



LA NOVELA DE LOS SETENTA

Luis Suñén

Si todo balance encierra el peligro de la simplificación, cuánto más si de lo que se trata es de aislar en lo posible un período temporal concreto referido, por añadidura, a una materia tan favorable a la enumeración de títulos y autores como es la producción novelesca. Tratar de reflexionar sobre la narrativa española escrita en castellano en los años setenta encierra naturalmente ese peligro que, por lo demás, permite, si se sucumbe en él, despachar la cuestión sin profundizar demasiado en ella. Por otra parte, toda reflexión sobre un asunto como el que aquí nos ocupa exige una consideración de sus datos, y entre ellos está inevitablemente una mayor o menor cantidad de autores y obras. Quiero decir que resulta necesario, aunque sea siempre limitador, caer en la enumeración, en una enumeración, todo hay que decirlo, que el tiempo se encargará de reducir y ordenar y que, por ello, no acabará siendo sino una muestra más de la propensión de los críticos al ries-

go, aunque esa sea una de sus obligaciones y la apuesta resulte siempre tentadora. Junto a la necesidad de la cita está también la dificultad para aislar cronológicamente un tema que desborda tales límites. La novela de los setenta es también, por una u otra razón y en poco o en mucho, la novela de los sesenta y la novela de los ochenta que por ahora llevamos vistos.

A la dificultad que pueda suponer aislar en lo posible la cronología y proponer autores verdaderamente significativos se une la escasez, por no decir la carencia total, de puntos de referencia suficientes, de datos que puedan configurar una tendencia fundamental, de títulos que abran y cierren fases bien distintas. Desde que aparece *Tiempo de silencio*, en 1962, da la sensación de que se han acabado las soluciones de continuidad radicales, los hitos que marcan —en realidad sólo relativamente— períodos cruciales y que tanto facilitan —ayudan a pensar menos—

la labor de críticos y manuales. Los setenta no son un mal momento de nuestra historia literaria más reciente, aún a pesar de que pueda haber en ellos un título clave. O precisamente por eso. El conjunto parece predominar así sobre el nombre solitario y único. Pero ese conjunto es, claro está, limitado. Y de lo encerrado en esos límites el tiempo escogerá, a su vez, unas pocas cosas, unos cuantos nombres. Quizá por eso el crítico —y prefiero hablar aquí a título de lector interesado y atento— debe olvidarse de sacrificar la parte al todo, de quedarse (y dejar a quien le lea) sin saber que esa parte acabará por definir al todo y que un solo nombre vale muchas veces por una literatura entera —y hasta por más de una, como ocurre con Pessoa. ¿Hasta qué punto, pues, tratar de averiguar rasgos comunes, traer por los pelos concomitancias en el fondo lógicas? ¿No será preferible proponer determinados libros, escoger del conjunto lo más grato a quien lo contem-

pla en su totalidad? Ello nos lleva a plantearnos una cuestión que por elemental parece baladí pero que quiero señalar sin falta como justificación personal. Al crítico —dicho sea sin ánimo alguno de definición— se le debe exigir siempre buen gusto y esa tendenciosidad que, al contrario de la definida por el Diccionario de la Real Academia Española, se orienta más a los medios que a los fines. Permítaseme, pues, encarar la novela de los setenta desde un punto de vista estrictamente lector, desde unos gustos bien definidos en dirección a unos medios expresivos que, probablemente, son los que unen a muchos de los escritores que a continuación vayan a ser citados. No trato tampoco de profundizar en rasgos demasiado intratextuales sino en ofrecer determinadas pautas de visión del período de que se trata. Como de lector a lector.

Las ocasiones perdidas

Los años sesenta contemplarán el aparatoso florecer del *boom* de la novela latinoamericana. Y creo que aquí no ha lugar a la discusión sobre denominaciones socio-geográficas si tomamos lo de *latinoamericana* como referido exclusivamente a la novela escrita al otro lado del océano. Lo *hispