómo son las descripciones de Llop. Primero resalta unos pocos detalles sobre la vestimenta, algún rasgo físico, una pose, y la finaliza con una frase inquietante⁴¹⁵:

“Mi padre llevaba un traje claro, de hilo, y una corbata desanudada sobre la camisa blanca. Estaba consultando un plano, con la cabeza gacha y el ceño fruncido. Mi madre, a su lado, llevaba un vestido de flores, gafas de montura blanca y un sombrero, y miraba a mi padre como quien mira a alguien que conoce pero que no acaba de reconocer”.

Ese ritmo, esa estructura, crean en el lector una intriga: ¿Qué esconde ese “reconocer”? ¿El extraño es el padre que después de años casados su mujer en realidad no sabe quién es? ¿O es la madre la extraña, la que no sabe mirar? Como en las páginas siguientes no se dan más explicaciones, esa sensación de misterio permanece a lo largo del relato. Y similar estructura se repite en la descripción del padre de Stein, primero la vestimenta, un par de apuntes sobre su físico –grande, fuerte, alto- y un final expresivo pero que llena de intranquilidad:

“El padre de Stein llevaba una gabardina de piel negra y unas botas de alpinista, unas botas marrones con suela militar y hebillas, las botas que yo oí mientras estaba en su despacho. Era grande y

⁴¹⁵ LLOP, J. C., óp. cit., pág. 51.

fuerte, muy alto, pero los rasgos de su cara eran los más difíciles de retener que haya visto en mi vida”⁴¹⁶.

Francisco Casavella, en cambio, apenas utiliza la descripción, él prefiere contar y contar, una anécdota conduce a otra y una historia a otra, muchas podrían intercambiar su orden y no perderían sentido. No obstante, es tal la acumulación que el lector termina por hacerse la composición del lugar, de imaginarse el rostro y los cuerpos de sus personajes, la vida de sus espacios. Apenas utiliza la adjetivación, es el lenguaje utilizado el que le da color, un lenguaje siempre sencillo, a menudo coloquial que de vez en cuando salpica con tacos o jergas, sin que chirrién demasiado, como si fueran necesarios para entender completamente la anécdota que narra.

Donde Casavella se muestra muy capacitado y, en bastantes ocasiones, brillante es en los diálogos, que no es que sean muy abundantes. Son diálogos siempre rápidos, breves, con réplicas imaginativas. Es verdad que no a toda la crítica le parecen logrados y los señalan como chiste malo o tontería de adolescente, pero es que adolescentes son los protagonistas y hablan así porque Casavella quiere caracterizarlos bien, porque tiene unas facultades enormes para reproducir el lenguaje de la calle.

En la mayoría de los diálogos recurre al humor, siempre encuentra el camino para provocar la sonrisa o la risa, algunos recuerdan a los diálogos de un sainete, otros parecen sacados de una comedia cinematográfica. Veamos algunos ejemplos. Daniel acaba de llegar a Barcelona y su padre le advierte de algunos peligros:

“-Si vas por la calle y se te acerca alguien que te invita a cualquier cosa...

⁴¹⁶ LLOP, J. C., óp. cit., pág. 93.

-Un pedáneo.

-Un pedófilo. O un pederasta...-me corrigió como asustado-. Pero eso ahora no importa...".⁴¹⁷

Claro que es un chiste insulso, pero si se tiene en cuenta que Daniel acaba de llegar de Galicia, el chiste adquiere una intencionalidad reseñable. Más cuando en la página 60, en un bar se le acerca un hombre con boina y le dice que es "alcalde pedáneo". Y Daniel-narrador hace un comentario:

"Uy, qué peligro. Y eso que entonces aún no conocía a los hombres mayores de los futbolines, a los que invitan a fantas o al cine y tienes que pegarles un corte a gritos para que se avergüencen y se marchen".

En el capítulo 15, Daniel habla con una chica a la que apenas conoce que le pregunta:

"-Y tú, ¿qué quieres ser? -me preguntó.

-¿Cuándo?

-Dentro de unos años.

-Normal.

-¿Qué?

-Que quiero ser normal. Bueno, quería. Últimamente, me va bastante bien siendo raro..."⁴¹⁸.

Clara Sánchez también desde la primera persona del narrador incluye fragmentos de diálogos, pero no utiliza los guiones y los verbos

⁴¹⁷ CASAVELLA, F, óp. cit. pág. 83.

⁴¹⁸ CASAVELLA, F., óp. cit., pág. 181.

introdutores de los personajes son escasos. Esa ausencia⁴¹⁹ de “dije”, “dijo”, “contestó”, “preguntó”, etc. aligera mucho el relato.

Aparentemente más complejos son los recursos de Gándara, aunque en realidad no tanto, pero le exigen un esfuerzo al lector sobre todo en los primeros momentos, en las primeras páginas, una vez asimilado qué hace el narrador-corredor, y cómo mezcla los tiempos, los espacios, las sensaciones o la reflexiones a modo de monólogo interior, por lo aparentemente dispersos e inconexos que son, se disfruta (o se angustia/asfixia como el personaje) del ritmo entrecortado de la carrera. En rigor no se puede decir que Gándara haya utilizado el monólogo interior ya que ese inconsciente que debería tomar la palabra no se da en su novela, sin embargo sí que se dan esas asociaciones automáticas, o esa capacidad de autoanálisis. La profesora Castro ha señalado⁴²⁰ *La media distancia* como modelo de novela estructurada bajo la técnica del contrapunto⁴²¹ y por eso mezcla el presente, el de la redacción de la novela, con las experiencias del pasado.

Sirva como ejemplo de su fórmula lo que hace en la ‘Crisis VII’. Divide sus 14 páginas en 34 párrafos desiguales, de 4, 5 líneas con otros de 50, o una línea (“Por fin.”, página 96). En el primer párrafo comienza con una reflexión al hilo del acto de mandar una carta (7 líneas); en el segundo imagina qué sentirá la destinataria de la carta y se asfixia (6 líneas); en el tercero reflexiona sobre la asfixia en general (3

⁴¹⁹ En el análisis semántico realizado con el programa informático *wordle* -véase el Anexo II, destacan por su poco uso, dadas las 275 páginas de extensión que tiene y que no se usa el guión para señalar las intervenciones de los personajes en los diálogos. Así, digo aparece 155 veces, dije 75 y dijo 107, por ejemplo.

⁴²⁰ CASTRO, M^a I. óp. cit., pág. 115.

⁴²¹ *Ibíd.*, p. 111. Define el contrapunto como: “La técnica de composición de un texto en el que se suceden alternándose, isotopías distintas. Se concibe como la simultaneidad de tiempos, lugares, personajes o acciones que el narrador presenta ante los ojos del lector de improviso, lo que en muchas ocasiones suele oscurecer o enredar el relato, provocar ambigüedad o confusión, si no se está familiarizado con este procedimiento”.

líneas); en el cuarto vuelve a los hechos, en realidad nimio porque está enfermo en la cama con fiebre, e introduce a un personaje con su pequeña anécdota, lo que le sirve para reflexionar sobre su propia forma de ser (24 líneas); en el quinto hay otra nueva reflexión, evolución de la anterior (3 líneas); y así hasta el final, con una variante, le visita un amigo atleta y habla y habla, pero el protagonista no participa en la charla, es casi un monólogo del amigo, él reflexiona en el párrafo siguiente sobre lo que le cuenta su amigo. Ilustrativo para entender sus procedimientos es el párrafo 11 de la página 95, donde recuerda cómo se comportó con Rosa, la chica que le gusta:

“Otra vez mi monólogo donde, aparte de estar pensando lo que digo, pienso lo que ella estará pensando y qué cansancio, al poco ya me importa un rábano lo que digo, me paro en seco y me dedico a mirarla”.

Marco Kunz, cuando analiza⁴²² diferentes finales de novelas se detiene en la de Gándara y remarca el ritmo:

“Los párrafos ultracortos del cierre corresponden al desenlace de la historia de un corredor de 1500 metros, su (posiblemente) última carrera, y reflejan la reducción de los pensamientos debida al extremo esfuerzo (y quizás a la muerte cercana: el futuro incierto se expresa con la repetición de la pregunta ‘¿será así?’ y los puntos suspensivos después de las últimas palabras), es decir, los espacios blancos tipográficos (muy frecuentes en toda la novela) no sólo confieren un ritmo particular a la secuencia final, sino que la rarefacción textual simboliza también el agotamiento físico del protagonista”.

⁴²² KUNZ, M. (1997). *El final de la novela*. Madrid: Gredos. Págs. 146-147.

5.2. El narrador

Si el eje sobre el que gira la novela de formación es egocéntrico parece lógico que el narrador, casi siempre en primera persona, se centre en un único punto de vista, en el de su héroe que relata sus andanzas, que se mezcle con la voz interior de ese personaje. Pero si la lógica literaria pide esa perspectiva también lo pide la psicológica, son adolescentes centrados en su yo. Cuestión diferente es hasta dónde ese yo es el del autor. No se va a insistir de nuevo aquí en la primera persona del narrador, que las cuatro novelas muestran y que tan bien funciona en las novelas de formación, sin embargo, se puede matizar algunos detalles sobre cómo la usan nuestros autores.

El narrador de *El informe Stein*, Ridorsa el muchacho protagonista, utiliza la primera persona, cuenta un pasado pero desde el presente, sigue el orden cronológico de la historia, aunque a veces hace comentarios sobre hechos anteriores y no vividos por el narrador. Siempre da muchos detalles y describe con unas pocas pinceladas el paisaje y los habitantes que lo pueblan, parece un narrador que no se implica, que se distancia, aunque sean hechos protagonizados por él. En contadas ocasiones se permite analizar, convertirse en psicólogo, o en sociólogo, para explicar acontecimientos o las acciones de los demás. Por ejemplo, en la página 53, como una de esas excepciones en las que el protagonista le quita la voz al narrador, Ridorsa cuenta que ha pedido permiso a sus abuelos para visitar la casa de los Stein y da su opinión sobre las dos reacciones. “Mi abuelo no me dijo que no. Mi abuelo me dijo cuídate de lo que no conoces y estáte a las ocho en casa, pero no me dijo que no. Mi abuela, en cambio, calló, como callaba siempre que hablaba mi abuelo”, hasta aquí el narrador distante, pero que se involucra en la continuación de la frase: “y en el silencio de mi abuela estaba el espíritu de mi abuela, que negaba aquellas vidas que no eran como la suya, como si no existieran, las negaba en silencio, sin hablar

mal de nadie, pero las negaba con su silencio. Eso creí yo, al menos: que en el silencio de mi abuela esta su negación de lo que siempre había alejado de sí misma, pero me equivocaba, como se equivocan los hombres cuando no conocen a las mujeres”.

Ningún parecido con la primera persona de Casavella en *El secreto de las fiestas*, aunque también sigue el orden cronológico de los hechos y cuenta desde el presente, pero aquí Daniel opina de todo y apostilla en cualquier diálogo, o en medio de la anécdota que esté narrando. A veces, de forma indirecta, se dirige al lector, sin nombrarlo. Por ejemplo, en la página 76 se dirige a él: “No he hablado de algunas de esas cosas antes porque no las consideraba importantes para la historia que quiero contar, la historia de mi rareza y la historia de *El Secreto de las Fiestas*”. En la página 109, en medio del relato también les avisa: “Ya verán lo que ocurrió”. Un poco más tarde, en la página 117 comenta, también al lector: “Mi entrada en los futbolines merece otro párrafo”. En la página 134, cuando va a describir la casa de su novia dice: “Contaré cómo era su casa y así hacemos comparaciones y, de paso, cuento la vida de Chenta”; en la 182 señala: “Ustedes, a estas alturas, pensarán que yo no tengo otro tema de conversación. Y, es verdad, no lo tengo. Pero, si se dan cuenta, no se lo repito siempre a los mismos”; en la página 94, compara una situación con la película *Mientras la ciudad duerme* para enseguida añadir: “Pero yo tenía que contarles que aquel verano casi acabo más raro que empecé. Y que entre esto y lo que pasó después, porque está a punto de empezar la acción vertiginosa, a mí casi me da un infarto”.

Esta última frase sirve también de ejemplo de cómo al narrador se le escapa que sabe el final, que está contando desde el presente.

Fran, el protagonista y narrador de Clara Sánchez, comienza situando al personaje, a sí mismo, en un lugar, y nos avisa –luego lo hará en más ocasiones- desde qué tiempo nos está contando su vida: vive cerca de un Híper, que tiene un cochecito “donde me había montado mucho de pequeño”, es decir, que ya es mayor, que lo que

cuenta ocurrió en el pasado. En el relato de Fran domina el orden cronológico pero no siempre lo mantiene, a veces cuenta anécdotas y situaciones que vienen al caso y que ocurrieron años antes o después, en alguna ocasión también utiliza la interpolación, para contar alguna pequeña historia de la urbanización como la del dueño de la tintorería, o la de la mujer muerta del lago. Pero fundamentalmente se detiene en aquellos momentos claves –no siempre siguiendo el orden cronológico, que provocaron el que esté en el lugar que estaba, cuando en la última página se va camino de China, con un futuro prometedor por delante. Futuro, sí, pero no se puede obviar que ha elegido China, es verdad, condicionado por el origen de Yu, pero también porque significa una ruptura total con su pasado, con el ambiente y la vida anterior, ya ha aprendido. Ha señalado⁴²³ Enrique Turpin cómo Fran es trasunto de las narradoras de las anteriores novelas de Sánchez, los que le sirven para iluminar las motivaciones básicas que las mueven, el amor y el tiempo:

“Ese punto de vista, acaso el hallazgo más relevante de la novela, desvela un interés por lo universal, entendido como la atalaya desde donde escrutar el signo de los tiempos. Por todo ello, la mirada de Fran es plural, caleidoscópica, reflejo del microcosmos de Últimas noticias del paraíso, que remite inapelablemente a la urbanización de *American beauty*, con sus miserias y pasiones soslayadas, aunque en la novela persiste una mirada menos cáustica, más esperanzada”.

Fran, por otro lado, es un narrador siempre dispuesto a reflexionar, a entender el porqué de las cosas, dispuesto a explicar –o explicarse- las razones de lo que le ocurre a él o a su alrededor. Así se lo reconoce Tania, la hermana de su amigo, dos años mayor que él:

⁴²³ TURPIN, E. (2000). Los tiempos que corren. En *El Periódico de Catalunya*, pág. 34.

“Pareces mayor de lo que eres. En serio, ya has madurado. Se nota que todo lo que dices es producto de tus reflexiones”⁴²⁴.

Otras veces verbaliza su reflexión: “Tal vez el mundo esté dividido entre los que piensan todo el tiempo y los que no, y quizá los que piensan sin descanso no pueden evitar emperrarse en alguna idea porque no pueden dejar la mente quieta y en paz, como la dejaba yo...”⁴²⁵, o como en: “lo peor de todo es que se aprende a desviar la mirada cuando ya es demasiado tarde, cuando ya se ha visto lo imprescindible para saber estar jodido⁴²⁶”; o en “pero el paraíso está pensado para ser expulsados de él. En algún momento hay que cerrar la puerta, dejarlo atrás y arrojarse a lo que lo rodea, y lo que lo rodea no es tan nítido que se pueda ver con el pensamiento, sino que está cubierto por esas sombras que hacen incomprendible aun el día más claro y luminoso”⁴²⁷.

Por su parte en *La media distancia* se le reconoce⁴²⁸ a Gándara cuando dice:

“Tengo un narrador muy pegado a lo que pasa que no es muy realista, no es como Balzac o Flaubert, que pegan los narradores a escena, yo lo tengo un poco por encima sin llegar a estar tan alto”.

Adopta el tono fragmentario, a veces tiende al aforismo, algo que le va muy bien a la novela y al ritmo entrecortado, el mismo de la carrera, de su prosa. Sin embargo, a pesar de que él esté en contra de

⁴²⁴ CASAVELLA, F., óp. cit., pág. 37.

⁴²⁵ *Ibíd.*, pág.56.

⁴²⁶ *Ibíd.*, pág. 169.

⁴²⁷ *Ibíd.*, pág. 217.

⁴²⁸ GÁNDARA, A., www.elmundo.es. 16.2.2005 [Consulta: 3.3.2008].

la introspección, en esta novela recurre a ella en más de una ocasión, sí es verdad que siempre muy pegada a los hechos y no con la actitud que podría servirle de psicoanalista, sino la del forense.

6. EL TIEMPO Y EL ESPACIO

El argumento, la peripecia, de una novela de aprendizaje fuerza que las coordenadas en que se asiente el relato no puedan olvidarse del tiempo y el espacio, es en ellos donde adquiere todo su sentido el héroe en formación, mucho más allá de lo importantes que sean en cualquier relato. La novela de formación exige ya desde su punto de partida una atención muy especial al cuándo y al lugar. Si la evolución del personaje no se ve en diferentes momentos de su vida –aunque sean sólo los que van de la infancia a la juventud– no será novela de formación. Si no se ve en un contexto histórico, también se queda cojo el relato, cuando es fundamental en su formación lo que le toca en suerte vivir, ese momento histórico y cómo le afecta. E igual de importante es el espacio, de nuevo es imprescindible ver el aprendizaje del personaje en función del lugar donde se desarrolla, de ahí por ejemplo la importancia que en la mayoría de las novelas de formación tiene el viaje, el cambio de lugar.

En definitiva, como ha señalado⁴²⁹ Clara Sánchez, ningún autor escribe en un lugar con atmósfera cero:

⁴²⁹ PLAZA, C. "Diálogo de la lengua", en *Quórum*, nº 15, págs. 101-111.

“Escribe en un determinado ambiente y también eso aparece en su obra y le da un tono y una preocupación concreta a aquello que cuentas”.

Por otro lado, en el estudio ya abundantemente mencionado en las primeras páginas de este trabajo, Bajtin, recordaba que para que la epopeya del héroe lo sea realmente debe ofrecer una imagen totalizadora del mundo y de la vida, las historias que se cuenten son el sustituto de la vida de una época. Se convierte así, la novela en la forma más simbólica, o si se quiere más adecuada, de contar la Historia. Y eso se contempla en todo:

"Le temps se révèle, avant tout, dans la nature -dans le mouvement du soleil, des étoiles, dans le chant du coq, dans les indices sensibles, visuels, des saisons. tout cela sera relaté aux moment qui correspondent dans la vie de l'homme (avec ses poeurs, son activité, son travail) qui constituent le temps cyclique"⁴³⁰.

Por supuesto, Bajtin está hablando de la obra de Goethe, de la Rousseau, pero está claro que ese espacio y ese tiempo adquieren fuerza especial en la novela de formación posterior.

6.1. La memoria. El presente. El futuro

El tiempo externo de las cuatro novelas aquí estudiadas se acerca bastante y cubren entre las cuatro los últimos 40 años. Así Llop sitúa su relato en el curso 68-69; Gándara cubre los primeros años 70,

⁴³⁰ Bakhtine, M., óp. cit., pág. 232.

aunque señala que es 1965 cuando habla de la primera carrera de su protagonista (pág.17); Casavella el final de los 70 y Sánchez el final de la década de los 90. Un lector que leyera las cuatro obras seguidas tendría una visión quizá demasiado pequeña de lo que fueron aquellos años porque los autores, aunque sigan una corriente realista, no pretenden ser notarios de una época, sus fotografías están muy condicionadas por las miradas de los autores y sólo les interesa como marco y decorado que condiciona -¡y de qué manera!- a sus protagonistas, a la psicología y forma de ser de cada uno de ellos, pero sólo a ellos, no a toda la sociedad española.

El tiempo interno se concreta en un año largo, en el caso de Llop y en el de Casavella, poco más de lo que ocupa un curso académico. Gándara y Sánchez utilizan más saltos adelante y atrás y lo dejan con cierta ambigüedad, aunque se podría concretar entre 4 y 8 años.

Uno de los rasgos comunes a las cuatro novelas aquí analizadas es el uso del tiempo de forma bastante parecida. Las cuatro novelas narradas desde la primera persona y desde el presente, recurren al pasado, a la memoria, para hacer el recorrido formativo de sus protagonistas. Es verdad, que luego cada uno juega con sus propias armas, en unos su peso es fundamental (Gándara), mientras que en los otros es más sutil, esa memoria se intercala entre los pliegues del hoy, no siempre narrando recuerdos, sino marcando los pasos futuros, a menudo en forma de poética autoral.

Fran, en realidad Clara Sánchez, a pesar de ser un jovencillo aparentemente simplón, a veces hace razonamientos de persona con mucha experiencia. Elocuente es su reflexión sobre el tiempo y que recoge muy bien lo que ocurre en las novelas de formación:

“A los adolescentes nos definía más el futuro que el presente, más lo que íbamos a ser que lo que éramos, más lo que nos esperaba que lo que ya teníamos”⁴³¹.

Pero, aunque es una reflexión puntual en ese momento en que el joven está más pendiente de su futuro, no olvida el pasado, poco después medita:

“Uno anda y anda por la Gran Memoria, por el sueño de todos, sin darse cuenta la mayoría de las veces de que está cruzándose con los demás, de que sin el recuerdo de los otros él no existiría”⁴³².

José Carlos Llop, en 1996 preguntado ⁴³³ por sus lecturas favoritas, señalaba cómo los comienzos deben de ser cruciales a la hora de marcar esas preferencias, así aparecían en su largo listado de títulos y autores la Biblia, La Odisea, también Hergé y sus Tintín, Emilio Salgari, Julio Verne, luego llegaron Stevenson, Poe, o Conrad, que le prepararon para Stendhal y Proust, que a su vez le llevaron hasta Dickens, Chéjov y Chesterton, no se olvida de Scott Fitzgerald, Lawrence Durrell, T. S. Eliot y Camus, Pla y Villalonga –los dos únicos autores hispanos que menciona-, Canetti, Jünger, Capote, Sciascia y algunos más. Y para expresar el por qué de algunos de esos nombres en su enumeración cita a Steiner, que se quejó de no habersele permitido elegir el tiempo verbal que regía su sensibilidad, mientras la memoria y la rememoración se le imponían, así, de esa misma manera se siente Llop, que escribe:

⁴³¹ *Ibíd.*, pág. 73.

⁴³² *Ibíd.* Pág. 161.

⁴³³ LLOP, J.C. (1996). Cartografía sentimental. En *Babelia-El País*, 12-10-1996, pág. 24.

“Ésa es, también, mi lectura favorita: el pasado, ya que en él están las claves de lo que somos y sentimos. De lo que somos sin llegar a entendernos nunca. De lo que sentimos sin conseguir que nos entiendan. Desde *En busca del tiempo perdido* hasta *Retorno a Brideshead*, de *El gatopardo* a *Memorias de un antisemita*, de *Ada* o el ardor a *Bearn*, del *Paradiso lezamiano* a *La marcha de Radetzky*, de las *Venecias morandianas* al *Danubio de Magris*... La memoria escrita, la que nace de lo que fue, en fin, el tiempo verbal que rige nuestra mirada, con unas gotas inolvidables, eso sí, de un tiempo siempre contemporáneo por inmemorial: las máximas y pensamientos de Chamfort”.

No es extraño, entonces, que en *El mensajero de Argel*, le dé un papel fundamental a la memoria. Su protagonista, Carlos Orfila, dirige un programa radiofónico donde entrevista a ancianos que recuerdan el pasado, su pasado. Un mundo de estraperlo, de chantajes, mezclado con el de la vida hippie y burguesa de los años posteriores. En definitiva una obsesión por la memoria que Turpin⁴³⁴ también le reseñó:

“El sueño roto de aquellos hombres cae como una losa en el frágil equilibrio de Orfila, quien trae a la memoria la propia historia de la decadencia familiar y la viste con la música y los libros que guiaron los pasos de aquel que aún lograba reconocerse en los espejos. Añoranzas indoloras las de Orfila, que bien podrían ser las del mismo escritor, cuya prosa arrastra la cadencia de los años en que la música y el humo del hash se movían al unísono”.

En cambio, en *El informe Stein*, lo que hace Llop es recrear un pasado, recubrirlo de una pátina de nostalgia en la que sus muchachos

⁴³⁴ TURPIN, E., óp. cit., p. 34.

protagonistas adquieren todo su sentido. Es verdad, que ese tiempo pasado que se añora es incluso anterior al que vivieron los personajes, que sólo conocen por los pequeños rastros que ha dejado en el espacio, o por lo que oyen a sus mayores, incluso por lo que han intuido en sus lecturas. Llop es tan partidario de la recreación, que en un relato corto como es *El informe Stein*, sus descripciones temporales –y espaciales– adquieren tanta o más importancia que la anécdota.

El papel de la memoria era esencial en *El palacio varado*, de Clara Sánchez, donde la narradora recuerda su infancia y cómo veía ella la vida y el mundo, lo que para Juristo⁴³⁵ era una cualidad fundamental del texto: “ha conseguido narrarnos otro modo distinto de enfrentarse a la memoria”.

Es pertinente aquí volver a las palabras de Gándara acerca de la novela *El palacio varado* de Clara Sánchez que, sin embargo, se pueden aplicar perfectamente a su novela. Habla⁴³⁶ de la mirada del personaje adulto a través del personaje niño que fue –igual que El Charro en su novela–, lo que para él hace que el relato deje de ser iniciático y se convierta en otro de tiempo terminado, de final, por lo que esa mirada adulta obliga a pensar más en él que en su infancia. No es, por tanto, la revisión de unos hechos bajo el punto de vista de un niño, sino el relato de un narrador que quiere dar por acabado un espacio de su vida, el que coincide con su primera adolescencia. Y con perspicacia de quien sabe de qué habla, porque él hizo lo mismo en su novela, añade⁴³⁷ Gándara:

⁴³⁵ JURISTO, J.A. (1993). Los ángulos del tiempo. En *El urogallo*, nº 85, junio 1993, pág. 60.

⁴³⁶ GÁNDARA, A., óp. cit., pág. 35.

⁴³⁷ *Ibíd.*, pág. 35.

“Ese regreso de la mirada es hasta cierto punto trágico. El personaje narrador adulto no vuelve a ese tiempo para saber qué pasó para reelaborar lingüísticamente alguna especie de sentido. Vuelve para decir lo que ya sabe y ha sabido siempre. Vuelve, hasta cierto punto también, con una tristeza que es el resultado de una forma de conocimiento: al fin y al cabo nada ha cambiado tanto, nada puede cambiar, lo que somos ahora ya estaba en la forma en que crecimos y, a partir de ese momento, todo lo más, seguiremos siendo.”

Pero aún aclara⁴³⁸ más lo que quiere decir con ese trágico destino, que no es ni pesimista ni de queja, sino de constatación de algo irreversible:

“Se puede constatar lo que ya se sabe, se puede seguir el rastro de las formas del dolor pasado y de los modos en que fuimos creciendo, pero no necesariamente ese esfuerzo –después de todo un esfuerzo, una escritura, un regreso- ha de conducir a la parálisis, al horizonte plomizo del pesar. No es lo mismo saber, haberlo sabido siempre, que decirnos a nosotros mismo que lo sabemos y, de paso, decírselo a los otros”.

Así le pasa a Fran, en *Últimas noticias del paraíso*, y a El Charro, en *La media distancia*, y en menor medida a Daniel, el protagonista de Casavella, que no parece tan “predestinado”, o al menos no lo deja ver hasta bien entrada la novela.

⁴³⁸ *Ibíd.*, pág. 35.

6.2. La aldea. El pueblo. La ciudad de provincias. La gran ciudad. La urbanización

En las novelas que nos ocupan, cinco son sus espacios fundamentales: la aldea, el pueblo, la ciudad de provincias –Salamanca y, aunque casi ni se nombra, Palma de Mallorca-, la gran ciudad –Barcelona y Madrid- y la urbanización que crece en las cercanías de las grandes ciudades.

La aldea sólo aparece en los primeros capítulos de la novela de Casavella suceden en una aldea de Galicia, lugar nada extraño para Casavella que ha contado⁴³⁹ cómo hasta los 16 años pasaba los tres meses de verano junto a sus familiares:

“Por aquel entonces, el cambio entre la ciudad y aquel ambiente era absoluto. Verdaderamente otro mundo. Casas diseminadas, nada de agua corriente, una luz eléctrica de risa que impedía leer (y hasta ver) por las noches y, eso sí, un nutrido grupo de vacas que eran las dueñas y señoras del lugar”.

En otro lugar Casavella contó⁴⁴⁰ que esos veranos en Galicia, en A Campá (Lugo), estaban muy bien, eran divertidos para él, aunque a veces se aburría y se escapaba a Foz, cruzando el monte por O Valadouro, Oirán y San Acisclo. Hacía parada en el bar Pascasio ("El Pascasio te convertía en un veterano"), uno de los lugares que sirve de

⁴³⁹ KRMPOTIC, M. J., óp. cit. pág. 68.

⁴⁴⁰ Jaureguizar entrevista a Francisco Casavella en *El Progreso*, de Lugo <http://elprogreso.galiciae.com/noticia/34005/francisco-casavella-mi-novela-discurre-en-un-lugar-entre-alfoz-y-foz> [Consulta 10.7.2015].

inspiración para su novela. Como, por ejemplo, para desarrollar el acento de su abuelo:

"Me divertía mucho escuchar a ancianos que nunca hablaban en castellano usar esa lengua con acentos cubano o argentino para contarme sus peripecias en la emigración".

Esa inspiración que también encuentra en su familia, aunque lo decía con cierta reserva unos meses antes de su muerte:

"Yo siempre se lo negaré a mi familia. En esa novela hay un chaval que es de una aldea gallega y que llega a Barcelona con 15 o 16 años y sufre un shock. En A Campá queda muy poca gente, está todo asilvestrado y me da mucha pena ir por allí ahora".

La novela relata con soltura y humor lo que fue la vida de Danielucho en aquel paisaje y con aquellos familiares, sin contacto con otros niños, donde sólo juega con su perro. Contra lo que podría pensarse, que la aldea promete costumbrismo y descripciones ambientales, Casavella no entra en ese juego salvo en contadas ocasiones. Si aquí se ha destacado ha sido para mostrar el aislamiento del Daniel niño.

Gándara, en cambio, que también vive en un pueblo –aunque Ciudad Rodrigo no tenga mucho que ver con las aldeas gallegas- sí que convierte su novela también en un retrato muy preciso del lugar donde crece El Charro. Ciudad Rodrigo aparece ya en la Crisis I, Gándara intenta distanciarse de la realidad y dice su narrador: “Atravesaba los campos de un lugar llamado Ciudad Rodrigo”⁴⁴¹, como si no

⁴⁴¹ GÁNDARA, A., óp. cit. pág. 14.

perteneciera a su propia biografía. Es minucioso con calles, plazas, iglesias, paseos y alrededores, incluida murallas. Es en ese espacio, donde la piedra oprime, donde los olores permanecen adheridos a esas piedras, es donde adquiere todo el sentido la melancolía de El Charro. Especial fuerza tiene, por ejemplo el final de la Crisis III, con las descripciones del molino y sus alrededores, por donde corrió con su amigo Caguego, y que desaparecido éste le servían para hundirse más en la melancolía:

“A mi modo, se abría un horizonte de fatalidad, más hondo que la traición difusa que me acompañaba en espera de un éxito fácil, aparatoso, lleno de esfuerzos cuyo valor era la traición misma. Ahora la fatalidad, igual de insensata, era el empujón final hacia un destino merecido, pero que para mis viejas ilusiones carecía de mérito. Tampoco hubiera sabido explicar cuáles eran mis ‘viejas ilusiones’, aunque vagamente las adivinaba por el paisaje del molino, por entre los libros y la promesa de un tiempo futuro que, a la carrera, cambiando todo, y no era éxito ni fracaso, sino diferencia, huida de allí”⁴⁴²,

Es muy evidente el papel jugado por el espacio en esta novela porque es posible la comparación dentro de la misma novela con el espacio de Salamanca –es muy expresivo y está muy logrado el pasaje en el que el joven atleta entra por primera vez en una cafetería en la ciudad- o de Madrid. También es posible distinguir en el relato entre la pequeña ciudad provinciana y la gran ciudad, si bien es cierto, en cualquiera de los escenarios El Charro tiene facilidad para perderse. Además, como Gándara da saltos en el tiempo, no sigue una acción cronológica, en un mismo capítulo podemos encontrarnos en varios espacios y tiempos diferentes, incluso con reflexiones de esos diferentes instantes. Ese carácter fragmentario, a veces de fogonazos, otras de

⁴⁴² *Ibíd.*, pág. 37.

dejarse llevar, de imágenes y momentos pocas veces va hilvanado, se ha dejado ahí para que el lector construya el puzle y encaje las piezas, algo que tampoco es imprescindible para que el lector comprenda el relato, ese puzle imaginario contiene una imagen difusa, de tonos y colores y apenas sin forma, con lo cual se pueden intercambiar las piezas porque el resultado final es el mismo.

El escritor también trabaja con esmero los interiores, da igual que sean los de la tintorería de su padre, o los de la pensión donde se aloja en Madrid.

De la comparación entre la “vieja” ciudad castellana y la que dibuja Llop, más cerca de Europa, en la costa, abierta al mar –y al mundo-, se desprende también que el tono de ambas novelas sea muy diferente: frente a la austeridad castellana, el sufrimiento del atleta; frente a la elegancia, aunque venida a menos, y el esplendor y la luz de la ciudad que se quiere cosmopolita, el colegio burgués –sin olvidar su tono religioso- donde se forma Ridorsa.

El espacio interno en *El informe Stein* también juega sus bazas, comenzando por el colegio de los jesuitas, muy bien caracterizado, y siguiendo por las casas de los abuelos de Ridorsa, con esa biblioteca, o la sala de las cornucopias “tapizada de seda adamascada y de sus paredes colgaban cornucopias doradas y una colección de abanicos en cajas de cristal con el marco también dorado”⁴⁴³; o el fumador de la casa donde siempre cenaban “bajo una lámpara de alabastro que daba una luz tan amarilla como las velas de la cripta y la radio encendida”⁴⁴⁴.

La misma fuerza tiene la descripción de la casa de Guillermo Stein, con el añadido de que en ella encuentra el protagonista al amor, es “la casa de la luz”, quizá por eso Llop se extiende describiendo sus alrededores, hablando de:

⁴⁴³ *Ibíd.*, pág. 37.

⁴⁴⁴ *Ibíd.*, pág. 22.

“un incendio de buganvillas, unas cataratas verdes y blancas de las que saltaban a la calle los jazmines, las glicinias y las hiedras: las callejuelas empinadas del barrio de Guillermo Stein olían mejor que las tiendas de perfumería a las que yo acompañaba a mi abuela (...) La casa de los Stein no tenía cortinas y desde todas sus ventanas se veía el mar. Se entraba por un patio de azulejos, un patio cubierto, lleno de macetas (...) El mobiliario de la casa de los Stein era diferente a los muebles a los que yo estaba acostumbrado: los sofás y sillones tenían formas cúbicas y estaban tapizados con pieles de cebra (...) Y los cuadros eran de colores muy vivos y había bronce de atletas y muchos retratos de hombres y mujeres sobre un paisaje...”⁴⁴⁵.

Barcelona representa la gran ciudad, esa que comenzaba a crecer y preparaba con antelación los Juegos Olímpicos, que empezaba a ser “moderna”, la que recorre Daniel con su novia, o sólo cuando se siente abandonado. Y que en algunas cosas se parece a ese Madrid que visita fugazmente hacia el final de la novela. Curiosamente, Francisco Casavella, frente a los críticos que señalan su capacidad como fotógrafo para retratar la ciudad en la mayor parte de sus novelas –en todas es Barcelona-, él se muestra escéptico⁴⁴⁶:

“Con el tiempo he llegado a pensar que sólo juega un papel escénico. Es la ciudad que conozco mejor y a la que puedo sacar más partido. Si te fijas, en *El triunfo* sólo hay una referencia geográfica puntual (y siempre se me olvida tacharla en las nuevas ediciones). Que la gente identifique ese barrio con el antiguo Barrio Chino ya no depende demasiado de mí. En cuanto al contenido literario, creo que

⁴⁴⁵ *Ibíd.*, págs. 56, 57 y 58.

⁴⁴⁶ KRMPOTIC, M. J. *óp. cit.* pág. 68.

cualquier novela mía de las ambientadas en Barcelona podría haber pasado perfectamente en... muy bieeeeeen...en Brooklyn”.

Cuatro años antes expresaba hacia Barcelona un sentimiento similar⁴⁴⁷:

“A mí Barcelona me da bastante igual; no creo en la mitología de las ciudades. Mantengo una relación con ella como la de aquellas parejas que se separan pero que no tienen dinero para vivir en pisos distintos”.

Es verdad que Barcelona como protagonista, es decir un paso más allá del lógico escenario, ha tenido gran predicamento y no es extraño que en las novelas de Casavella se palpe. Por ejemplo, Félix de Azúa señala que Barcelona tiene una literatura similar a la de las grandes capitales pero, al tiempo, percibe que, aunque todas esas novelas históricas o con un componente grande, reflejan todo el entramado social y político barcelonés "poseen a la vez un carácter peculiar, más irónico, distanciado, y sobre todo sumamente melancólico, que las distingue de las novelas parisinas o madrileñas"⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ BAÑOS, A. (2002). Francisco Casavella. Yo sí que era mejor hace veinte años. En *Qué Leer*. Nº 72, diciembre 2002, págs. 84-85.

⁴⁴⁸ AZÚA, F. de (1998). *Lecturas compulsivas. Una invitación*. Barcelona: Anagrama. Pág. 299. En su repaso a las novelas que en su opinión mejor retratan Barcelona, entre 1900 y 1980, se detiene en una que también fue fuente de inspiración para Casavella, sobre todo para *El día del Watusi*. Se trata de *Vida privada*, de Josep María Segarra, editada en 1932, y de la que Azúa destaca esos escenarios donde el poder del dinero se hace fuerte, sin contar con el apoyo cortesano o de las instituciones. A los protagonistas que circulan en ese decorado, "la pequeña nobleza y la alta burguesía de preguerra", dice que los retrata tan profundamente que todavía hoy es visible en la sociedad catalana: "Aquellos aristócratas se extinguieron, pero los

Conviene recordar aquí un texto, recogido en *Elevación, elegancia y entusiasmo*, dedicado a Juan Marsé y su Barcelona, aunque sólo sea por las innumerables veces que los tres nombres aparecen juntos en la literatura sobre los dos novelistas, o la afirmación rotunda de que los escenarios en que se mueven sus personajes son los mismos. Casavella, a propósito de *Últimas tardes con Teresa*, recuerda que en un momento de la novela *Teresa y Manolo*, los protagonistas, se acercan a Pueblo Seco, el barrio donde él nació y el protagonista recibe una paliza por sus chanchullos y que él pensó cuando lo leía, aún adolescente: "Esto es lo que le pasa al Manolo ese por meterse con los de mi barrio". Pocas líneas después se disculpa por ese pensamiento ligero y añade un matiz esclarecedor:

"... y nos disculpe también a la mayoría por urbanizar a la ligera espacios míticos: la Barcelona de Marsé, el Madrid de García Hortelano, yoknapatawphas, comalas, macondos, santaisabeles... Al cabo del tiempo. y con un gran esfuerzo de la asistencia social, mi criterio ha cambiado: los espacios míticos son y, sobre todo, sirven para algo más que para señalar los mapamundis imaginarios"⁴⁴⁹.

Por eso, no le importa reconocer la relación entre esos espacios míticos y la memoria, el recuerdo de lo vivido en esos escenarios, pero también de lo leído y "vivido" en su mente:

"La 'Barcelona?' de Marsé, los 'guinardós' y 'carmelos' de Marsé son volver a nombrar ilusiones perdidas y la soledad, el absurdo y la muerte, la esperanza y la desesperación, la mentira y la supervivencia,

actuales propietarios de la finca catalana se comportan exactamente igual, lo que quiere decir que Segarra tocó una fibra eterna y no sólo sociológica de músculo barcelonés". (Pág. 311).

⁴⁴⁹ CASAVELA, F., óp. cit. pág. 275.

la dignidad y el orgullo, la resignación y el no resignarse nunca, la paradoja"⁴⁵⁰.

En una entrevista en la revista *Quimera*⁴⁵¹, preguntado por el mismo tema reconoce que mientras escribía no era consciente de la influencia de Marsé, aunque incluso en el Watusi el protagonista lo lea, porque señala lo leyó de joven y no lo tenía muy presente. Y añade:

"Hablaba de cosas que me eran muy próximas. La fantasía que los personajes le echan a todo, la idolatría hacia alguien... son puntos en común".

Clara Sánchez sitúa su novela en una urbanización, lo que tiene mucho sentido en el relato, y no sólo porque se salga de ambientes más trillados, también porque ese escenario le permite resaltar ciertos aspectos de sus personajes. En la presentación de su novela Sánchez señaló⁴⁵²:

"Necesitaba un espacio poético a través del cual hablar de actualidad. Y me di cuenta de que el espacio que necesitaba era una urbanización, un lugar donde hay tan pocas cosas, que es tan vago, que no tiene historia ni apenas tiene identidad. Donde habitan seres que se encuentran perdidos, con incertidumbre. Yo vivo en una urbanización así y ese escenario me venía al pelo".

⁴⁵⁰ CASAVELLA, F. óp. cit. pág. 276.

⁴⁵¹ VV.AA. (2008). Las novelas se escriben para vengarse. En *Quimera*. Recuperado de <http://www.publico.es/culturas/184335/novelas/escriben/vengarse> [Consulta: 16.8.2009].

⁴⁵² MORA, M. óp. Cit., pág. 55.

Y añade:

“Me pareció el lugar ideal para observar cómo resolvemos los seres humanos nuestra capacidad poética de simbolizar lo que tenemos alrededor. Nosotros vamos creando los sitios con nuestra forma de vivir, somos quienes cargamos de identidad esos lugares”.

Aunque la mayor parte de la novela se desarrolla en ese espacio de la urbanización –en la última parte de la novela se instala en Madrid, pero en ella disminuye el peso del espacio-, con mucho en común con la gran ciudad, también tiene un perfil de campo, por el que Fran se mueve como pez en el agua. Y que a Sánchez le sirve de contrapunto. Aunque sea con el tópico de un bosque y un lago muy sucio, donde casi nadie va porque se cree que de vez en cuando aparece en la superficie el cuerpo de una mujer muerta.

Siempre ha prestado gran atención a los espacios Clara Sánchez. Así haciendo referencia⁴⁵³ a las urbanizaciones que crecen a las afueras de las grandes ciudades, a Madrid, la observaba como metáfora de la ciudad actual y que provoca que se cuente, se muestre de otra manera, no como en la novela decimonónica. En *Últimas noticias del paraíso*, esa mezcla entre el campo y la ciudad, al carecer de una identidad fuerte, se va formando “a través de la rutina, la imaginación y la inventiva que pongan en ella sus habitantes”⁴⁵⁴.

Así que su novela:

⁴⁵³ GUTIÉRREZ CARBAJO, F (2006). *Seis manifestaciones artísticas. Seis creadoras actuales*. Madrid: UNED, pág. 166.

⁴⁵⁴ *Ibíd.*, pág.169.

“Reivindica para nuestra narrativa esos nuevos espacios donde ha empezado a desarrollarse una nueva cotidianeidad, un nuevo paisaje, con nuevas formas de mitología popular y necesariamente con una nueva mirada capaz de incorporarla e integrarla en el conocimiento”⁴⁵⁵.

No es algo baladí su interés por los espacios. Gutiérrez recoge, aunque a propósito de *Un millón de luces*, novela posterior a *Últimas noticias del paraíso*, pero perfectamente aplicable también a ésta, cómo para Sánchez a la hora de comenzar una nueva novela lo que más difícil le resulta es encontrar el tono que le dé sentido, “unidad y entidad”, a la narración y cómo lo encuentra en el espacio en que transcurre la historia:

“No puedo concebir personajes que no se encuentren influidos por los sitios en que están, que no sientan el calor del sol o la lluvia o lo que sea, que no se comporten según las circunstancias”.⁴⁵⁶

Son “espacios poéticos”, le dice Clara Sánchez a López⁴⁵⁷, sea el hospital de *Desde el mirador*, o el edificio de trabajo de *Un millón de luces*, o la urbanización de *Últimas noticias del paraíso*:

“No quiero ser pedante al decirlo, pero es la manera de que mis personajes puedan expresarse a través de ellos. Y no me interesa documentarme sobre los lugares. Soy más impresionista que realista”.

⁴⁵⁵ *Ibíd.*, pág.169.

⁴⁵⁶ *Ibíd.*, pág. 170.

⁴⁵⁷ LÓPEZ, O., óp cit. pág. 60.

Por otro lado, Sánchez ha matizado⁴⁵⁸ que la urbanización de su novela no es Rivas, en el extrarradio de Madrid, donde ella ha vivido:

“No es de ningún sitio, sino de clase media-media, que es la que más me interesa literariamente, porque está en medio y tiene muy buena visión, muy buena perspectiva”.

La percepción que el propio Fran tiene de su urbanización es muy significativa, nada que ver con la de los adultos, “a mí ni se me ocurría pensar que me gustase o me dejase de gustar. Era el mundo creado antes que yo. Sus edificaciones me eran tan anteriores como las pirámides de Egipto”⁴⁵⁹. Y se le nota la evolución en su formación cuando unas pocas páginas⁴⁶⁰ después, se muestra arrepentido de haber perdido tanto el tiempo:

“Y lo más doloroso, lo que más me hundía, era lo arrepentido que ya estaba de lo que iba a perder en el futuro. No estaba acostumbrado a aprovecharlo, no sabía cómo hacerlo (...) Mi madre me repetía una y otra vez: Estudia. Tienes que hacer algo. Pero qué algo. Una estrella es algo, una mesa es algo, la cena es algo, mi mano es algo. Cuando lo hiciera sería algo, pero antes no existía. Entonces cuál y cómo iba a ser ese algo que yo iba a hacer que existiera”.

⁴⁵⁸ MORA, M. (2000). Mi motor es la vulnerabilidad del individuo de hoy. En *El País*, 1.3.2000, pág. 55.

⁴⁵⁹ SÁNCHEZ, C., óp. cit. pág. 108.

⁴⁶⁰ *Ibíd.*, pág. 117.

El que la novela esté ambientada en una urbanización, con sus personajes típicos y esas nuevas costumbres sociales, tiene su sentido particular según señaló la propia autora⁴⁶¹:

“Uno es de donde vive y no puede ser enemigo permanente de su entorno. Esos nuevos espacios que ocupan nuestra vida y nuestra imaginación, que no son sólo un cambio de lugar, sino de identidad, iconografía y mitología, son un punto de partida para reflexionar y construir nuestro mundo. He pensado que la poesía que todos llevamos dentro debemos ir dejándola allí por donde podemos”.

Ese papel fundamental del espacio, del lugar, en la narrativa de Sánchez, también lo había señalado Gutiérrez⁴⁶² a propósito de los escenarios, de la ciudad, en las novelas de autores como Javier Marías, Soledad Puértolas y la propia Clara Sánchez:

"...deja de ser considerada un puro escenario en el que se desarrolla la intriga para convertirse en un elemento estructurante más de la construcción novelesca. El espacio no es tanto un referente externo con perfiles precisos como un elemento abstracto l igual que el tiempo y la acción. Y si el tiempo se condensa y se comprime, el espacio a su vez, como dice Bajtín, 'se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento de la historia'".

Y añade:

⁴⁶¹ DÍAZ DE TUESTA, M.J. (2000), óp. cit., pág. 54.

⁴⁶² GUTIÉRREZ, F. y BARELLA, J. (1997). *Madrid en la novela VI*. Madrid: consejería de Educación y Cultura, pág. 23.

"Cuando recurren a topónimos no se detienen en detalles costumbristas ni en los pormenores minimalistas. Se prefieren en todos los casos una meditada oblicuidad".

La propia autora lo ha remarcado⁴⁶³ para todas sus novelas: "Estado de ánimo y un espacio donde materializar esas sensaciones, necesito saber dónde los personajes sufren, lloran, si sienten el calor del sol, la lluvia, si es un sitio brumoso, si es un sitio de sol, entonces veréis en mis novelas que el espacio es muy fuerte y muy determinante".

Viendo las cuatro novelas en su conjunto se observa que ninguna de ellas sigue esa corriente, tan común en la novela social, en la que la ciudad se convierte en elemento que aliena a sus habitantes, que los hunde en el pesimismo, sino que la viven como fuerza motivadora, tanto para los cuatro autores como para sus protagonistas, sea con la mirada nostálgica, como la de Llop, o intimidante como la de Gándara.

⁴⁶³ <http://www.aviondepapel.tv/2011/01/clara-sanchez-debo-saber-donde-sufren-mis-personajes/>

7. CONFLUENCIAS

En este apartado se recogen algunas características de las novelas estudiadas, pero que se habían quedado fuera pese a su interés. Como lo es el didactismo que acompaña a la mayoría de las novelas de formación, aunque en su origen el autor no pretenda enseñar a ningún lector, pero va implícito en el género. Si inevitable es su didactismo, inevitable es hablar del papel jugado por el lector. De su recepción depende el sentido del texto, a pesar de los deseos e intereses del autor. Por ejemplo, quedará en manos del lector que una novela de formación sea didáctica, o sea leída como mero entretenimiento.

También se repasan algunas novelas de aprendizaje que han influido en nuestros autores y otras del mismo género, o cercanas, escritas por ellos, como son las novelas dirigidas al lector juvenil publicadas por Alejandro Gándara.

Y hay una última parada en la influencia del cine y la música en los autores que aquí nos interesan. Parece que ambos mundos tienen una relación sorprendentemente estrecha, quizá porque esos productos culturales, esos mundos son los que más les interesan hoy a los jóvenes, y estos son los que interesan a nuestros cuatro escritores, o al menos así lo demuestran haciéndoles protagonistas de sus novelas.

7.1. El didactismo y el lector en la novela de formación

El diálogo entre la obra literaria y el receptor, o con la sociedad donde surge esa obra, no es objeto de este trabajo pero es inevitable, al menos, relacionar un tipo de novela protagonizada por un joven con el posible efecto que ese relato tiene en lectores de edad similar. Y si se habla de receptores debe mencionarse a Umberto Eco, uno de los estudiosos que más ha profundizado entre esos elementos, concretado en la teoría de la obra abierta. Así, para Eco⁴⁶⁴, la obra literaria del autor se completa -aunque físicamente ya esté finalizada- cuando el lector le ponga su toque con la lectura, cuando decida entre los estímulos que el autor le ofrece, aunque primero deba descubrirlos, claro. Lo que lleva a un sinfín de lecturas posibles, en función del número de lectores, que recrean de acuerdo a sus intereses, formación, ganas, etc. la obra literaria. En definitiva, todo lector interpreta. Al mismo tiempo, la importancia que en el mundo del consumo han adquirido los jóvenes influye en la presencia constante de autores jóvenes en el escaparate de las librerías y en que son protagonistas de sus historias. Esta cultura juvenil, con sus peculiaridades y sus rasgos propios, muchas veces está definida simplemente por su oposición al mundo de los adultos, al de sus padres, y todo ello se refleja en sus lecturas y en su forma de leer. Pero el sistema también se ha apropiado de esa rebelión juvenil, también la ha mercantilizado, ha asimilado los gustos de los jóvenes y hasta se vende la revolución, sea en forma de camiseta con el rostro del Che, sea la canción reivindicadora de la anarquía en el Reino Unido, la más contestataria de espíritu punk. La cultura joven se ha convertido en cultura de consumo. Los jóvenes

⁴⁶⁴ ECO, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.

consumen historias de jóvenes inconformistas, a veces con problemas de identidad, que rechazan el mundo que les ha tocado vivir, que son capaces de usar las tres balas que encuentran en una pistola. Eso no significa que los lectores inconformistas por imitación tomen las armas, eso no significa que el rechazo que también siente por el mundo de los mayores les haga romper con todo. No reniegan de las comodidades, no se abandonan a la vida marginal. O al menos en su mayoría. Aunque son los psicólogos y los sociólogos los que deben hablar.

Si en cualquier texto narrativo tiene una importancia capital, si en los últimos tiempos, como señala⁴⁶⁵ Lucía Montejo, la recepción del texto es un tema de reflexión fundamental, con las novelas de formación eso es evidente. Su perfil habla de lectores con cierta fijación en la adolescencia, probablemente unidos a su evolución psicológica, que consciente o inconscientemente siempre están en proceso. Lectores que no tienen dificultad en identificarse con los protagonistas, que en una línea y en la siguiente ven reflejado su pasado o su presente, o que les hubiese gustado vivir las experiencias de los héroes de esas novelas.

El autor lo sabe y a menudo le pide al lector que interprete su texto, sea con un guiño, o con claves que sólo los muy iniciados pueden captar, con lo que la satisfacción del lector que consigue descifrar esa clave es mayor. Como dice Montejo la interpretación del lector es vital para darle alas a la novela, “trascender a otros niveles estilístico-connotativos”⁴⁶⁶, o para quedarse en un nivel elemental, de lectura denotativa exclusivamente, de novelita producto de los tiempos y el mercado. Esta última lectura es la que ha hecho alguna crítica, por razones varias, con algunas primeras novelas de autores jóvenes y que están protagonizadas por jóvenes como ellos. Quizá le convendría leer lo que la profesora Montejo⁴⁶⁷ dice:

⁴⁶⁵ MONTEJO, L., *óp. cit.*, pág. 118.

⁴⁶⁶ *Ibíd.*, pág. 118.

⁴⁶⁷ *Ibíd.*, pág. 119.

“Lectores distintos pueden impresionarse de forma diferente por la trama o la reconstrucción de secuencias de un mismo texto, lo que pone de manifiesto que el proceso creativo individual se encuentra por encima de la mera percepción de lo escrito. Por eso tenemos que hablar de lecturas distintas, nunca mejores o peores”.

Gonzalo Navajas se detiene⁴⁶⁸ en el desajuste que se suele dar entre el lector y el texto:

"un conflicto que hace posible que el acto de la lectura sea una experiencia, un proceso educativo paralelo al de la vida humana en la que la decepción o el fracaso pueden convertirse en una oportunidad de crecimiento personal, que nos permita entender las insuficiencias de nuestra visión anterior, excesivamente mermada por nuestras limitaciones individuales".

Una de esas limitaciones es la edad del lector, que si joven, con una experiencia vital corta y con un reducido número de lecturas a su espaldas, poco puede volcar de ambas en el libro que en ese momento lea. Si el lector queda insatisfecho con su lectura, si no se produce algún grado de identificación con lo que lee, le faltará impulso y apartará el libro a un lado: "Esa identificación hipotética es la que le lleva a sentirse atraído hacia la lectura".

Y Navajas da una razón de peso:

⁴⁶⁸ NAVAJAS, G. (1995). *Mímesis y cultura en la ficción*. London: Tamesis Book Limited. Pág. 53.

"La lectura conlleva aprendizaje y, para que éste sea posible, es imperativo que quien se somete al proceso de aprendizaje esté dispuesto a abandonar una parte de su ego y sustituirla por otra diferente, originada no en sí mismo, sino en el ego creador del texto"⁴⁶⁹.

La inclusión de una temática atractiva, cercana a los lectores adolescentes, es una de las claves que señala Emili Teixidor, para asegurarse la fidelidad lectora, al tiempo que "les hace progresar en el difícil arte de crecer y adaptarse plenamente a la vida"⁴⁷⁰. La situación social y cultural de España donde el periódico que nos ocupa, los cambios de gobierno, la inestabilidad económica, incluso la "pérdida de identidad" como consecuencia de la globalización, son las razones que esgrime Muñoz ⁴⁷¹ para que los jóvenes tengan una actitud vital materialista y que ello se reflejara en obras como las de la Generación X, sin embargo él insiste en la fuerza e importancia de otros autores y novelas, quizá menos populares, pero que ofrecen alternativas a ese nihilismo, que forman y "ofrecen opciones para solucionar los conflictos que experimentan los jóvenes", donde enmarca algunos relatos de Martín Casariego y Lorenzo Silva.

Nuestros cuatro autores saben bastante de sus lectores, o quieren saber, se dirigen a ellos. Aparentemente hablan de unos personajes, cuando en realidad hablan de ellos mismos y lo reconocen, pero también en ocasiones se observa que hablan de sus lectores. Se diría que la mayoría de las novelas de formación, de aprendizaje, parecen necesitar de ese lector subjetivo del que habla Montejo⁴⁷², para "emplear

⁴⁶⁹ *Ibíd.*, pág. 54.

⁴⁷⁰ TEIXIDOR, E. (2000). La literatura juvenil, ¿un género para adolescentes? En *CLIJ*. 13.133 (Diciembre 2000). Págs. 7-15.

⁴⁷¹ MUÑOZ, A., *óp. cit.* pág. 208.

⁴⁷² *Ibíd.*, pág. 117.

la obra como camino para dejar volar su imaginación, para proyectar mediante ella un proceso de identificación con uno o varios personajes sucesivamente”.

Es ahí, en esa identificación donde puede añadirse el didactismo, si no por parte del autor, sí por la del lector, que toma como modelo a seguir, o no, el camino que realiza el protagonista en la novela, o al menos toma nota de algunas de sus derrotas para no pasar por similares situaciones. Otras veces le servirá de consuelo: no está solo en el camino, otro ser humano, aunque sea en la ficción, le acompaña, le hace más llevadero el proceso. No obstante, las cuatro novelas aquí comentadas también puede tener ese otro lector, llamémosle intelectual – y no necesariamente diferente al anterior-, que se fija en mucho más que la anécdota o el grado de identificación, que busca las significaciones simbólicas, o las referencias culturales, que hace una interpretación más completa del texto.

En ninguna de las novelas el narrador se dirige directamente al lector –si acaso, como se ha dicho, en alguna ocasión Casavella, no juega con él ni le habla, no hay un destinatario explícito, como ocurre en muchas novelas actuales, pero sí que busca entre todos los posibles a ese lector cómplice, con el que comparte mundos e intereses, al que le hace guiños para que le siga por una senda en la que otros muchos lectores no van a entrar. A esos lectores les pide una colaboración, como la que recuerda Iser por medio de la profesora Montejo⁴⁷³, una colaboración activa:

“Rellena huecos, actualiza lo que el texto deja indeterminado, intenta construir una unidad y modifica la construcción al tiempo que el texto ofrece una mayor información”.

⁴⁷³ *Ibíd.*, pág. 117.

Cualquier autor, probablemente, busca la conexión con sus lectores, y se sorprendería de quiénes y cómo son, querrá multiplicarlos, convencerles, pero no recurre a recetas para darles lo que cree pueden demandarle, sin embargo se nota que él piensa en un lector tipo, no mayoritario, al que sí quiere seducir. Es como si de todos los lectores posibles a él sólo le preocuparan unos pocos, quizá los de la tribu rockera, quizá los eternamente jóvenes, quizá los críticos de una determinada cuerda. Pero, recuerda ⁴⁷⁴Montejo que ese lector ideal, ese destinatario, no da una respuesta impersonal ni objetiva, sino que:

“Vierte en la lectura su historia personal, idiosincrasia, prejuicios, necesidades, ansiedades, experimenta por tanto la obra de arte a partir de sus condicionamientos individuales y sociales.”

Eso también lo sabe José Carlos Llop, que en sus *Diarios*⁴⁷⁵, cita a Baroja con el que comparte su visión del lector:

“Todo lo que hay en un libro que interesa está ya de antemano en el espíritu del lector. Sobre todo en cuestiones sentimentales, saber es recordar”.

Y eso también lo saben la inmensa mayoría de los escritores, incluidos los cuatro que aquí se estudian, que junto al establecimiento de complicidades, hacen pequeñas concesiones. Clara Sánchez,

⁴⁷⁴ *Ibíd.*, pág. 119.

⁴⁷⁵ LLOP, J. C. (2000), *Diarios*. Barcelona: Península. pág. 131.

preguntada por si tiene en cuenta el sexo⁴⁷⁶ de sus potenciales lectores, señala⁴⁷⁷ que nunca piensa en ellos:

“En realidad el lector es alguien desconocido que en algún lugar y en algún momento entiende o se identifica con lo que dices. Me da igual que sea hombre, mujer, niño anciano. Los sentimientos, que es lo que importa, son universales y no creo que sean tan diferentes para unos como para otros. Los matices que pueden diferenciar a un escritor y a una escritora tan vez son los mismos que pueden distinguir cualquier otra circunstancia en la que vives”.

Más adelante cuando se le pregunta por la interpretación que hacen sus lectores añade:

“Es improbable que otro lector vaya a hacer la misma lectura que hago yo de mi novela. Espero que no. Cada uno encuentra lo que va buscando. Por eso una novela tiene que ser sugerente, tiene que ser abierta y dejar en el aire algo que los demás puedan respirar a parte de uno mismo”.

El informe Stein contiene un pasaje, de los más logrados de la novela, en el que Ridorsa describe al profesor de filosofía, el padre Cristino, al único que llamaban por su nombre, que tenía el pelo verde y una mano inmóvil porque, decía había luchado en la guerra civil contra los rojos. Con él todos los alumnos sacaban notables y sobresalientes, copiaban y él hacía como que no se daba cuenta. A la hora de corregir los exámenes, subido en la tarima de la sala de estudio, hacía

⁴⁷⁶ ¿Se le habría hecho esta pregunta a un hombre? Se nota la predisposición de la crítica a pensar que las escritoras escriben ya desde su género.

⁴⁷⁷ SÁNCHEZ, C. (2006), *El País digital*. [Consulta: 4.3.2008].

comentarios sobre el derroche de inteligencia y capacidad para el pensamiento abstracto y decía: “No creo que a ninguno de ustedes los suspenda la vida”. Sin embargo, Ridorsa sabe qué hay detrás de esos comentarios:

“Yo sabía que el padre Cristino se reía de nosotros con sus notables y sobresalientes y tenía la sospecha de que el padre Cristino conocía a la perfección a quién iba a suspender la vida, a quien iba a aprobarlo y a quien a darle un notable. Porque el padre Cristino sabía que la vida no regalaba jamás un sobresaliente”⁴⁷⁸.

De esta forma, aquí y allá, como sin darle mayor importancia, Llop nos muestra cuál es su visión de la vida, deja caer en manos del lector sus “enseñanzas”. No se puede tampoco olvidar que el uso de un narrador en primera persona les da un tono testimonial, las acerca al lector lo que facilita la identificación y que puedan servir sus personajes de ejemplo o modelo, sea para imitar o para rechazar. A ello contribuye que ninguno de los autores estudiados muestra un mundo enfrentado entre el blanco y el negro, ni hace valoraciones, ni dirige hacia una moraleja explícita, lo que el lector, sea joven o adulto, agradece.

7.2. Casavella, Gándara, Llop, Sánchez y la novela de formación

A lo largo de este estudio se han mencionado algunas de las influencias de nuestros cuatro autores, aquí nos detenemos en aquellos textos, o novelas de formación, que han sido referencia en algún

⁴⁷⁸ LLOP, J. C., óp. cit., pág. 50.

aspecto en la elaboración de sus novelas. También nos detenemos en otras novelas de nuestros autores en que reinciden en el género, aunque sea como Gándara en novelas dirigidas al público juvenil.

Quizá sea Llop el que más ha dejado ver sus influencias, incluso en ocasiones lo ha mencionado, por encima de las páginas de *El informe Stein* sobrevuela Robert Walser, *Jacob Von Gunten*, pero sobre todo *A.M.D.G.*, de Ramón Pérez de Ayala, y en menor medida *El jardín de los frailes*, de Manuel Azaña.

Pérez de Ayala tituló con las iniciales del lema de los jesuitas *Ad Maiorem Dei Gloria*, su historia sobre un grupo de muchachos en un internado de la orden a principios del siglo XX. La novela era un alegato contra la orden y sus métodos pedagógicos. Pérez de Ayala, por cierto, también había estudiado con los jesuitas en Palencia. El propio Llop, en un prólogo ⁴⁷⁹ a la novela de una edición reciente, señala las convergencias a partir de que él también estudiase en los jesuitas de Palma de Mallorca por los años sesenta:

“Y 30 años más tarde yo escribiría una novela que titulé *El informe Stein* donde aparecían un colegio de jesuitas y un boletín azul, pero olvidé que en aquella novela aparecieran las siglas A.M.D.G. ¿Lo olvidé? No creo. Simplemente no quise que ninguna de las escenas de *El informe Stein* pudiera relacionarse con la novela de Pérez de Ayala. Ocurría en una ciudad de provincias –como *A.M.D.G.*– y en un colegio de jesuitas –como *A.M.D.G.*– muy parecido, por no decir idéntico –al menos hasta que cumplí los 15 años...”.

Entre esas convergencias se encuentran, también, algunas anécdotas muy parecidas y la descripción de las costumbres de algunos profesores, o de las actividades del colegio. Hay que reconocer, es cierto,

⁴⁷⁹ PÉREZ DE AYALA, R. (2001), *A.M.D.G.*, Madrid: Biblioteca *El Mundo*, pág. 5.

que el tono de las dos novelas es diferente y la actitud crítica de Pérez de Ayala no se da en Llop, que simplemente describe subjetivamente, pero sin hacer valoraciones.

Hablemos ahora de *El palacio varado*, de Clara Sánchez, una novela de exploración psicológica, donde la protagonista, una madre –a la que Sánchez no le pone nombre-, rememora a través de los ojos de su hija lo que fue su vida pasada y la de unos cuantos de sus seres queridos y cercanos. A través de lo que intuye, interpreta y ve, descubre la vida, al tiempo que se forma una concepción determinada ante ella y se configura su propia identidad. De cada una de esas personas aprende y reflexiona, sin valoraciones morales. Tiene, por tanto, muchas concomitancias con la novela de formación.

Sánchez juega con varios personajes que en el relato a veces se confunden, de sus experiencias, sean las de la abuela, la madre-la hija, la nieta, o la tía Olga, o los familiares que las rodean, de todos aprende acerca del amor, de las relaciones, el matrimonio, la muerte y, de forma muy especial, aprende acerca del hecho de ser mujer en esta sociedad condicionada por el rol que le haya tocado en suerte (su abuela –desde la visión de hija/niña-, su madre y ella misma -la mujer actual, la que habla ante el espejo en el último párrafo del relato.

Es muy eficaz en esa intención el juego de espejos con el que Sánchez inicia y finaliza su novela. La novela comienza con su reflejo:

“Estoy en una habitación ante un espejo alto y alargado que se apoya en el suelo. La habitación es grande y el espejo está situado en un rincón. En él puedo mirarme con este pañuelo de seda que se sujeta en la cabeza y acaba en los pies”⁴⁸⁰.

⁴⁸⁰ SÁNCHEZ, C., óp. cit., pág. 7.

Y finaliza igual:

“Veo a mi hija, apoyada en la ventana. Ni ha elegido la ventana ni me ha elegido a mí. Está aprendiendo, está viendo los que serán sus propias piedras y sus propios árboles. Y yo la miro y pienso: ‘Estoy en una habitación ante un espejo alto y alargado, que se apoya en el suelo. La habitación es grande y el espejo está situado en un rincón’⁴⁸¹.

Es en esos espejos donde se mira, analiza, medita. De sus conclusiones, roto el cordón umbilical, surge la concienciación de un YO diferenciado de la madre, el despertar a la propia vida para vivirla como un hecho intransferible, sin proyectar en los personajes. Podría decirse que es la propia biografía a través de la autobiografía del otro, aunque parezca contradictorio, mientras crea un sentido de misterio alrededor de esas mujeres protagonistas. Y en medio está el desgarramiento del despertar, el verdadero llanto a la vida, por eso la protagonista dice en el antepenúltimo párrafo:

“No elegí a Alma, la encontré, estaba en mi camino. Hoy podría contestar a la pregunta que Albert me hizo en el acantilado, cuando yo tenía 10 años, y explicarle que escribo sobre ella y los demás para escribir sobre mí, porque primordialmente soy cuanto no he elegido. De eso estoy hecha, de lo que había cuando yo no podía elegir. Aquello es tan verdadero como las piedras y los árboles, tan necesario como el agua y el aire, aunque no siempre me gustase ni me encontrara cómoda ni yo, a mi vez, me pareciese ni verdadera ni necesaria en todo momento⁴⁸².

⁴⁸¹ *Ibíd.* Pág. 167.

⁴⁸² *Ibíd.* Pág. 167.

Alejandro Gándara ha escrito tres novelas destinadas al público juvenil, una de ellas puede catalogarse como novela de formación, mientras que los lazos con las otras dos son más sutiles pero también evidentes. Se trata de *Nunca seré como te quiero* (1995), *Falso Movimiento* (1992) y *El final del cielo* (1990). Un rasgo común entre las tres quizá se pueda ver en las relaciones familiares –paterno-filiales incluidas- en crisis, y cómo tras experiencias difíciles, de búsqueda sobre todo, se hace posible el reencuentro.

Nunca seré como te quiero fue publicada por Alejandro Gándara en la colección juvenil Gran Angular, de la editorial S.M. y va ya por su duodécima edición. Una novela que se ajusta con precisión a la novela de formación. En ella se cuenta la historia de Jacobo, un joven de 17 años, estudiante de COU, que vive con su padre pescador, en Santander. Su madre los abandonó años atrás y es Lupe, la mujer de Roncal, el cocinero del barco El gran sol, donde trabaja el padre de Jacobo, quien se encarga del muchacho. Cuando Lupe muere él se queda sólo durante largas temporadas y serán sus amigos Fidel y Nano, su amor por Christine, los únicos amarres fuertes a la vida. Su padre en uno de sus viajes regresa enfermo y alcohólico, al tiempo que el amor por Christine sufre varios reveses. Jacobo, cuando todo le sale mal, se dedica a robar, lo que le lleva a la cárcel. Entonces, el amor recobrado le salvará.

Ese final feliz parece propiciado por el público al que va dirigido, al que no conviene, dicen algunos editores, darles tragedias. La novela tiene todos los ingredientes de la novela de aprendizaje, con un joven enfrentándose a pruebas que le superan y cómo aprende de ellas, sea la muerte, la familia, el alcoholismo, la amistad, el amor, al tiempo que va formando su forma de ser y de ver el mundo. Gándara es eficaz con la novela, está bien escrita y consigue lo que pretende.

En *Falso movimiento* Gándara sitúa en la noche, en la noche urbana madrileña, el tiempo de la aventura. Esa que corre un padre que preocupado por la ausencia de su hija sale, a instancias de su

mujer, a la noche madrileña para buscarla. Cuando la encuentra, juntos inician otra búsqueda, la del novio que ha desaparecido en medio de la noche sin decir nada. Es una búsqueda que tiene mucho que ver con las búsquedas personales, ese vagabundeo permite que la deteriorada relación entre padre e hijo adquiera una verdad diferente.

El final del cielo está protagonizada por un escritor, divorciado y padre de dos niños, Toto y Carlota (la hija real de Gándara también se llama Carlota), de 11 y 12 años, que sufre junto a ellos un accidente en una avioneta, lo que iba a ser un viaje turístico se convierte en una aventura. El avión cae en una zona extraña, en medio de la nada:

"Antes, estábamos todavía dentro de un aparato que funcionaba. Que caía, pero funcionaba. Ahora estábamos solos. Sencillamente solos en el final del cielo"⁴⁸³.

Solos en el final del cielo, el lugar adecuado para superar varias pruebas, les servirá como espacio donde conocerse y reconocerse. Una de esas pruebas y no la más fácil de superar es el enfrentamiento constante con sus hijos, la inseguridad que le crea la díscola Carlota, que le cuestiona todas sus opiniones, las órdenes o las soluciones para los problemas que se encuentra en ese desolado paraje. Mientras que con Toto mantiene una relación paterno-filial asumible y relativamente tranquila, con Carlota, la rebelde, la contestona, la que no acepta ninguna de sus órdenes sin discutírsela, que le pone siempre en jaque, que no acepta así como así su liderazgo, o al menos duda de él, es siempre problemática, lo que le hace empequeñecerse, mostrarse inseguro, contradictorio, sin la respuesta adecuada para las preguntas y dudas de la muchacha. Ese será uno de los detonantes del relato, en los que Gándara se muestra más contundente, como si conociese de primera mano las sensaciones que vive el escritor protagonista.

⁴⁸³ GÁNDARA, A. (1990). *El final del cielo*. Madrid: Siruela. Pág. 14.

Está narrada en forma de diario, en primera persona, a lo largo de tres días, como si fuera las anotaciones casi por horas -el primer día hace 10 anotaciones, el segundo 14 y el tercero 8- en una pequeña libreta que el escritor lleva consigo. La novela puede entenderse como un relato de formación pero no sólo de un joven (los dos hijos), sino también de un adulto que se forma "como padre". Ese padre que comienza a escribir sobre el accidente en su libreta no lo hace por escritor, no por sacarle provecho literario en el futuro, sino porque quiere dejar huella en sus hijos:

"No era por la avioneta ni por los niños, era para que recordaran. No los veo mucho y, como no los veo mucho, no me queda más remedio que hacer todo para que me recuerden cuando ello no me ven o yo no los veo. Ahora sí que se acordarán. Para siempre"⁴⁸⁴.

Para conocerse y reconocerse, decía más arriba, porque cree que sus hijos tienen una imagen falsa de él, porque teme que descubran al pusilánime, al torpe e inseguro que es. Porque intuye que como padre ha sido un fracaso. Baste recordar aquí el fragmento en el que al final del primer día, agazapado tras unas rocas, se encuentra con aquel mismo tipo miedoso que se esconde en su despacho a escribir, pero un despacho con llave en el que no deja pasar a nadie:

"A medida que pasaron los años, ese despacho se convirtió en mi refugio del resto de la familia. Un refugio que me protegía lo mismo que las dos rocas me protegían ahora de la mezcla de toro y cabra. Mi propia familia se fue convirtiendo también en una fiera de la que tenía que escapar, que me daba miedo"⁴⁸⁵.

⁴⁸⁴ *Ibíd.* pág. 10.

⁴⁸⁵ *Ibíd.* pág. 44.

Pero también se reencuentran, se reconocen, porque en esas situaciones límite afloran sentimientos aparentemente muertos en cada uno de ellos:

"Y los niños apretaron mis manos como cuando eran pequeños. A su madre le hubiera gustado vernos así. Sabía que ellos pensaban lo mismo. Notaba en el apretón de sus manos la alegría de estar vivos, pero también la alegría de estar vivos y juntos.

Ya no habría más avionetas, porque el cielo de las avionetas estaba empedrado de mentiras. Y ese cielo se había terminado y esas avionetas se estrellaban (...) Algún día les confesaría que yo había tenido un despacho cerrado con llave y que nadie había entrado en él. Que yo no me fui de casa. Que yo me fui a otro despacho. Aunque estaba seguro de que ya nunca me lo preguntarían"⁴⁸⁶.

Todo ello se entenderá mejor con la luz de sus palabras⁴⁸⁷ en un encuentro en Internet, hablando de la adolescencia:

“La adolescencia es una enfermedad o por lo menos un periodo muy crítico, tanto para los padres como para los hijos. Ahí se rompen muchos vínculos y comunicaciones, y se deciden muchas vidas. Hay que ser responsable como padre o madre, pero sobre todo muy plástico y abierto”.

⁴⁸⁶ *Ibíd.* págs. 173-174.

⁴⁸⁷ GÁNDARA, A. (2008). *Ibíd.*, www.elmundo.es.

¿Es posible leer entre líneas, aplicar sus palabras a sus novelas y a las razones que le movieron a escribir esas obras? Desde luego es lógico, incluso lícito, aunque al autor le moleste.

El estilo contundente, eficaz pero al tiempo elegante hacen que el relato se salga de la línea habitual del relato juvenil, la calidad de muchas de sus páginas queda muy patente. Por cierto, el que esta última novela se publicara en una colección de prestigio, como lo era en aquel momento Siruela, y en la colección "Las tres edades", le da un barniz de seriedad que le viene muy bien al relato. Como le favorecen las ilustraciones de Ops, que le añaden un tono entre onírico e irreal a la historia.

Francisco Casavella, también muestra ese interés por la novela de formación ya en su primer libro, *El Triunfo*, con su protagonista y los amigos de pandilla.

La escritora Cristina Fallarás en su blog⁴⁸⁸ recogía la historia de unos folios, los de un guión escrito por Casavella, justo después de publicar *El Triunfo*, titulado Ritmomanía, que llegaban a las manos del escritor Miqui Otero, primo de Casavella. Un guión que estaba previsto dirigiera Óscar Áibar y protagonizara Gabino Diego, pero desavenencias entre los entonces amigos dio con el guión en un cajón. En él se recogen algunas explicaciones del autor sobre el nacimiento de esa idea:

"...surge un día, hace ya bastantes años, cuando en la enciclopedia Espasa encontré la siguiente definición: "Ritmomanía: Psicopatía. Especie de tic psíquico que obliga al enfermo a canturrear continuamente". Una extraña relación se produjo entonces: una historia de formación, el típico relato que culmina con el paso de la adolescencia a los primeros y cautos pasos en la madurez, podía ser

⁴⁸⁸ FALLARÁS, C. (2011). Tres chicos de barrio. Recuperado de <http://www.sigueleyendo.es/2011/02/07/tres-chicos-de-barrio/> [Consulta: 4.8.2015].

contado como una enfermedad, o mejor, como una enfermedad accidental, cómica, que coronara una enfermedad espiritual -la crisis de la adolescencia-; o más difícil todavía, una enfermedad que hiciera que el protagonista asumiera de repente, y por exceso, muchas de las cualidades que siempre había querido poseer: tener ritmo, ser un héroe. Una enfermedad tropical, una enfermedad tropical, en un trasfondo político, una enfermedad tropical en un trasfondo político idóneo, con guineanos independentistas, estudiantes antifranquistas, actores en películas de los estudios de Iquino y Balcázar que acaban siendo chivatos de la policía o chicas de alterne, chicos y chicas ye-yé, la Barcelona de los años 60, relaciones adolescentes en las que se expresara verdaderamente el dolor".

En estas breves explicaciones resulta interesante observar cómo Casavella considera el paso de la adolescencia a la madurez una enfermedad, no se sale del tópico.

7.3. Casavella, Gándara, Llop, Sánchez y el cine

Como bien recuerda Gutiérrez⁴⁸⁹, la ruptura de barreras entre las manifestaciones artísticas es uno de los rasgos más característicos del arte de los siglos XX y XXI, aunque ello ya se percibiera en la tradición clásica, y es lo que hace surgir "determinadas formalizaciones estéticas que se definen por la integración de los diversos códigos en una zona de

⁴⁸⁹ GUTIÉRREZ, F. (2012). *Literatura y cine*. Madrid: UNED. págs. 15-16. (El autor divide su trabajo en tres partes: la primera sobre el discurso fílmico y literario; la segunda sobre las adaptaciones cinematográficas de clásicos de la literatura y la tercera, la que en este análisis interesa, sobre los procedimientos cinematográficos en obras literarias, al tiempo que repasa decenas de novelas -también de versos de algunos poetas, sobre todo de la Generación del 27- donde se recurre a técnicas que han alcanzado su mayor fuerza en el cine y de las que luego diferentes novelistas se han servido en sus textos.

los lenguajes artísticos tradicionales", lo que "confirman las tesis clásicas sobre la solidaridad entre las artes" . El texto ya no es materia exclusivamente lingüística, sino que se hace referencia a la comunicación por medio de cualquier sistema signico. Pero, además, recuerda, "la relación entre lo filmico y lo literario no sólo ha servido para transvasar temas y procedimientos de un discurso a otro, sino también para conocer las posibilidades de cada uno"⁴⁹⁰. Tanto es así que incluso José Antonio Gurpegui sugiere⁴⁹¹ que "cada vez son más los escritores que se sientan delante de una máquina de escribir u ordenador teniendo en mente no el blanco virginal de la cuartilla din A4 sino la poluta y ajada tela blanca de la pantalla".

Así, técnicas relativamente recientes en la novela actual y de éxito -por su uso y por sus resultados- tienen nombres tomados del ámbito cinematográfico, como la profundidad de campo, el *flash-back* y el contrapunto; por no hablar de esa falta de continuidad en el discurso, o la herencia recibida del cine que hace que la narrativa contemporánea tienda a "precisar el punto de vista óptico desde el que se describen los objetos, así como la variación en las posiciones espaciales de los personajes". (pág. 141).

Todo lo anterior no significa que la relación entre ambas artes haya sido fácil, como lo refleja Pérez Ardiz⁴⁹² en la introducción de su trabajo, cuando pide atender a dos tipos de problemas dada "la indudable existencia de una *tradición comparativa*, que nació con el mismo cine y, en principio, para 'explicar' el cine y paralelamente, la existencia de una *tradición de relaciones conflictivas* que ilustra bien el estatuto jerárquico en el que se sitúan nuestros objetos culturales".

⁴⁹⁰ *Ibíd.* pág. 141.

⁴⁹¹ GURPEGUI, J. A. (2001). El arte de la adaptación cinematográfica: *Dead Man Walking*. En VV.AA. *Trasvases culturales: Literatura Cine Traducción 3*. Bilbao: Universidad País Vasco. (págs. 209-210).

⁴⁹² PEÑA-ARDIZ, C. (1992). *Literatura y cine*. Madrid: Cátedra.

Cualquier escritor ⁴⁹³ de finales del siglo XX ha vivido la experiencia cinematográfica muy de cerca, al menos en nuestros cuatro autores eso es evidente. Han crecido con la explosión y el auge de los medios audiovisuales, han visto mucho cine, lo han diseccionado y en sus carreras creativas han sido tentados por la industria, sobre todo en el ámbito del guión y de la adaptación cinematográfica, además del de la reseña y la crítica. Es muy significativa la relación de las novelas que aquí analizamos con el cine, algo que no debería sorprender ya que es habitual en cualquier novelista del último tercio del siglo XX, pero que en ellos se refleja de manera significativa. Aquí intentaremos mostrar esas influencias.

Francisco Casavella ha visto llevada a la pantalla su novela *El Triunfo* (Mireia Ross, 2001) y *Un enano español se suicida en Las Vegas* tiene versión cinematográfica de Antonio Chavarrías, que tituló *Volverás*, con Tristán Ulloa y Unax Ugalde en los papeles de los dos hermanos protagonistas. Y en 2010 Rodrigo Roderó estrenó *El idioma imposible*, basada en una versión muy libre de la tercera parte de *El día del Watusi*. Además es coautor del guión de *Antártica* (Manuel Hueriga, 1995).

Todo ese trabajo no puede estar muy alejado de su narrativa, tampoco de *El secreto de las fiestas*, con una estructura muy cinematográfica, en la que sus capítulos funcionan como si fueran secuencias. Sus referencias culturales son sobre todo de la música, pero también las hay cinematográficas. En el capítulo 6 le comparan con Buster Keaton, que en aquel momento Danielucho aún no sabe quién es; más adelante, en la página 93 compara una situación con

⁴⁹³ Es clave en el catálogo del cine español de los últimos 30 años la cantidad de películas que adaptan novelas recientes, pero más significativo cuando se observa cuántas se podrían encuadrar en muchos aspectos en la novela de formación. Si el dato fuera extrapolable nos encontraríamos con una característica digna de estudiarse, esa relación entre la novela de aprendizaje y el cine, donde la historia nos ha dado hermosas y excelentes películas. Pero quizá habría que rebajar la importancia del hecho, de esas cualidades posibles de esos relatos, tal vez el interés del cine por ellas provenga sobre todo porque son historias protagonizadas por jóvenes y la industria del cine sabe quiénes son sus consumidores, los jóvenes, y si quiere llenar las salas sólo puede hacerlo con historias que les toquen, que hablen de ellos. Si, bien es verdad, sólo *Historias del Kronen*, obtuvo buenas taquillas cuando se estrenaron

Mientras la ciudad duerme; en el capítulo 9, Daniel va al cine a ver *La guerra de las galaxias* y se le escapan algunos comentarios: “A mí esa película de las galaxias no me dio ni frío ni calor, y más bien me dio frío, pero a ver quién abre el pico”⁴⁹⁴.

El capítulo 14, “La gran jefa cicatriz” gira en torno a *Centauros del desierto*, que protagoniza John Wayne, y que Daniel ve en la televisión. Es sorprendente cómo Casavella-Daniel se las arregla para adaptar el argumento de la película a su propia vida, se produce un proceso de identificación y una lectura de la película muy original, donde el tono humorístico de su explicación se ajusta como un guante.

El capítulo XVI termina con el nombre de Paco Martínez Soria repetido tres veces, infinitamente, su voz se le ha metido en la cabeza cuando viaja en autobús a Madrid y un vecino de asiento la tiene igual.

En la novela de Gándara, en cambio, apenas alguna referencia a unos carteles en la pared de una habitación, los de tres películas americanas: *Return Go Home* (sic), *The Queen’s Africa*, *Double Indemnity*. No dice nada de ellas pero el hecho de que sean esas las elegidas es muy significativo. Al principio de la novela, cuando le asaltan las dudas sobre su futuro éxito en su carrera atlética, recuerda a Jerry Lewis:

"Nadie, sin embargo, se atrevió a lanzarme a la cara aquellas palabras que le decían a Jerry Lewis en una película: 'No te apures, Charlie. tú eres de los que pierden'".⁴⁹⁵

Estas referencias no indican que no le influya el cine, al contrario, en su modo de presentar las “secuencias”, con muchos cortes y breve

⁴⁹⁴ CASAVELLA, F. , óp. cit. pág. 107.

⁴⁹⁵ GÁNDARA, A., óp. cit., pág. 14.

desarrollo, como si la secuencia estuviera hecha de un sinfín de planos, se perciben formas similares a las del cine. Y ya se ha hablado del uso del contrapunto. Joaquín Marco⁴⁹⁶, por ejemplo, a propósito de *Ciegas esperanzas*, reseñaba esa influencia cinematográfica en determinados momentos de la novela:

“Especialmente en el tratamiento de escenas que tan sólo reflejan el movimiento de los personajes o transcribir un diálogo captado al azar”.

El cine no sólo le interesa a José Carlos Llop, también lo proclama incluso desde el título de una de sus novelas, *Háblame del tercer hombre*, homenaje a Reed, a Welles y probablemente también a Greene, el autor de la novela en que se basaba. Esa influencia primigenia puede fundamentarse en lo que el propio escritor dice en su habitual columna del *Diario de Mallorca*, el 25 de mayo de 2013⁴⁹⁷:

“Dos años antes de que apareciera –1971, el curso era quinto de bachillerato- los jesuitas de Montesión decidieron que el cine fuera asignatura obligatoria en nuestro programa de estudios. Que conociéramos sus diferentes técnicas y la historia del mismo. Los jesuitas tenían en Madrid una revista especializada en cine – probablemente la mejor española de la época–, *Reseña*, que durante varios años dirigió el jesuita mallorquín Norberto Alcover. Nuestro profesor fue Miguel Garau, también jesuita (esto ya parece *La Misión*)

⁴⁹⁶ MARCO, J. (1992). La novela que dignifica un premio. En *El Periódico de Catalunya*, 19.2.1992. Pág. Cultura VI.

⁴⁹⁷ LLOP, J. C. (2013). Paseo pasoliniano. En *Diario de Mallorca*. Recuperado de <http://www.diariodemallorca.es/opinion/2013/05/26/paseo-pasoliniano/848305.html> [Consulta: 3.8.2013].

y fue él quien nos hizo conocer el cine de Pasolini. El ejemplo práctico fue, por supuesto, *El Evangelio según San Mateo*.”

En *El informe Stein* el protagonista se nota aficionado cuando pasea fascinado por la calle de los cines y lee sus nombres:

“Rívoli, Nueva Orleáns, Rialto, Luxor, Excelsior, Trocadero, Beverly, Positano y los nombres de los cines, las fotografías coloreadas de sus vitrinas, los títulos de las películas me devolvían el rostro de mis padres”⁴⁹⁸.

Dos páginas antes Llop menciona a Von Stroheim, al que se parece un espía soviético que en sus juegos se han inventado los amigos de Ridorsa.

Por cierto, se da una curiosa coincidencia entre Gándara y Llop, a propósito de los paisajes de *Doctor Zhivago*. El primero, obsesionado por esos espacios nevados que se suponen son Siberia, queda un tanto desilusionado cuando en un viaje a Rusia descubre que en realidad esas escenas están rodadas en la sierra madrileña, a pocos kilómetros de su residencia, lo que tanto le habían sugerido aquellos paisajes -del cine-estaban a la vuelta de la esquina. Llop, por su parte, hablando a propósito del poeta Vidal Valicourt, recuerda que éste le descubrió⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ LLOP, J.C., óp. cit. pág. 79.

⁴⁹⁹ Escribe Llop: "Yo conocí Soria gracias a Vidal Valicourt, que quiso casarse en esa provincia tan bella como Rusia (de hecho algunos de mis pasajes favoritos de Doctor Zhivago se rodaron en Soria). Yo había leído Soria en los versos de Antonio Machado y había visto Soria (su estepa eslava) en la película de David Lean, pero fue ese estar allí más que aquí de Vidal Valicourt, quien hizo que me enamorara de los campos de Soria y regresara a Palma con una curiosa necesidad: leer poesía china...". Recuperado de

Soria, también teniendo como espejo la película de David Lean. A lo que se ve una película que en los escritores deja huella, más allá de la novela de Boris Pasternak.

La relación de Clara Sánchez con el cine es muy estrecha en lo personal, no en vano ha colaborado en un programa de televisión sobre cine, y ha escrito sobre él. Pero también en lo literario, a propósito de *Piedras preciosas* Luis de Paola señaló⁵⁰⁰ su posible deuda con el cine, porque parece un guión de cine novelado y porque dice que la autora no quiere autores cómplices sino observadores pasivos y neutrales, ya que todo está a la vista y lo que sucede en la novela ocurre con objetividad cinematográfica. Señala su “alta precisión verbal, con una intriga administrada a ritmo de cuentagotas, bien unida y resuelta”.

La propia novelista, quizá recordando esos comentarios señalaba a Romera:⁵⁰¹

“Desde que publiqué *Piedras preciosas* (1989) algunos críticos vienen señalando procedimientos filmicos en mis novelas. Sus observaciones me han hecho caer en la cuenta de recursos que habría utilizado, sin que premeditadamente hubiese querido introducir artificios del cine en los textos. Pero sin duda tenían razón. El cine me ha acompañado desde las primeras tardes de ocio de mi infancia hasta los momentos en los que ya el ocio hay que perseguirlo como si se intentase rescatar una piedra preciosa”.

<http://www.diariodemallorca.es/opinion/2011/01/02/poeta-casa/632809.html>. [Consulta: 10.8.2015].

⁵⁰⁰ PAOLA, L. de (1989). Cinetexto. En *El Urogallo*, nº 37, mayo 1989, pág. 42.

⁵⁰¹ ROMERA, J. (2008). Lo filmico en *Últimas noticias del paraíso* y en *Un millón de luces*. En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros. Pág. 361.

En esa misma línea, la autora recuerda las palabras del escritor Antonio Soler, cuando en un prólogo, hablando del escenario de urbanizaciones donde tampoco se halla el paraíso, afirma⁵⁰²:

“Nos damos cuenta nada más acercar la lente para ver de cerca quiénes son los habitantes de ese mundo y cómo es su vida. La máscara acercándose al césped en el inicio de Terciopelo azul. Todo un submundo de insectos carnívoros corriendo bajo la presunta limpieza de la hierba”.

Además, en su momento, la prensa cinematográfica avanzó que estaba trabajando en la adaptación⁵⁰³ de *Últimas noticias del paraíso* al cine, junto al director Álvaro Fernández Armero. Nada extraño dados su estructura y su argumento, son muy cinematográficos, fáciles de llevar a la pantalla.

Sánchez descubre⁵⁰⁴ su intención al usar esa minuciosa cámara cinematográfica: acercarse a las personas y a las cosas para captar todos sus gestos de una forma objetiva, “desprovista de cualquier sensibilidad”.

Por otro lado, en el interior de la novela las referencias al cine son habituales, ya que su protagonista, Fran, trabaja en un videoclub. Opina sobre las películas: en cada estuche hay un mundo, dice; analiza las costumbres de los clientes; sobre el tipo de cine que la gente se

⁵⁰² *Ibíd.*, pág. 363.

⁵⁰³ La autora preguntada por Judit Amazares por su afición al cine y la idoneidad de llevar alguna de sus novelas a la gran pantalla contestó: “Todo depende de quién la lleve. Creo que en *Últimas noticias del paraíso* hay una relación madre-hijo, que echo de menos en el cine. Y con *Un millón de luces* un director con una mirada original podría hacer algo interesante”. AMAZARES, J. (2004). La engañosa seguridad en que sobrevivimos. En *The Barcelona Review*, nº 42. http://www.barcelonareview.com/42/s_cs_int.htm [Consulta 10.7.2008].

⁵⁰⁴ *Ibíd.*, pág. 363.

lleva; quiere rodar un corto y luego una película; él también ve cine, en cualquier soporte y va a la Filmoteca, y también ve cine en el trabajo:

“Por las mañanas, en que la clientela es muy escasa, me recojo en la trastienda a ver pelis y las que me gustan también son atravesadas por el deseo de haberlas dirigido yo. O al menos haber escrito el guión. O haber sido el director de fotografía. Me parece que fue Robert de Niro quien dijo que si sabías lo que querías ya tenías ganado el cincuenta por ciento”.⁵⁰⁵

En 2013 Santiago Tabernero estrenó *Presentimientos*, basada en la novela de Sánchez y que protagonizó Eduardo Noriega y Marta Etura, con guión del director y el actor. Siguen bastante al pie de la letra el espíritu del relato.

A partir de *El día del Watusi*, de Francisco Casavella se gesta *El idioma imposible*⁵⁰⁶, en 2010, con el escritor ya fallecido. La película de Rodrigo Roderó, debutante, no fue muy bien comprendida por el público, tampoco por la crítica, que le recriminó falta de fuerza y

⁵⁰⁵ SÁNCHEZ, C., óp. cit. pág. 141.

⁵⁰⁶ Dada la importancia que Casavella le da a la música, hay que recordar que en la banda sonora de la película Françoise Hardy suena como leit motiv "Mon amie la rose". Andrés Gertrudix e Irene Escolar son los protagonistas. (Una coincidencia extraña que conviene recordar aquí es que esté protagonizada por el mismo actor que protagoniza *La pistola de mi hermano*, de Ray Loriga, autor con el que es fácil encontrar muchas conexiones). La película, aunque sin repercusión en España, ha ganado varios premios en su paso por festivales como el de Toulouse y Annecy, en Francia y el Mons, en Bélgica.

verosimilitud. Así, por ejemplo, Antón Merikaetxebarria⁵⁰⁷ en *El Diario Montañés* escribe:

"Dos jóvenes a la deriva, abocados al consumo de anfetaminas, evidencia en esta película un tratamiento más literario que cinematográfico. Es como si Rodero y sus actores hubieran querido infundir una cierta poesía de la desolación a los desapacibles hechos descritos, procurando en todo momento que la palabra prime sobre la imagen, con lo cual todo el esfuerzo creativo se va al traste".

Para Carmen L. Lobo⁵⁰⁸, en *La Razón*, sin rechazarla totalmente, destaca que pesan más las ínfulas tipo Antonioni, aunque escribe que es una película:

"...pesimista y teñida de negro mate que actualiza el llamado cine quinquí español, saturada de silencios y reflexiones excesivamente sesudas... "Historia de amor terminal e imposible arropada por una banda sonora transformada, también, en narradora de la misma, corre pareja al retrato de una Barcelona nocturna y sucia, crepuscular, en espera, como los dos protagonistas, de una segunda oportunidad. Pero a veces no llegan".

⁵⁰⁷ MERIKAETXE BARRIA, A. (2010). Voces distantes, en *El Diario Montañés*. Recuperado de: <http://www.eldiariomontanes.es/v/20101202/cultura/cine/voces-distantes-20101202.html> [Consulta: 5.7.2015]

⁵⁰⁸ LOBO, C. (2010). El idioma imposible: Enganchados. Recuperado de http://www.larazon.es/historico/2851-critica-de-cine-el-idioma-imposible-enganchados-SLLA_RAZON_344463#.Ttt1ofFebgjEhta [Consulta: 5.7.2015]

7.4. Casavella, Gándara, Llop, Sánchez y la música

Siendo cuatro novelas con protagonista joven, sus autores no podían prescindir -en mayor o menor medida, es verdad- de la música, de ese elemento aglutinador, que rompe incluso fronteras idiomáticas, que se convierte en referente de las últimas generaciones. ¿Es una concesión de los autores a sus posibles lectores jóvenes? Es probable, pero también lo es que sea una necesidad de crear un escenario lógico y adecuado. No se trata de ser el más "moderno" sin más, se trata de hacerle guiños a un lector cómplice que, cuando ve en una novela citada⁵⁰⁹, por ejemplo, "Woman is the nigger of the world", de John Lennon, no le basta con pensar en el autor melómano, o que es capaz de tararear esa canción, no se olvida de ese otro más inquieto aún que también es posible se acerque hasta *Spotify*, para usar la canción como banda sonora mientras lee, incluso que si no conoce el texto, lo busca en la red para entender el feminismo del cantante y guitarrista de Liverpool, para completar la propuesta del autor en su relato.

Mientras que en Casavella, Llop y Sánchez, hay muchas referencias musicales, tanto en sus obras como en sus aficiones, Gándara las obvia, cuando no las rechaza. No pertenecen a su mundo, así lo reconoce en un encuentro digital, en el periódico *El Mundo*, cuando se le preguntó por sus gustos musicales: "Soy más bien platónico, es decir, la música no está entre mis artes preferidas"⁵¹⁰.

Francisco Casavella es de los cuatro autores el que más referencias musicales incluye en su narrativa, pero también es el que más ha escrito sobre ella. Probablemente de los cuatro el más ecléctico en cuanto a gustos musicales. Durante muchos años fue colaborador,

⁵⁰⁹ Ray Loriga lo hace en *Caídos del cielo*.

⁵¹⁰ <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2001/12/328/> [Consulta: 3.8.2010]

con sus crónicas y sus críticas de revistas musicales, fanzines y suplementos culturales. En *Elevación*, elegancia y entusiasmo, aunque se dedica un capítulo, “‘La bestia debe morir’ y otros textos sobre música”, con 24 textos dedicados al rock, la rumba catalana, el bolero, el jazz, etc., pero además en otros capítulos también aparecen referencias, como el del título de la compilación, dedicado a John Coltrane, o a Madona, o a la canción “Sympathy for the Devil, de los Rolling Stones, o Dr. Feelgood.

Esa influencia ya la había en su primera novela *El Triunfo*, sobre todo del flamenco y la rumba catalana. Ya se ha visto que buena parte de la acción se desarrolla en locales donde suena esa música, incluso el padre del Nen, el protagonista, fue cantante y el Nen y sus tres amigos quieren triunfar en el mundo de la música. Y, claro, el título, es homenaje a una rumba de Agustín Abellán Malla, Chango, del mismo título, incluso en la página 33 incluye la letra de la canción. En la página 20, cita varios versos del bolero "Te comiste un pan" del puertorriqueño Tito Rodríguez: "Te comiste un pan, ¿qué pan!, y que también dice: No te pongas triste, deja de llorar, no eres la primera, que se ha comido un pan...".

Un par de páginas después vuelve a aparecer otra rumba "Las muchachas de mi barrio", como "El Triunfo", de Agustín Abellán Malla y Rafalito Salazar, que él en la novela hace creación de uno de los personajes, el Guacho. De nuevo incluye la letra dentro del argumento: "Las muchachas de mi Barrio, me miran a mí al pasar. ¡Oye, Guacho!, márcate ahí esa rumbita que queremos vacilar...". Y líneas después añade unos versos de una canción que titula "De qué color":

"De qué color es tu pelo,
de qué color.
De qué color son tus labios,
de qué color.

Que yo quisiera nombrarlos,
de qué color.
Pero no puedo, no puedo y no puedo"⁵¹¹.

Hay más referencias a lo largo de la trama, la más significativa la de la página 115, donde Casavella recrea el argumento de la novela.

En *Quédate* es el protagonista, los dos protagonistas, los que tocan la guitarra y el bajo, tienen aspiraciones musicales y uno de ellos se hace llamar Jimmy Jazz por la canción de The Clash, y por sus páginas suenan, entre otros, "Black is Black", de Los Bravos, "Qué será", de José Feliciano, "Un rayo de sol", de Los Diablos y la eurovisiva de 1972 "Amanece", de Jaime Morey. Por cierto, en su siguiente novela, *Un enano español se suicida*, con todo descaro llega a resucitarlo.

Incluso en *Lo que sé de los vampiros*, a grandes rasgos novela histórica, aparecen referencias, hay que suponer como broma, a "Que se mueran los feos", de Los Sirex; "La del pirata cojo", de Joaquín Sabina; o el tango "Mano a mano", cuando en la página 90 escribe "... y mata esa insatisfacción continua como el gato maula juega con el mísero ratón..."

En *El secreto de las fiestas* el padre de Daniel es músico, su abuelo formó parte de varias orquestas en los primeros años del siglo XX y es el que le enseña a bailar la conga, y Chenta, su primera novia, esconde un secreto: está traumatizada por su pasado como cantante de un grupo infantil de fama mundial. Además, son constantes las alusiones a un variado ramillete de artistas de todos los estilos: Bowie, Serrat, Andrés Dobarro, Miles Davis, de nuevo los Bravos y Mike

⁵¹¹ CASAVELLA, F., óp. cit. pág. 20.

Kennedy, Louis Armstrong, The Clash, los B-52⁵¹² y su "Rock Lobster", Nick Lowe, incluso Los Pecos.

José Carlos Llop, muestra un interés muy especial por la música que llega también a sus textos. En la casa de los abuelos de Ridorsa, el protagonista de *El informe Stein*, también se escucha música, pero aquí es clásica, sirve para contextualizar ese ambiente de alta burguesía que desprende toda la novela, aunque el abuelo tiene su teoría sobre el piano: facilita la digestión y afina los sentimientos, algo que un hombre, dice el abuelo, debe cuidar porque si no se convierte en una bestia.

Llop, preguntado sobre sus costumbres a la hora de escribir, habla de "sentir y oír el silencio", aunque previamente, como preparación escucha⁵¹³ algo de Bach y canciones tipo "Like a Rolling Stone", de Bob Dylan, un cantante, por cierto, que aparece mencionado en muchos de sus libros. Conviene aquí recoger algunas de sus opiniones sobre lo que para él significó en su juventud el rock:

"Nuestra generación vivió a caballo de la ilusión de Europa y del universalismo o cosmopolitismo, como queramos llamarlo, de la música rock. Jordá explicaba aquí la vivencia de los Beatles hace pocos días: ahí, en esa música, había luz y aquel artículo era un reflejo de esa luz. Pero en la música rock había también una luz negra. Por un lado la del viaje hacia el lado oscuro, con la muerte esperando a la vuelta de la esquina. Todos, en mi generación, sabemos demasiado de eso y lo aprendimos demasiado jóvenes. Por otro, la más profunda melancolía, como sublimación de las emociones. Esa melancolía "que perdura en las canciones baratas que asolan la

⁵¹² En la primera versión de la novela, en el 'Aviso' inicial, que sólo tiene esa versión, entre las cosas que el narrador/autor (del Aviso) encuentra en el piso del protagonista está una insignia de los B-52.

⁵¹³ Llop lo escribe en una de sus habituales columnas del Diario de Mallorca, en este caso en la del 13 de octubre de 2013, titulada "Universalismo, cosmopolitismo, esos juguetes".

música popular de nuestra época" ha empujado, con el tiempo, hacia la vuelta a casa".

En el Preludio⁵¹⁴ de A. G. en *Poesía y Poética*, de Llop habla también de la música como esa herramienta que le sirve a su yo lírico, pero también a su vida personal, sea escuchada en la radio o en la gramola. Domina, por lo que confiesa la música clásica con Scarlatti y su cantata barroca en primer lugar, y le siguen Pergolesi, Haendel, el Quinteto de cuerdas de Schubert, Bellini, Verdi, el *Deutsche Requiem* de Brahms, la cantinela de *Cavalleria rusticana* "con la que su abuelo paterno se burlaba de la muerte", Eric Satie, , etc. Y cuando se sale de la clásica menciona al jazz y a los clásicos Col Porter, Lou Reed y Crosby, por ejemplo.

En *Últimas noticias del paraíso* Fran, aunque escucha música en el walkman apenas la menciona, sólo para recordar a los grupos que le ha grabado en una cinta a su amigo Serafín: Oasis, Queen, The Animals, Bob Dylan, Deep Purple, Dinah Washington y Nina Simone. Sin embargo, la propia autora reconoce⁵¹⁵, en una página personal de internet, que escribió la novela usando como fondo musical a Led Zeppelin y su "Black dog", incluida en *Led Zeppelin IV*.

7.5. Las poéticas de Casavella, Gándara, Llop y Sánchez

A continuación se recogen varios comentarios de los cuatro autores aquí estudiados donde hacen referencia a su forma de ver la escritura y la literatura, con lo que se pretende completar la

⁵¹⁴ LLOP, J. C. (2006). *Poética y Poesía*. Madrid: Fundación Juan March.

Nótese que en el propio título del prólogo se opta por la versión musical.

⁵¹⁵ <http://www.clarasanchez.com/clara-sanchez.php>

intencionalidad de estos escritores cuando se enfrentan a la página en blanco, y si, cuando además de contar una historia y entretener a sus lectores, buscan algo más.

José Carlos Llop⁵¹⁶ escribió un artículo en abril de 2011, en el *Diario de Mallorca*, "Viajar en primera", en el que a partir de una anécdota expresa lo que para él significa el hecho de escribir, de ser escritor. Desde luego, para él la escritura nada tiene que ver con el éxito, ni con el reconocimiento social, ni que cuando viajes por el mundo hablando de literatura, tengan que ser tus pasajes billetes de "primera", ni siquiera que las instituciones tengan que pagar las traducciones de tus textos por el hecho de que lo sean. Un escritor, sin embargo, sí tiene otras responsabilidades⁵¹⁷:

"Y la primera de ellas –no voy a hablar de todas porque las demás dependen de la forma de pensar de cada uno– es escribir bien. Precisaré: no sólo escribir bien, sino escribir lo mejor posible. Ser responsable de y con la propia escritura, a sabiendas de que escribir también es una forma de conciencia. Hablo de escritores y ser escritor, además de un don, es un acto de voluntad (y créanme que hay que tener bastante), pues por mucho talento que se posea, si no se cultiva escribiendo no es uno escritor”.

⁵¹⁶ Para conocer la poética del autor mallorquín, referida a su poesía, es muy recomendable el Preludio de A. G. (se supone que Alvaro García) en la edición de la fundación Juan March de *Poética y Poesía* (2006). <http://recursos.march.es/culturales/documentos/conferencias/gc147.pdf>. [Consulta: 3.8.2015]

⁵¹⁷LLOP, J. C. (2011). Viajar en primera. En *Diario de Mallorca*, 10 de abril de 1911. Recuperado de:

<http://www.diariodemallorca.es/opinion/2011/04/10/viajar-primera/660467.html>
[Consulta: 20.8.2011].

En el epílogo de *Solsticio*, Llop cuenta que uno de los regalos que su mujer le hizo cuando se casaron en 1985 fue una casa en la costa norte de Mallorca, en un pueblo de pescadores, pero donde también el sol aplasta lagartos y escarabajos, es allí, rodeado de libros, donde se refugia a escribir, donde desde entonces, "no aspiraba a otras propiedades", intenta construir: "paralelamente a una familia propia, un mundo literario propio, mientras modulaba lo que se llama una voz propia". Él la ha encontrado en los ecos del pasado, dominando el lenguaje de la sugerencia y la evocación, fijándose en los pequeños detalles de la naturaleza, pero en los significativos, en esos pequeños insectos que se cuecen al sol, en las constantes miradas al horizonte desde donde la imaginación vuela a historias del pasado y lugares paradisiacos, o donde los clásicos situaron sus hazañas.

El peso de Mallorca como isla, le sirve también como metáfora de su poética:

"La escritura es otra forma de destierro, una manera de vivir el destino del transterrado. La isla es su paradoja, porque de una isla nunca se escapa uno si es nativo; ni lejos, ni cerca. Y tanto una -la escritura- como otra -la isla- tienen sus dioses lares"⁵¹⁸.

Lo que le lleva hasta autores como Homero, Lawrence Durrell, Peter Graves, Curzio Malaparte y el cantante y novelista Leonard Cohen, que también vivieron en islas y forjaron sus textos. Y pone como ejemplo las palabras de Cohen a propósito de la luz del Mediterráneo, cuando la califica de "honesto y filosófica", términos que dice recuerda

⁵¹⁸ LLOP, J. C., óp. cit., pág. 123

cuando cada mañana se encierra a escribir en una habitación, que le recuerda al disco⁵¹⁹ del cantante canadiense, "Songs From a Room".

En *La cámara de ámbar*, escribe:

"La literatura es ese mundo falso que construimos para escapar de la falsedad del mundo real, para convertir el mundo en algo más falso que el mundo literario, mientras éste acaba metamorfoseándose en la una realidad posible"⁵²⁰.

Unas páginas después, en la 63, pone en boca de su protagonista, un escritor con que debe escribir una obra de encargo, una definición que se ajusta a lo que se percibe en su literatura y en sus columnas de opinión:

"Un escritor es un hombre que se retira de la vida. Un escritor es un hombre sin vida. Un hombre cuya única vida es la que imagina a través de las vidas escritas sobre el papel; o que recuerda sobre el papel, lo que viene a ser lo mismo porque el recuerdo no es más que otra forma de la ficción".

Pueden aclarar un poco más su poética las palabras que escribió⁵²¹ a propósito de otro poeta mallorquín, Vidal Valicourt, pero que él generaliza para todos los poetas:

⁵¹⁹ José Carlos Llop se equivoca en el título, que él cambia la preposición y titula "Songs of a room".

⁵²⁰ LLOP, J. C., op. cit., pág. 18.

⁵²¹ <http://www.diariodemallorca.es/opinion/2011/01/02/poeta-casa/632809.html>

[Consulta: 10.8.2015].

"La casa de un poeta son las palabras, las emociones, la música y las ideas. Y las pasiones –afectivas o intelectuales– son el alimento de esa casa, su sala de máquinas"

Francisco Casavella, jugando con la metáfora del guía mestizo que en el cine ejerce de mensajero de los peligros, que avisa a la caballería de las posibles acciones de los indios, que husmea sus huellas y entiende el lenguaje de la tribu, pero que, sin embargo, no pertenece a ningún bando y "encima, el maldito se expresa con un discurso que se pretende enigmático, cargado de paradojas". Ese guía es igual al "verdadero novelista inútil" de hoy, al que se le pide que sea listo, dé respuestas, sugiera tesis, compromisos, dice Casavella. Sin embargo, él se empeña en formular preguntas al lector, sin tomar partido, por eso, cuando llega el bárbaro se produce la masacre y nos olvidamos del guía. Casavella, por un lado ve la necesidad del mito, porque la vida no sería lo mismo sin ellos, pero por otro lado piensa que el hombre viviría más tranquilo, aunque con el peligro siempre de la imposición de los mitos de otro, de los impostores. Pero matiza: "Yo busco una vía de conocimiento a través de la ficción para reflejar después esa búsqueda en un lenguaje que se pretende elástico, duro y hermoso. Intento así preservar esas mismas ficciones de la ficción general y ese mismo lenguaje del lenguaje general."

Alejandro Gándara, preguntado por su poética la ha resumido⁵²² como el intento de construir una voz con la que poder hablar del presente:

⁵²² GÁNDARA, A., <http://.catedramdelibes.com/archivos/000179#html> [Consulta: 10.7.2008].

“A veces ha salido bien y otras no. Trato de que sea una voz muy pegada a la escena que está contando, digamos que no tengo un narrador por encima de la escena como en el caso de Faulkner, Conrad o Henry James. Tengo un narrador muy pegado a lo que pasa que no es muy realista, no es como Balzac o Flaubert, que pegan los narradores a escena, lo tengo un poco por encima sin llegar a estar tan alto”.

En su antiguo blog, no hace mucho, el escritor, a propósito de William Faulkner, recordaba que, el escritor en su afán por esconderse tras lo que escribe “ya se sabe que el creador empieza por crearse a sí mismo.”⁵²³

En una entrevista, preguntado Alejandro Gándara por el estilo a contracorriente de la novela, le da a Emma Rodríguez un par de razones de peso:

"En estos momentos yo creo que la ficción pura, seguir contando esas historias de personajes con sus intrigas, sus penas, sus amores y desengaños, no tiene mucho sentido. Este es un momento en el cual hay que ponerse otra vez frente al mundo y volver a explicarlo, volver a contar dónde nos encontramos y qué es lo que estamos haciendo aquí. Esa es la literatura que a mí realmente me interesa. Por eso me gusta tanto John Berger, por ejemplo. Me gustan esos escritores que se ponen frente a la realidad y dicen: “hay que volver a empezar”. En ese sentido la literatura convencional resulta muy superficial. Independientemente de que esté mejor o peor escrita, de que sea más o menos interesante, se está convirtiendo en literatura de

⁵²³ GÁNDARA, A. (2008). www.elmundo.es. Recuperado de

"http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/31311/FAULKNER"http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/31311/FAULKNER [Consulta 18.7.2012]

evasión más que en literatura de colisión con la realidad. Y a mí particularmente ya me aburre mucho"⁵²⁴.

Es oportuno recoger los matices que le añade el autor cuando se indaga en las motivaciones de su escritura -se escribe porque se vive, porque hay que explicarse o al menos intentar entenderse-, así en una entrevista con J. M. Plaza puntualiza:

“La experiencia de la escritura no proviene de haber leído, sino de haber vivido, que es otra cosa. Cuando hice *La media distancia* tenía la necesidad y la urgencia de escribir esa novela y había leído muy poco de narrativa. Después he ido rellenando lagunas. Pero no por el hecho de haber leído me puse a escribir. Mi percepción literaria es deformar las experiencias que me han marcado, cuando pienso que esas experiencias tienen una capacidad simbólica suficiente como para ser transmitidas”⁵²⁵.

Y añade un matiz bastante discutible cuando él reafirma la presencia de la aventura en sus relatos, nadie lo dirá, desde luego, si se intercambian aventura y acción:

“En todas mis novelas hay aventura. A mí la aventura interior no me interesa nada. Me importa la forma que nos relacionamos con el mundo, no lo que pensamos sobre él. Estoy en contra de la literatura

⁵²⁴RODRÍGUEZ, E. (2014). Entrevista a Alejandro Gándara en *Lecturas Sumergidas*. Recuperado de [http://lecturassumergidas.com/2014/02/23/alejandro-gandara-en-occidente-vivimos-en-una-edad-infantil_/](http://lecturassumergidas.com/2014/02/23/alejandro-gandara-en-occidente-vivimos-en-una-edad-infantil/) [Consulta 7.9.2015].

⁵²⁵ *Ibíd.*, pág. 23.

intimista, introspectiva y todas esas cosas. Yo no hago eso. Describo mundos de la forma más general que puedo y la relación de los individuos con esos mundos”.

Más adelante preguntado por Plaza sobre la doble tarea de entrenar y escribir -no la novela porque no coinciden en el tiempo- afirma que aunque el ambiente no lo propiciaba él escribía⁵²⁶:

“Era mi forma de entenderme. No pensé, siquiera, que fuera escritura, y nunca me imaginé como escritor profesional porque era lo que hacía de forma natural. Tampoco era algo sobre mí mismo, era sobre cosas que veía, fogonazos, flashes, pensamientos...”

En cualquier caso, Gándara es escéptico en cuanto a la literatura y se reitera en lo de herramienta para llegar al conocimiento:

"Nada es absolutamente necesario para nada. Y me aterra pensar que la literatura sea necesaria para la sociedad e incluso que sea necesaria para mí. Se trata simplemente de un camino de conocimientos entre otros posibles. A mí me gusta más que los otros, pero eso es todo"⁵²⁷.

Clara Sánchez, quizá la más mediática de los cuatro autores estudiados aquí, probablemente por su paso por la televisión, pero también porque reconoce que un escritor además de escribir quiere ser leído y para eso tiene que ser conocido, y por tanto le dedica muchas

⁵²⁶ *Ibíd.*, pág. 24.

⁵²⁷ Palabras recogidas de una entrevista de Esther Bendahan con el autor en *Terra Incógnita*. <http://www.terraincognita.50megs.com/gandara.html>. [Consulta: 3.3.2011]

energías a la promoción, ha contestado en innumerables ocasiones a preguntas sobre su salto de la enseñanza a la escritura y las razones que siempre ha dado son elocuentes: "Me protegí con la literatura. Para mí escribir ha sido como tener otro brazo. Nunca me sentí escritora, en el aspecto oficial del término, pero siempre he escrito. Es más, he trabajado para poder seguir escribiendo"⁵²⁸. Y se le pueden añadir alguno de los matices que la escritora reconoce, según recoge Gutiérrez Carbajo⁵²⁹, ya que la literatura, también la suya, se nutre de la vida:

“En el sentido de que aquello que la literatura toma con más ahínco es lo que la vida le da, bueno o malo, triste o alegre. Y esta elección es menos voluntaria de lo que parece, porque no es el valor del acontecimiento en sí lo que va a convertir a la obra que lo cuente en excelente”.

Pero a su afirmación le añada matices fundamentales. Por ejemplo, si bien es verdad que cualquier sensación, acontecimiento o emoción sirve de inspiración, lo que lo lleva al ámbito de la escritura no es la satisfacción por lo conseguido, sino más bien por lo contrario, por no tenerlo, por desearlo, o por haberlo perdido. Otro matiz⁵³⁰:

“En el fondo se escribe por miedo a que se nos escape todo, a que el tiempo nos arrastre, a no poder decir quiénes somos entre los demás. Y, por supuesto, para explorar otras posibilidades de vida que

⁵²⁸ OTERO, G. (2012). *Clara Sánchez: Estamos rodeados de monstruos con cara amable*. En www.mujerhoy.com. 19.5.2012. [Consulta: 1.7.2014]

⁵²⁹ GUTIÉRREZ, F. (2006). *Seis manifestaciones artísticas. Seis creadoras actuales*. Madrid: UNED. Pág. 166.

⁵³⁰ *Ibíd.*, pág. 167.

al elegir la nuestra quedaron a los lados, desterradas de la nuestra para siempre”.

Son muy oportunas aquí las respuestas a unas preguntas básicas sobre el hecho de escribir que Clara Sánchez respondió⁵³¹ a Itzíar de Francisco, en *El Cultural*, de donde se desprende que escribir es una tarea, un oficio, por eso ella insiste en el hábito, el estar siempre dispuesto con el papel y el bolígrafo, y, además, de nada sirve, no basta, o al menos no es suficiente, hacerlo bien es necesario también encontrar tu propia voz.

⁵³¹FRANCISCO, I. de, (2000), “Me sorprende que parezca excepcional que haya mujeres que escribamos”, en *El Cultural*, 28.6.2000. Se recuperan aquí tres de las preguntas de la cita entrevista:

P: ¿Qué es lo que define su carrera literaria?
R: La búsqueda, el no conformarme, el no escribir por escribir.
P: ¿Recuerda qué la llevó a escribir la primera vez?
R: No, pero no debió de suponer un antes y un después en mi vida. Siempre he tenido un papel y un bolígrafo en la mano. La persistencia del hábito es lo que quizá te hace ser escritor.
P: ¿De qué escritores ha aprendido este oficio?
R: Son muchos, pero de ellos he aprendido que uno tiene que encontrar su manera de convertirse en palabras nunca de una manera concluyente, y que escribir bien no basta”.

8. CONCLUSIONES

Mientras que la novela de formación, ese género de éxito nacido en Alemania a finales del siglo XVIII, tenía un gran desarrollo en toda Europa, en España no fue un género muy analizado por nuestros novelista y fue a partir del siglo XX, con la generación del 98, cuando se empezó a tener en cuenta. Probablemente porque en aquel momento clave en la historia de España los autores sintieron la necesidad de ‘educar’ a sus lectores, de ser pedagógicos con sus historias y resultaba muy fácil serlo utilizando la novela de formación. Durante todo el siglo han surgido muchos títulos de interés, pero ha sido en el último tercio del siglo cuando la avalancha de novelas de formación se ha hecho más presente.

Las cuatro novelas analizadas aquí, al ser muy representativas de la novela reciente y al tiempo desarrollar un estilo propio, aunque con muchos puntos de coincidencia, nos permite sacar una serie de conclusiones que nos informan sobre la novela de formación y sobre la trayectoria de sus autores. No hay una carga valorativa en el orden de estas conclusiones.

La novela de formación no ha perdido vigencia, no deja de ser una disculpa para que los autores muestren su visión del mundo y de la condición humana. Nuestros cuatro autores, con la calidad y factura de

sus novelas muestran que es posible acercarse al género sin miedo: la tarea que la mayoría de los escritores se plantean cuando se ponen a escribir, esa de explicar(se) qué somos, de dónde venimos, hacia dónde vamos, encontrará recursos dentro del género para sumergirse en él. El que haya un protagonista en primera persona que enseña su proceso vital en un contexto y una situación determinados, es una herramienta excelente. Con un aliciente más: son obras que pueden encontrar en el público juvenil a sus lectores más fieles.

Dado su carácter autobiográfico –y no sólo en la forma- se tiende a ver reflejada la propia experiencia de los autores en sus relatos. En los cuatro casos estudiados son tantas las coincidencias entre sus vidas y sus historias que el lector avisado –incluso a pesar de su experiencia como lector- ve a sus protagonistas como trasuntos de sus autores, nunca los detalles ajenos –ni siquiera que su personaje sea hombre y su creador mujer- consiguen difuminar la presencia de los escritores. Por otro lado, pocas veces los autores reconocen el carácter autobiográfico, siempre se esconden tras el cliché. Pero la novela de aprendizaje les sirve, si así lo quieren, para confesarse –también en sentido terapéutico-, para ajustar cuentas, para buscar consuelo, etc. Pese a todo, hay que señalar que ninguno de los cuatro autores cae en el autorretrato favorecedor, prefieren ser fieles al personaje. Los protagonistas transmiten una visión positiva, aunque hay momentos en que lo que le apetece al lector es decirles: “Eh, vamos, tira adelante, aprovecha el momento y no te regocijes en el barro”, a uno. A otro que madure, que no pierda el tiempo, que qué lástima no haber aprovechado las oportunidades que tuvo. El tercero puede bailar hasta que el cuerpo aguante, tiene espíritu para seguir siendo joven hasta los 50 y sin mostrar rastros de síndromes *peterpaneros*. Y al cuarto, que no pierda las ganas por querer saber, por entender lo que ocurre a su alrededor, aunque sea de espía o de detective.

Todas ellas reflejan con precisión unos tiempos y unos espacios – la España actual tres de ellas y el final de los años sesenta la otra-, así

que sus novelas se convierten en retratos de una época. Algo lógico en la novela de formación: sus héroes tienen que encontrar sentido a sus vidas, encontrar su lugar en una sociedad.

Las cuatro novelas utilizan la primera persona, sello del género pero también de los tiempos. Parece que en tiempos de autoficción, de simulación y ambigüedad, la novela de formación permite estar ahí, en un paso intermedio.

Dos de ellas son primeras novelas, pero no lo parecen, muestran un pulso firme, unos mundos propios, una voluntad de estilo, dignas de escritores con más experiencia. Curiosamente, las dos novelas hacían promesas –sobre forma y contenidos– que sus autores han confirmado en sus posteriores relatos. Por otro lado, la primera persona le da cierta seguridad, o tal vez le quite miedos al autor primerizo.

Los protagonistas de las cuatro novelas están condicionados por lo que ocurre en el tiempo histórico en que se desarrollan, pero sólo se percibe por algún detalle aislado, no cae sobre ellos como una losa. Condicionan su forma de ver el mundo, pero no les determina, son héroes ya desde su origen y están atrapados en un destino. Es su forma de ser, terminan donde terminan porque su personalidad es así, no porque las circunstancias históricas les han llevado hasta allí. Quien tiene más posibilidades de explicar al personaje protagonista es el psicoanalista, no el historiador, sus razones aportan más luz.

En ninguna de las novelas analizadas hay reflexiones sobre el texto, pese a ser una característica en boga de la novela actual, se ciñen bastante a la vida de los protagonistas, ni siquiera hay espacio, más que en contadas ocasiones para las interpolaciones, prefieren acompañar a su protagonista en su viaje de aprendizaje, que desviarse y distraerse por otros caminos.

Sus finales son abiertos aparentemente, pero en realidad son finales cerrados, donde los protagonistas como los lectores ya saben lo

que es la vida, ya tienen algunas explicaciones: han asimilado por qué están donde están y son como son.

No se puede olvidar que son novelas producto de su tiempo y de la literatura de su tiempo, de ahí las influencias que se perciben en su estilo, en su forma de afrontar su historia. Por eso el cine y la música están tan presentes, no sólo como elementos que ayudan a conformar la forma de ser de sus héroes, también porque sus creadores son como sus protagonistas, resultado de una formación, de unas inquietudes. Además, el género que han elegido para contar sus historias permite sumar, absorber lo mejor de otros géneros, y es por eso por lo que en ellas se percibe la novela de aventuras, la sentimental, la psicológica. Es decir, que pese a todo lo dicho hasta aquí y a todas las lecturas que se puedan hacer, nunca dejan de ser relatos entretenidos, nacidos en primera instancia para ocupar a los desocupados lectores.

9. BIBLIOGRAFÍA

9.1. Bibliografía general

ALBIAC, M. D. (2011). *Historia de la literatura española. 4. Razón y sentimiento 1692-1800*. Barcelona-Crítica.

ALONSO, S. (2003). *La novela española de fin de siglo 1975-2001*. Madrid:

Marenostrum Comunicación.

AMORÓS, A. (1980). *Introducción a la literatura*. Madrid: Castalia.

—_ (1985): *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid: Cátedra. (8ª edición).

APARICIO, T. (1979). *20 novelistas españoles contemporáneos*. Valladolid: Estudio Agustiniiano.

AZAÑA, M. (2003). *El jardín de los frailes*. Madrid: El País.

BAJTIN, M. M. (1982). La novela de educación y su importancia en la historia del realismo, en *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.

- BAKHTINE, M (1979). *Esthétique de la création verbale*. París: Gallimard.
- BAQUERO M. (1989). *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia.
- BAROJA, P. (1902). *Camino de perfección*. Edición 2004. Madrid: Alianza Editorial.
- BETTELHEIM, B. (1974). *Heridas simbólicas*. Barcelona: Barral Editores.
- BLANCO, C., RODRÍGUEZ, J. y ZABALA, I. (1983). *Historia social de la Literatura española (en lengua castellana) III*. Madrid: Castalia
- BLOOM, H. (2001). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.
- BOBES, M^a C. (2008). *Crítica del conocimiento literario*. Madrid: Arco Libros.
- BROWN, G.G. (1981). *Historia de la literatura española 6*. Barcelona: Ariel (novena edición).
- CASTRO, M^a I. de (2002). La novela contemporánea de mujer (1975-2000). De la ficción autobiográfica, la autobiografía y la novela crónica. En VV. AA. Coord. L. Montejo, *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura Española*. Madrid: Estudios de la UNED.
- (2000). El cuestionamiento de la transmisión histórica en la novela contemporánea. Ejemplos en la narrativa española. En VV. AA, *Novela histórica europea*. Ed. M. T. Navarro. Madrid: UNED.
- CASTRO, M^a I. de, y MONTEJO, L. (1991). *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*. Madrid: UNED. Aula Abierta.
- CATELLI, N. (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona. Lumen.
- CLEMENTE, A. (1995). *Psicología del desarrollo adulto*. Madrid: Narcea

- DEMORAND, N. (1995). *Premières leçons sur le roman de'apprentissage*. Paris: PUF.
- DIEGO, J.L. de, (1998). La novela de aprendizaje en Argentina. 1ª Parte, *Orbis Tertius*, núm. 6. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Diciembre 1998.
- ECHEVARRÍA, I. (1996). Lo peor de todo, *El País-Babelia*, 17.2.1996. Pág. 9.
- ECO, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- ERIKSON, E. H. (1983). *Infancia y sociedad*. Buenos Aires: Paidós.
- EZPELETA, F. (2009). *Maestro y formación en la novela galdosiana*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.
- (2012). "El jardín de los frailes de Azaña en la novelística de internados religiosos". En *Revista de Literatura*, julio-diciembre 2012, págs. 497-516.
- FERNÁNDEZ, J. S. (2002). *La novela de formación. Una aproximación a la ideología colonial europea desde la óptica del 'Bildungsroman' clásico*. Madrid: Universidad de Alcalá.
- FIERRO, A. (1994). Desarrollo de la personalidad en la adolescencia. En Palacios, J. Marchesi, A. y Coll, C. (compiladores), (1994). *Desarrollo psicológico y educación, I*, (págs. 327-338). Madrid: Alianza.
- FIERRO, A. (1994). Relaciones sociales en la adolescencia. En Palacios, J. Marchesi, A. y Coll, C. (compiladores), (1994). *Desarrollo psicológico y educación, I*, (págs. 339-346). Madrid: Alianza.
- FRAGUAS, A. (2012). "Toda novela es una novela de aprendizaje", en *Letras Libres*, julio 2012.

<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/toda-novela-es-una-novela-de-aprendizaje>

- GÁNDARA, A. (1985). “Verbalmente ciegos”, en *Ínsula*, nº 446.
- GOETHE, J. W. (2008). *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Madrid: Cátedra.
- GOÑI, J. (2014). “Un verano de aprendizaje”, en *Babelia*, pág.11, en *El País*, 28.6.14.
- GUTIÉRREZ, F. (2008), *Literatura*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- GUTIÉRREZ, F. (2012). *Literatura y cine*. Madrid: UNED.
- IVERSEN, A. T. (2009). *Change and Continuity: The bildungsroman in English*. Thesis.
<http://www.ub.uit.no:8080/munin/bitstream/handle/10037/2486/thesis.pdf?sequence=1>
- IZQUIERDO, J M. (2001). “Narradores españoles novísimos de los años noventa”. *Revista de Estudios Hispánicos* 35.2. Págs. 293-308.
- JURISTO, J. A. (1994), “Novelas urbanas, novelillas de urbanización”, en *El Urogallo*, nº 96, mayo 1994.
- LAGOS, M. I. (1996). *En tono mayor: Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago: Cuarto Propia.
- LUKÁCS, G. (1989). *La théorie du roman*. Paris: Denoël, Collection Tel.
- MAINER, J. C. (2010). *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*. Barcelona: Crítica.
- MORENO RODRÍGUEZ, R. (2000) “El rito de iniciación en cuatro novelas neorrealistas españolas”, en *Revista de Filosofía*, 3ª época, vol. XIII, nº 24. Madrid: Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense, págs. 259-274.

- MORET, X. (1995). Las editoriales los prefieren novatos. En *El País, Babelia*, 2 de diciembre de 1995, págs. 8-9.
- MORET, Z. (2008). *Esas niñas cuando crecen, ¿dónde van a parar?* Editions Rodopi BV Amsterdam-NY.
- MORETTI, F. (2000). *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso.
- MOREY, M. (1994). La formación del pícaro. En J. LARROSA, J. *Trayectos, escrituras, metamorfosis. (La idea de formación en la novela)*, Barcelona: PPU. pág. 21.
- MUÑOZ, A. (2006). *Esperanza e insatisfacción adolescente en la novela española de finales del siglo veinte: graffiteros, okupas y soñadores*.
http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/title/esperanza-insatisfaccio%CC%81n-adolescente-novela-espan%CC%83ola-finales-siglo-veinte-graffiteros-okupas/id/50639243.html
- NAVAJAS, G. (1995). *Mimesis y cultura en la ficción*. London: Tamesis Book Limited.
- NAVARRO, E. (2008). *La novela de la generación X*. Granada: Universidad de Granada.
- NÉSPOLO, M. (2005), “Javier Cercas: Escribo novelas de aventuras sobre la aventura de escribir novelas”, en *El Cultural-El Mundo*, 10.3.2005. Recuperado de: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/11507/Javier_Cercas [Consulta: 2.8.2009].
- NIEVA DE LA PAZ, P. (2004). *Narradoras españolas en la Transición política*. Madrid: Fundamentos.

- OTERO, M. (2013). Novelas de (de)formación En *El País*, 12/2/2013.
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/04/tentaciones/1359990440_483032.html
- PALACIOS, J. MARCHESI, A. y COLL, C. (compiladores), (1994).
Desarrollo psicológico y educación, I (8ª reimpr.). Madrid: Alianza.
- PALACIOS, J. (1994). ¿Qué es la adolescencia? en PALACIOS, J. MARCHESI, A. y COLL, C. (compiladores), (1994). *Desarrollo psicológico y educación, I* En (págs. 299-309). Madrid: Alianza.
- PENNAC, D. (2008). *Mal de escuela*. Barcelona: Mondadori.
- PEÑA-ARDIZ, C. (1992). *Literatura y educación*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ, M. M. (2005). *Palabras, norma, discurso. En memoria de Fernando Lázaro Carreter*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- PITA, E. (1997). Ray Loriga. En *La Revista (El Mundo)*. (10.8.1997). Pág. 38.
- POVEDA, O. (1999). Sólo en Tokio, sin recuerdos y sin ti. En *AB*, abril 1999, pág. 27.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (2010), *100 narradores españoles de hoy*. Palencia: Menoscuarto Ediciones.
- POZUELO, J. M. (2004). *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península.
- PUÉRTOLAS, S. (1996). *Recuerdos de otra persona*. Barcelona: Anagrama.
- RIQUER, M. y VALVERDE, J. M. (1997). *Historia de la Literatura Universal, volumen VII*. Barcelona: Planeta. (Cuarta edición).
- RODRÍGUEZ, A. (2012). *Triplete...*

<http://anarodriguezfischer.blogspot.com.es/search/label/Literatura%20espa%C3%B1ola?updated-max=2012-09-30T18:18:00%2B01:00&max-results=20&start=22&by-date=false>

RODRÍGUEZ, M^a Á. (1996). *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al 'Bildungsroman' desde la narrativa hispánica*. Kassel (Alemania): Reichenberger / Universidad de Oviedo.

SALMERÓN, M. (2002). *La novela de formación y peripecia*. Madrid: A. Machado Libros.

SANZ, S. (1984). *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*. Barcelona: Ariel.

SUMALLA, A. (2012). *La novela de formación en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres*. Recuperado de www.tdx.cat/bitstream/10803/123215/1/ASDB_TESIS.pdf [Consulta: 15.2.2015]

SUMALLA, A. (2013). El adolescente como protagonista literario. *Temas de psicoanálisis*, nº 5 - enero 2013. Recuperado de <http://www.temasdepsicoanalisis.org/el-adolescente-como-protagonista-literario-2/>

SWALES, M. (1978). *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton. Princeton University Press. Recuperado de [https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=oZh9BgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=SWALES,+M.+\(1978\).+The+German+Bildungsroman+from+Wieland+to+Hesse&ots=SXlBII2_tv&sig=glvEbpEQbg95Gditw8dui8xb1xw#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=oZh9BgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=SWALES,+M.+(1978).+The+German+Bildungsroman+from+Wieland+to+Hesse&ots=SXlBII2_tv&sig=glvEbpEQbg95Gditw8dui8xb1xw#v=onepage&q&f=false) TEIXIDOR, E. (2000). "La literatura juvenil, ¿un género para adolescentes?", en *CLIJ*. 13.133 (Diciembre 2000). Págs. 7-15.

THOORENS, L. (1970). *Panorama de las Literaturas Daimon* (volumen 6). Madrid - Barcelona - México: Daimon.

- URIOSTE, C. de (2009). *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994-2009)*. Madrid: Fundamentos.
- VADILLO, C. J. (2012). *El bildungsroman en las narradoras españolas de posguerra: 1940-1960*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10486/660405>
- VALLS, F. (2003). *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica.
- VV. AA. (1987). *Letras españolas 1976-1986*. Madrid: Castalia.
- (1989). *Historia de la Literatura Alemana*. Madrid: Cátedra.
- VILA, J. (2010). Conectado Juan Sardá. En *ON MADRID*, n ° 219, de *El País*, 30-8-2010.
- VILLANUEVA, D. (ed.), (1983). *La novela lírica, I. Azorín, Gabriel Miró*. Madrid: Taurus.
- VILLANUEVA, D. (1992). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Júcar.
- YNDURÁIN, D. (1980). *Historia y Crítica de la Literatura española. Época Contemporánea: 1939-1980*. Barcelona: Crítica.

9.2. Bibliografía utilizada sobre Francisco Casavella.⁵³²

- ALONSO, S. (2008). El bulto como ambición, en *Revista de Libros*.
<http://www.revistadelibros.com/articulos/lo-que-se-de-los-vampiros-de-casavella>
- AZÚA, F. de (1998). *Lecturas compulsivas. Una invitación*. Barcelona: Anagrama.
- BAÑOS, A. (2002). Francisco Casavella. Yo sí que era mejor hace veinte años. En *Qué Leer*. Nº 72, diciembre 2002, pág. 84-85.
- BUENO, A. (1995). Ray Loriga. En Magazine- *El Mundo*, abril de 1995, pág. 74.
- CASAVELLA, F. (2009). *El día del Watusi*. Barcelona: Destino.
- (1997). *El secreto de las fiestas*. Madrid: Anaya.
- (2007). *El secreto de las fiestas*. Barcelona. Debolsillo.
- (1997). *El triunfo*. Barcelona. Barcelona: Anagrama.
- (2009). *Elevación, elegancia y entusiasmo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.
- (2009). *Lo que sé de los vampiros*. Barcelona: Booket.
- (1993). *Quédate*. Barcelona: Ediciones B.
- (1997). *Un enano español se suicida en Las Vegas*. Barcelona: Anagrama.
- CASAVELLA, F. (2006). *Guías mestizos, dioses antiguos y novelistas inútiles*. Recuperado de

⁵³² No se incluye la ya citada en el apartado 9.1.

- http://www.barcelonareview.com/43/s_fc.htm [Consulta: 10.7.2008].
- ECHEVARRÍA, I. (1997). El águila y el ratón. En *El País-Babelia*, 25-1-1997, pág. 8.
- ECHEVARRÍA, I. (2003). Un artefacto sincero. Francisco Casavella. En *El País*, 6-9-2003.
- ESPAÑA, R. de (1998). *Sospechosos habituales*. Barcelona: Anagrama, pág. 231.
- FERNÁNDEZ, T. (1995). Argot y caló en *El Triunfo* de Francisco Casavella. En *Alpha* n° 11.
- FERRERO, J. (1997). Francisco Casavella. En *El Mundo-La Esfera*, 7-6-1997), pág. 14.
- FURIÓ, M. J. (2015). Francisco Casavella, crítico literario: «Elevación, elegancia, entusiasmo». En *Rinconete* (27.5.2015). <http://www.revistadelibros.com/articulos/lo-que-se-de-los-vampiros-de-casavella>.
- KRMPOTIC, M. J. (2006). Francisco Casavella. No hay mano mala para el tahúr del Paralelo, en *Qué Leer*, n° 115, noviembre 2006, págs. 66-69.
- MARTÍNEZ, G. (1998). The Next Generation. Francisco Casavella. En *El País*, 27-4-1998.
- MASOLIVER RÓDENAS, J.A. (2002). *La Vanguardia*. 18-09-2002.
- MASSOT, J. (2002). *La Vanguardia*, 2-12-2002.
- MOIX, Ll. (1997). El engaño es algo frecuente porque todos necesitamos maquillar nuestra realidad. En *La Vanguardia*, 6.1.1997, pág. 26.
- MOLINA, A. Entrevista Francisco Casavella en www.telepolis.com, Recuperado de

<http://.catedramdelibes.com/archivos/001151html> [Consulta: 10.7.2008].

MORET, X. (1997). Francisco Casavella publica una novela 'sobre todos los niveles del engaño. *El País*, 14.1.1997

PLAZA, J. M. (1992), Los escritores españoles siempre estamos empezando. En *Leer*, nº 52, abril 1992, 22-25.

RIBAS, J. (2001). Niños malos. Francisco Casavella. En *El Mundo*, 7.4.2001, Sección de Catalunya, pág. 2.

RODRÍGUEZ MARCOS, J. (2009). Casavella vuelve a la pista de baile. En *El País*, 13.11.2009, pág. 40.

SEÑABRE, R. (2002). Francisco Casavella. En *El Mundo*, 3-10-2002.

SHAKESPEARE, W. (1992). *Hamlet*. Madrid: Cátedra. (Edición bilingüe dirigida por Miguel Ángel Conejero).

VIDAL-FOLCH, I. (1997). El tahúr y su hermano. En *Qué Leer*, nº 9, marzo 1997. pág. 12.

VIDAL-FOLCH, I (2008). *El País*. 18.12.2008. Recuperado de

http://elpais.com/diario/2008/12/18/necrologicas/1229554802_850215.html. [Consulta: 10.6.2010].

9.3. Bibliografía utilizada sobre Alejandro Gándara. ⁵³³

AYALA-DIP, J. E. (2002). Un soplo de oscuridad. En *El País*. 7.2.1992.
http://elpais.com/diario/1992/01/07/cultura/694738808_850215.html

BASANTA, A. (2009). El día de hoy. En *El Cultural-El Mundo*. 6.2.2009.
<http://www.elcultural.com/revista/letras/El-dia-de-hoy/24718>

BASUALDO, A (1992). Islas de tiempo, viajes sin regreso. En *La Vanguardia*, 26 mayo 1992, págs.2-3.

BENDAHAN, E. (2003). Últimas noticias de nuestro mundo, en *Terra incógnita*, primavera 2003. Recuperado de
<http://www.terraincognita.50megs.com/gandara.html>

CATELLI, N. (1986). Una novela redonda. En *El urogallo*, segunda época, nº 1.5.1986. Pág. 70.

CONTE, R. (2001). Espiando a los espías, en *El País-Babelia*, 15 diciembre de 2001, pág. 7.

DONOSO, P. (2009). Un jardín solitario. En *Revista de Libros*.
<http://www.revistadelibros.com/articulos/el-dia-de-hoy-de-alejandro-gandara>

GÁNDARA, A. <http://www.alejandrogandara.com/biografia/>

GÁNDARA, A. *El urogallo*. Nº 32. Diciembre 1988, pág. 57.

— (1997). *Cristales*. Barcelona: Anagrama.

— (1997). *El final del cielo*. Madrid: Siruela. 3ª Edición.

— (1994). *Falso movimiento*. Madrid: SM. 4ª Edición.

⁵³³ No se incluye la ya citada en el apartado 9.1.

- (1984). *La media distancia*. Madrid: Alfaguara.
- (1998). *Punto de fuga*. Barcelona: Anagrama.
- (2001). *Últimas noticias de nuestro mundo*. Barcelona: Anagrama.
- (2004). *Un amor pequeño*. Barcelona: Anagrama.
- (2005). www.elmundo.es. 16.2.2005.
- (2008), HYPERLINK
 "http://.catedramdelibes.com/archivos/000179#html"
<http://.catedramdelibes.com/archivos/000179#html> (consulta:
 10-7-2008).
- GONZÁLEZ, A. (1999). *Revista Española de Educación comparada* 5.
[http://revistas.uned.es/index.php/REEC/article/viewFile/7278/
 6946](http://revistas.uned.es/index.php/REEC/article/viewFile/7278/6946)
- La Vanguardia*. (2001).
<http://www.lavanguardia.com/cultura/20011106/51262864697/alexandro-gandara-obtiene-el-herralde-con-una-novela-de-espias.html#ixzz2bJDBx5bY>
- Leer*. N° extraordinario C. Junio 1990. Pág. 12.
- Leer*. N° 32, junio 1990. pág. 10.
- KUNZ, M. (1997). *El final de la novela*. Madrid: Gredos.
- MARCO, J. (1992), La novela que dignifica un premio, en *El Periódico de Catalunya*, 19-2-1992, pág. Cultura VI,
- MONTERO, R. (1990). El sabor de la derrota. En *El País*, 11.4.1990.
http://elpais.com/diario/1990/04/11/cultura/639784811_850215.html
- MONTERO, R. (2008). Familia solo hay una (afortunadamente). En *El País*. 25.10.2008.

http://elpais.com/diario/2008/10/25/babelia/1224892218_850215.html

PLAZA, J. M. (1992). *Leer*. Nº 52, abril 1992. Pág. 22-25

RODRÍGUEZ SANTOS, C. (2001). El valor ya no recae sobre la información, sino sobre los criterios para jerarquizarla. En *ABC Cultural*, 24.1.2001, pág. 10.

VV. AA. (1986). *Letras de España*. Madrid: Ministerio de Cultura.

9.4. Bibliografía utilizada sobre José Carlos Llop. ⁵³⁴

- AZANCOT, N. (2007). He escrito una lección de anatomía sobre una sociedad enferma. En *El Mundo-El Cultural*, 6-9-2007, pág. 66.
- BASANTA, A. (2005). El mensajero de Argel. En *El Cultural*. 27.1.2005. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/letras/El-mensajero-de-Argel/11225>.
- BASANTA, A. (2007). París: suite 1940. En *El Cultural*. 20.9.2007. Recuperado de <http://www.elcultural.com/revista/letras/Paris-suite-1940/21226>
- GARCÍA-POSADAS, M. (2005). Nazis y ocultaciones, En *ABC-Blanco y Negro Cultural*, 5.3.2005, pág. 9.
- GOÑI, J. (2001). Acordes de cítaras. En *El País-Babelia*, 2-6-2001, pág. 13.
- GOÑI, J. (1996). Mis libros son diques contra la marea del olvido. En *El País-Babelia*. 14-12-1996, pág. 10.
- LLOP, J. C. (1995). *El informe Stein*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- (1996). *La cámara de ámbar*, Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- (2000). *Diarios*. Barcelona: Península. pág. 107, 124.
- (2006). *Poética y Poesía*. Madrid: Fundación Juan March.
- (2006). *La escafandra*, Barcelona: Destino.
- (2007). *París: suite 1940*. Barcelona: RBA.
- (1996). Cartografía sentimental. En *Babelia-El País*, 12.10.1996, pág. 24.

⁵³⁴ No se incluye la ya citada en el apartado 9.1.

- (2011). Retrato incompleto. En *El Diario de Mallorca*, 14.8.2011.
<http://www.diariodemallorca.es/opinion/2011/08/14/retrato-incompleto/694848.html>
- (2011). Paseo pasoliniano. En *Diario de Mallorca*. 26.5.2013.
<http://www.diariodemallorca.es/opinion/2013/05/26/paseo-pasoliniano/848305.html>
- HERNÁNDEZ, T. (1996). El ahora. En *Diario 16- Culturas*, 27.4.1996.
 Pág. 6.
- MANRESA, A. (2001). El intelectual es un político que desea poder. En *Babelia-El País*. 2.6.2001. Pág. 13.
- MONTERO, R. (2008). Los buenos escritores pueden ser miserables. En *Babelia-El País*. 23.2.2008. Recuperado de
http://elpais.com/diario/2008/02/23/babelia/1203725830_850215.html
- MONY, O. (2008). Un Modiano majorquin. En *Le Figaro*, 7.3.2008.
 Recuperado de
<http://www.lefigaro.fr/lefigaromagazine/2008/03/08/01006-20080308ARTFIG00059->
- PÉREZ DE AYALA, R. (2001). *A.M.D.G.* Madrid: Biblioteca El Mundo.
- PEYRO, I. (2011). Soy alérgico a las subvenciones culturales con dinero público. En *La Gaceta de los Negocios*, 15-8-2011.
<http://www.intereconomia.com/noticias-gaceta/cultura/cultura/soy-alergico-subvenciones-culturales-dinero-publico-20110815>
- PRON, P. (2011). *El sentido de un final*.
<http://www.elboomeran.com/blog-post/539/11342/patricio-pron/el-sentido-de-un-final/>

SANZ, S. (2000). “Debajo de las apariencias”, en <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2000/09/05/anticuario/968081579.html>

TURPIN, E. (2005). Memoria obsesiva. En *El Periódico de Catalunya*, 31-3-2005

9.5. Bibliografía utilizada sobre Clara Sánchez. ⁵³⁵

- ALBIÑANA, M. (2000). El mundo puede ser también un paraíso. En *La Vanguardia*, 29.4.2000.
- ALMELA, M. (2011). Ulises en el laberinto. En VV. AA., en *Tejiendo el mito*. Madrid: UNED. Págs. 13-21.
- AMAZARES, J. (2004). La engañosa seguridad en que sobrevivimos En *The Barcelona Review*, n° 42. http://www.barcelonareview.com/42/s_cs_int.htm [Consulta 10.7.2008].
- AYALA-DIP, J.E. (2008). *El arte de la ficción*. En BABELIA-EL PAÍS, 16.2.08. http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/autores/presentimientos_que_leer.pdf
- ASÍS, M. D. de (1996). *Última hora de la novela en España*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- BASANTA, A. (2013). El cielo ha vuelto. En *EL CULTURAL*. 22.11.2013. <http://www.elcultural.com/revista/letras/El-cielo-ha-vuelto/33685>
- DÍAZ DE TUESTA, M.J. (2000). Clara Sánchez gana el Premio Alfaguara con una novela realista sobre la adolescencia. En *El País*, 1.3.2000, pág. 54.
- FRANCISCO, I. de, (2000). Me sorprende que parezca excepcional que haya mujeres que escribamos. En *El Cultural*, 28.6.2000.
- GÁNDARA, A. (1993), “Autores del año. Clara Sánchez”, en *El Urogallo*, n° 88/89, septiembre/octubre 1993. Págs. 35-36.

⁵³⁵ No se incluye la ya citada en el apartado 9.1.

- GARCÍA, P. (2015). *El universo narrativo de Clara Sánchez*. En www.islabahia.com
- GARCÍA-POSADAS, M. (2000). Noticias de la Felicidad. En *El País-Babelia*, 29.4.2000, pág. 5.
- GOÑI, J. (2000). El aire ajeno de otras vidas. En *El País*, 1-3-2000. Pág. 54.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (2006). *Seis manifestaciones artísticas. Seis creadoras actuales*, Madrid: UNED.
- GUTIÉRREZ, F. y BARELLA, J. (1997). *Madrid en la novela VI*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura, pág. 23.
- ITURBE, A. G. (2000). Clara Sánchez. En *Qué leer*. N° 44, mayo 2000. Págs. 68-69.
- JURISTO, J. A. (1993). Los ángulos del tiempo. En *El Urogallo*, n° 85, junio 1993. Págs. 58-60.
- LÓPEZ, O. (2004). Clara Sánchez. De profesión, mirona. En *Qué Leer*, n° 85, febrero de 2004. Págs. 58-61.
- LOZANO, M^a s (2007). *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco Libros.
- MADRID, M. (2001). Queríamos ser héroes, pero nos quedamos a medio camino. En *Diario 16*, 22-6-2001. Pág. 12.
- MORA, M. (2000). Mi motor es la vulnerabilidad del individuo de hoy. En *El País*, 1.3.2000. Pág. 55.
- MORA, R. (2000). Todos somos perdedores, pero los perdedores a veces ganan. En *El País*, 26.4.2000. Pág. 46.
- MORGADO, C. (2000). Entrevista con Clara Sánchez. En *The Barcelona Review*, http://www.barcelonareview.com/20/s_cs_ent.htm n° 20.

- NAVARRO, N. (2000). La gente que no mira a los demás está muerta. En *El Periódico de Catalunya*, 2.5.2000. pág. 7.
- OTERO, G. (2012). *Clara Sánchez: Estamos rodeados de monstruos con cara amable*. En www.mujerhoy.com. 19.5.2012
- PAOLA, L. de (1989). Cinetexto. En *El Urogallo*, nº 37, mayo 1989. Pág. 42.
- PLAZA, C. Diálogo de la lengua. En *Quórum*, nº 15. Págs. 101-111
- RODRÍGUEZ, E. (1999). El deseo nos hace más humanos. En *El Mundo-Esfera*, 6.2.1999. Pág. 11.
- ROMERA, J. (2008). Lo filmico en *Últimas noticias del paraíso* y en *Un millón de luces*. En *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.
- SÁNCHEZ, C. (2006). *El palacio varado*. Madrid: Punto de Lectura.
- (2007). *Últimas noticias del paraíso*. Madrid: Punto de Lectura.
- (2006). Encuentro digital. En *El país digital*. (2-11-2006).
- SÁNCHEZ, M. J. (2010). Clara Sánchez, escritora consciente de su viaje. En *Actas XLV Congreso AEPE*. Págs. 347-356.
http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_45/congreso_45_31.pdf.
- SENABRE, R. (2012). Entra en mi vida. En *EL CULTURAL*. 20.4.2012.
<http://www.elcultural.com/revista/letras/Entra-en-mi-vida/30907>
- TURPIN, E. (2000). Los tiempos que corren. En *El Periódico de Catalunya*, pág. 34.
- EL UROGALLO*. Nº 62-63, julio-agosto 1991. Pág. 80.
- VILLA, J. (2007). *La familia en la novela española (1975-2000)*. Salamanca: Universidad Pontificia.

VILLALBA, M. (2005). *Narrativa española a finales del siglo XX*. Badajoz: Abecedario.

10. ANEXOS

ANEXO I

Relación de novelas de formación de la narrativa española más reciente.

AMAT, K. (2003). *El día que me vaya no se lo diré a nadie*. Barcelona: Anagrama.

— (2007). *Cosas que hacen bum*. Barcelona: Anagrama.

— (2009). *Rompepistas*. Barcelona: Anagrama.

— (2012). *Eres el mejor, Cienfuegos*. Barcelona: Anagrama.

ARGUELLES, F. (2011). *A la sombra de los abedules*. Gijón: TREA.

BENÍTEZ, F. (1995). *La propiedad del paraíso*. Barcelona: Tusquets.

BOLAÑO, R. y GARCÍA PORTA, (2006). *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Barcelona: Acantilado.

BUSTELO, G. (1996). *Veo, veo*. Barcelona: Anagrama.

CASARIEGO, M. (2009). *La jauría y la niebla*. Sevilla: Algaida.

— (2015). *El juego sigue sin mí*. Madrid: Siruela.

CASAVELLA, F. (1990). *El Triunfo*. Barcelona: Ediciones B.

— (1993). *Quédate*. Barcelona: Ediciones B.

— (2006). *El secreto de las fiestas*, Barcelona: Mondadori.

— (2009). *El Día del Watusi (2002-2003)*, publicada en tres partes bajo los títulos *Los juegos feroces*, *Viento y joyas* y *El idioma imposible*. Barcelona: Destino.

CERCAS, J. (2005). *La velocidad de la luz*. Barcelona: Tusquets.

— (2012). *Las leyes de la frontera*. Barcelona: Mondadori.

- CHIRBES, R. (1988). *Mimoun*. Barcelona: Anagrama.
- (1992). *La buena letra*. Madrid: Debate.
- CRUZ de la, A. (2007). *Cuando fuimos los mejores*. México: Almuzara.
- CUEVAS, A. (1999). *La vida no es un auto sacramental*, Barcelona: Destino.
- DELGADO, F. (2009). *De una vida a otra*. Barcelona: Planeta.
- FERNÁNDEZ, E. (1996). *Los minutos de la basura*. Barcelona: Literatura y Ciencia S.L.
- FRANCÉS, B. (1996). *Carpe Diem*. Sevilla: Algaida.
- FREIRE, E. (1998). *Irlanda*. Barcelona: Planeta.
- GÁNDARA, A. (1983). *La media distancia*. Madrid: Alfaguara.
- GARCÍA, L. (2014). *Alguien dice tu nombre*. Madrid: Alfaguara.
- GARCÍA-RUIZ, P. A. (2006). *Nadie dijo que sería fácil*. Madrid: Sial.
- GIRALT, M. (1999). *París*. Barcelona: Anagrama.
- GOPEGUI, B. (2009). *Deseo de ser punk*. Barcelona: Anagrama.
- GRACIA, i. (1994). *Fiebre para siempre*. Barcelona: Planeta.
- GRANDES, A. (2012). *El lector de Julio Verne*. Barcelona: Tusquets.
- GUTIÉRREZ, M. (2013). *Cuando el frío llega al corazón*. Barcelona: Anagrama.
- HERNANDO, V. (1996). *Muertos o algo peor*. Barcelona: Literatura y Ciencia, S.L.
- HIDALGO, G. (2008). *Campo de amapolas blancas*. Barcelona: Tusquets.
- LANDERO, L. (1994). *Caballero de fortuna*. Barcelona: Tusquets.

- (2002). *El guitarrista*. Barcelona. Tusquets.
- (2014). *El balcón en invierno*. Barcelona: Tusquets.
- LINDO, E. (1998). *El otro barrio*. Madrid: Alfaguara.
- LLOP, J. C. (1995). *El informe Stein*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- LÓPEZ, F.J. (2011). *La edad de la ira*. Madrid: Espasa.
- LORIGA, R. (1992). *Lo peor de todo*. Madrid: Debate.
- (1993). *Héroes*. Barcelona: Plaza y Janés.
- (1995). *Caídos del cielo*. Barcelona: Plaza y Janés.
- MACHADO, J. (1996). *A dos ruedas*. Madrid: Lengua de Trapo.
- (2003). *Grillo*. Madrid: Lengua de Trapo.
- MAESTRE, P. (1996). *Matando dinosaurios con tirachinas*. Barcelona: Destino.
- MAÑAS, J. Á. (1994). *Historias del Kronen*. Barcelona: Destino.
- MARI, A. (2001). *Entspringen*. Barcelona: Tusquets.
- (2008). *El vaso de plata*. Barcelona: Libros del Asteroide.
- MARÍAS, F. (2005). *Cielo abajo*. Madrid: Anaya.
- MARTÍN JURADO, J. (1998). *Niños*. Madrid: Debate.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, I. (1992). *Nuevo plano de la ciudad secreta*. Barcelona: Anagrama.
- (1997), *Carreteras Secundarias*, Barcelona: Anagrama.
- (2011), *El día de mañana*. Barcelona: Seix Barral.
- MARZAL, C. (2010). *Los pobres desgraciados hijos de perra*. Barcelona: Tusquets.

- MILLÁS, J. J. (1975). *Cerberos son las sombras*. Madrid: Gráficas Espejo.
- (2007). *El mundo*. Barcelona: Planeta.
- MONTERO, R. (1997). *La hija del caníbal*. Madrid: Espasa Calpe.
- MUÑOZ, A. (2008). *El viento de la luna*. Barcelona: Seix Barral.
- OLMOS, A. (1998). *A bordo del naufragio*. Barcelona: Anagrama.
- OTERO, M. (2010). *Hilo musical*. Barcelona: Alpha Decay.
- PASTOR, J. (1998). *Fragmenta*. Barcelona: Lumen.
- POMBO, Á. (1999). *La cuadratura del círculo*. Barcelona: Anagrama.
- RAMIS, L. (2013). *Todo lo que una tarde murió con las bicicletas*.
Barcelona: Libros del Asteroide.
- RIVAS, M. (1991). *Los comedores de patatas*. Barcelona: Ediciones B.
- ROMEO, F. (1996). *Dibujos animados*. Barcelona: Plaza & Janés.
- RUIZ ZAFÓN, C. (2002). *La sombra del viento*. Barcelona: Planeta.
- SALMERÓN, J. M. (1995). *Síntomas privados*. Valencia: Pre-textos.
- SÁNCHEZ, C. (1993). *El palacio varado*. Madrid: Debate.
- (2000). *Últimas noticias del paraíso*. Madrid: Alfaguara.
- SARDÁ, J. (2010). *Dinámica de los cuerpos eléctricos*. Madrid: Suma.
- SOLER, A. (1996). *Las bailarinas muertas*. Barcelona: Anagrama.
- (2004). *El camino de los ingleses*. Barcelona: Destino.
- (2013). *Una historia violenta*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores.
- TORO, S. de (1998). *Calzados Lola*. Barcelona: Ediciones B.
- TALENS, M. (1997). *Las hijas de Eva*. Barcelona: Tusquets.

TRAPIELLO, A. (2003). *El buque fantasma*. Barcelona: Destino.

TRUEBA, D. (1999). *Cuatro Amigos*. Barcelona: Anagrama.

— (2008). *Saber perder*. Barcelona: Anagrama.

TURBAU, I. (2009). *El juego del ahorcado*. Barcelona: Debolsillo.

USÓN, C. (2009). *Corazón de napalm*. Barcelona: Seix Barral.

VEGA, C. (2010). *El hijo del futbolista*. Barcelona: Caballo de Troya.

— (2014). *Escarnio*. Barcelona: Caballo de Troya.

ANEXO II

Análisis de contenido

Aquí, a modo de ejemplo, se ofrecen los resultados de aplicar el programa *Wordle*, de frecuencia semántica, a dos de las novelas estudiadas, *La media distancia* y *Últimas noticias del paraíso*, las únicas disponibles en edición digital.

Cada texto ha sido introducido en un programa informático de recuento de palabras llamado *Wordle* y es una aplicación básica para la creación de nubes de palabras que recrean la frecuencia de las que se han utilizado en un discurso. Se emplea en medios de comunicación para hacer una valoración complementaria de textos orales o escritos. Sus resultados no pueden considerarse científicos pero sí muy aproximados a la frecuencia semántica que se pretende visualizar (para mayor ajuste de los resultados al texto hay que crear un software específico con una configuración orientada a los resultados que se desean obtener). Tras la introducción del texto en *wordle* se extraen todas las palabras y la frecuencia con la que aparecen y se trasladan a *Excel*, donde la ordenación de las palabras (o su organización alfabética) ofrece una aproximación al flujo de palabras utilizado. No es un sistema estricto de análisis -al no haber sido creado con los parámetros adecuados a cada caso- pero sí muestra la presencia semántica de evidencias, lógicamente también de las ausencias, concordantes con el texto.

La aplicación de *wordle* a los textos literarios ofrece numerosas posibilidades, aquí sólo se ha utilizado para confirmar con cifras algunas de las afirmaciones que se hacen en el análisis de las novelas de Gándara y Sánchez.

A continuación se detallan algunas cifras de frecuencia semántica en *La media distancia* que, aunque no son el fin de este trabajo, sirven para confirmar y sacar algunas conclusiones sobre el léxico de la novela. A veces son simplemente datos curiosos, otros significativos.

Destacan:

- El total de palabras de la novela de Gándara son 64.965, utilizando 9.271 palabras una única vez y 770 que se repiten en varias ocasiones.

- Entre las 24 palabras más usadas no hay ningún sustantivo, ni verbo, ni adjetivo, en el puesto 25 aparece **es**, que ha utilizado 329 veces.

- Al ser una novela en la que el atletismo juega un papel fundamental parece lógico que las palabras que hacen referencia al cuerpo humano sean de las más frecuentes en el relato. Así, aparecen: **mano(s)** 53+57 veces; **cabeza** 70; **cuerpo** 51; **pie(s)** 46; **pierna(s)** 42; **rodilla(s)** 39; **corazón** 31; **sangre** 30; **brazo(s)** 30; **pecho** 16; **estómago** 15; **piel** 15; **caras** 15; **músculos** 11; **cerebro** 8.

- Palabras relacionadas con el deporte en general: **chándal** 21; **cronómetro** 12; **zancada(s)** 9; **pájara** 9; **vestuario** 7; **entrenamiento** 5; **sprint** 5.

- Los términos que se podrían relacionar con la actividad física y sus logros y que más veces aparecen en la novela: **éxito** 5; **fracaso** y variantes 9. Pero con frecuencia se matizan: **último** 26; **perder** 13; **ganar** 12; **triunfo** 11; **primero** 11; **victoria** 9; **fatiga** 6.

-La escala de colores utilizada: 39 **negro** y variantes; **blanco** y variantes 39; 16 **rojo(s)**; **amarillo** y variantes 16; **verde** 16; azul 13; **gris** 10; **marrón** 8; **granate** 2.

- Frecuencia de algunas palabras significativas en la novela: **miedo(s)** 65 veces; **tristeza** 14; **amor** 12; **memoria** 12; **mar** 12; **solo** 26.

- Gándara ha utilizado 127 **adverbios** terminados en mente, 80 si no se tienen en cuenta las repeticiones. Y son: absolutamente 1; afanosamente 1; alegremente 1; alternativamente 1; antiguamente 1; aproximadamente 2; automáticamente 1; bruscamente 1; calladamente 1; claramente 2; colectivamente 1; completamente 2; constantemente 1; cuidadosamente 1; definitivamente 1; difícilmente 1; directamente 4; discretamente 1; distraídamente 2; efectivamente 1; espantosamente 2; eternamente 1; exactamente 2; ferozmente 1; fijamente 5; finalmente 1; fofamente 1; horizontalmente 1; incomprensiblemente 1; inconscientemente 1; increíblemente 1; infinitamente 2; inmediatamente 2; inquisitivamente 1; insensiblemente 1; instintivamente 1; intensamente 2; inútilmente 2; largamente 1; lentamente 2; limpiamente 1; lisamente 1; livianamente 1; mayormente 1; mente 1; minuciosamente 1; misteriosamente 1; mutuamente 1; Ordenadamente 1; parejamente 1; patrióticamente 1; peligrosamente 1; penitentemente 1; perfectamente 3; Precisamente 1; prematuramente 1; probablemente 1; prodigiosamente 1; progresivamente 2; propiamente 1; Provisionalmente 1; radicalmente 1; rápidamente 2; realmente 6; recelosamente 1; remotamente 1; saludablemente 1; seguramente 4; sencillamente 4; seriamente 2; silenciosamente 1; simplemente 3; Sinceramente 1; Solamente 1; suavemente 2; Únicamente 1; vagamente 5; verdaderamente 7; vigorosamente 1; voluntariamente 1

- Los personajes que más se mencionan: **Bilbao** (apellido de un compañero) 103 veces, **Barbeitos** 77; **Josefa** 65; **Lucio** 61; **Rosa** 58; **Teresa** 51; **Becerril** 42.

A continuación se detallan algunas cifras de frecuencia semántica en *Últimas noticias del paraíso*, que, aunque no son el fin de este trabajo, sirven para confirmar y sacar algunas conclusiones sobre la novela. A veces son simplemente datos curiosos, otros significativos.

Destacan:

- El texto tiene **67.082 palabras**.

- Se han usado **9.111 palabras diferentes** (se contabilizan como palabras diferentes las variantes usadas de un mismo verbo, porque no se tiene en cuenta persona, número y tiempo (Por ejemplo: el verbo sentar aparece 29 veces –y se cuentan como palabras diferentes porque aparece: sentaba (5 veces), sentabais (1), sentado (8), sentados (3), sentamos (2), sentará (1), sentarle (1), sentarme (2), sentarnos (1), sentarse (2), sentarte (1), senté (2)). Lo mismo ocurre con los nombres, los adjetivos, artículos, etc. al no tenerse en cuenta ni género ni número.

- Las 10 palabras que más se repiten son: **que** (3054 veces); **de** (2945); **la** (2137); **y** (1849); **a** (1576); **en** (1432); **el** (1401); **no** (1032); **me** (828); **se** (828).

- Entre las palabras más usadas no aparece ningún sustantivo hasta el puesto 28 y es **madre**, que aparece 263 veces. Los siguientes en la lista son **vida**, que aparece 95 veces (en el puesto 79); **día** 80 (en el 91); **puerta** 77 (en el 95); **padre** 73 (en el 103); **mundo** 73 (en el 106).

- Otras palabras significativas que dan pistas sobre hacia dónde se dirige el relato: **Yo** aparece 297 veces; que contrasta con las 51 de **tú**; **amigo(s)** aparece 38; **soñar** y variantes 49, **amor** 37; **calle** 36; las mismas 36 que **cama**; **boca** 27; **alegría** 25; **besar** 24 y **tristeza** 15.

- Los adjetivos más utilizados son: **mucho** 89 veces (está sumado también cuando es usado como pronombre o adverbio); **bueno** (con

sus variantes) 72; **mejor** 43 (no se distingue si es adverbio); **algún** 40 y **alguna** 37 (no se distingue si eran usados como adjetivo o adverbio). Otros como **fácil** y **nuevo** son utilizados en 19 ocasiones, **raro** y **normal** 18; **serio**, **grande** y **brillante**, 15 cada uno, aunque si se amplía brillante al verbo **brillar** con sus variantes aparece 39 veces.

- La escala de colores utilizada: **azul** 22; **negro** 21; **blanco** 13; **gris (grisáceo, grises)** 11; **rojo(s)** 11; **verde** 8; **rosa** 6; **marrón** 3; **morado** 3; **naranja** 2; **beige** 2; **amarillo** 1; **granate** 1.

- Sánchez ha utilizado 141 **adverbios terminados en mente**, 338 si se tienen en cuenta las repeticiones. Son: absolutamente 9 veces; afortunadamente 2; alternativamente 1; amargamente 2; amorosamente 1; angustiosamente 1; anormalmente 2; anteriormente 1; antiguamente 1; aparentemente 1; apestosamente 1; ardientemente 1; auténticamente 2; automáticamente 1; básicamente 2; blandamente 2; brevemente 3; bruscamente 1; casualmente 1; cómodamente 1; completamente 19; compulsivamente 2; confidencialmente 1; confusamente 2; constantemente 6; continuamente 3; cuidadosamente 4; débilmente 1; decentemente 1; definitivamente 1; desesperadamente 1; diariamente 1; directamente 8; discretamente 1; disimuladamente 1; enormemente 1; especialmente 1; espesamente 1; estadísticamente 1; estrictamente 1; eternamente 2; exactamente 1; extremadamente 1; forzosamente 1; francamente 3; frívolamente 1; generalmente 1; heroicamente 1; impunemente 1; increíblemente 1; independientemente 1; individualmente 1; infinitamente 2; intensamente 3; justamente 1; levemente 1; ligeramente 7; literalmente 3; mágicamente 2; maravillosamente 4; mentalmente 1; naturalmente 1; negativamente 1; normalmente 4; nuevamente 1; patéticamente 1; penetrantemente 1; perpetuamente 1; prácticamente 3; precipitadamente 1; probablemente 4; puntualmente 1; rápidamente 2; realmente 9; relativamente 1; rematadamente 2; repentinamente 1; rigurosamente 1; seguramente 19; sencillamente 2; silenciosamente 1; simplemente 11; sistemáticamente 1; suavemente 4; suficientemente 3; sumamente 1; superficialmente 1;

temiblemente 1; terriblemente 1; totalmente 1; tranquilamente 1; tristemente 4; últimamente 3; vagamente 2; vivamente 1.

- Los personajes que más aparecen son **Eduardo** (115 veces); **Tania** 79; **Lo** 73; **Alien** 69; **Veterinario** 45; **Hugo** y **Sonia** 37.

ANEXO III**Diferencias entre las dos ediciones de *El secreto de las fiestas***

	<i>El secreto de las fiestas.</i> Madrid: Anaya. 1997. (1)	<i>El secreto de las fiestas.</i> Barcelona: Mondadori. 2006. (2)
Número de páginas	196 páginas. 35 líneas en cada página y 50 caracteres de media en cada línea	234 páginas. 31 líneas en cada página y 60 caracteres de media en cada línea.
Estructura	19 capítulos numerados y titulados. Cada capítulo tiene entre 5 y 17 páginas.	20 capítulos numerados y titulados. Cada capítulo tiene entre 8 y 18 páginas.
Dedicatoria	Para María Para Jaime, el Chiri	Para María Para Jaime Escudero
Títulos de los capítulos (Sólo se recogen las variantes).	3. Mi abuelo casi me explica el secreto de las fiestas y, como está mandado, se encierra	3. Mi abuelo casi me explica el Secreto de las Fiestas y, como estaba predicho, se encierra
	4. Mi abuelo se encierra y yo me vuelvo raro	4. Mi abuelo continua su encierro y yo me vuelvo raro
	7. Me aburro, engaño a mi padre y me sigo volviendo raro	7. Me aburro, engaño a mi padre y sigo mi camino de raro
	12. Que alguien me diga qué es una fiesta	12. Cuestión de un poco más o un poco menos

	13. Soy supersticioso y no me gusta el trece	13. Yo tampoco era supersticioso
	14. Las desgracias de un supersticioso	14. La Gran Jefa Cicatriz
	16. Por lo visto estoy en una mala edad (desde que nací)	16. Una comida informal
	17. Madrid, Madrid, Madrid	17. Un moderno en Madrid
	18. La virgen no es la Virgen	18. El futuro asesino del Pecos, el pescador de pececillos y el gallego moderno
	19. ¿Alguien me explica qué es el secreto de las fiestas?	19. Estoy muerto y no lo sé
	_____	20. ¿Alguien me explica qué es el Secreto de las Fiestas?
Aviso	Comienza con un aviso de tres páginas. En él, el autor, el propio Francisco Casavella, que lo firma, dice que se traslada a vivir a la casa que le presta el protagonista, Daniel Basanta, de viaje en Estado Unidos. Allí encuentra un cuaderno de tapas azules de Daniel, en la portada pone EL SECRETO DE LAS FIESTAS. Son las memorias de infancia y adolescencia de Daniel, que invita a disfrutar a los lectores.	No lleva.

Cambios en el capítulo 1, a modo de ejemplo.	<p>-Pequeñas variantes de frases y palabras sin cambiar sentido del texto. Por ejemplo: Canalla (1)/Bellaco (2); el abuelo le dice a Daniel: “-Nunca te dejes aconsejar sobre mujeres. Ni sobre dinero. Siempre acabarás pobre y casado. Pobre, casado y acobardado. O pobre y soltero” (1); “-¿Te has dado cuenta de que las vacas tienen nombres, Pinta, Maela, Gallega, etcétera, y los terneros no? Ni tienen nombre los cerdos, ni lo tienen las gallinas, pero sí lo tiene el perro”(2).</p> <p>-Hay párrafos enteros que aparecen en la primera versión pero no en la segunda. Y al contrario, están en la segunda versión pero no en la primera. Y son más numerosos. Por ejemplo: en 1 añade un párrafo sobre raros, llamando a uno de ellos Casavella (“He conocido a Casavella, que al salir del colegio se iba al mercado a robar mejillones, pero sólo una docena, se los comía detrás de un camión y luego te decía: ‘Aquí donde me ves, acabo de comer el equivalente a una ternera’. El equivalente. ¿El equivalente en qué, de qué para qué? El equivalente de la indigestión que le dio un día y se lo llevaron al Hospital Clínico y luego salió el pobre como salió”. En otro párrafo el abuelo habla con Daniel sobre baile y le dice: “-¡Para que los negros digan luego que no tenemos ritmo!” (1). Y añade en el 2: “-¡Que nos llaman gallegos, y no por nación, que nos lo llaman por torpes!”.</p>	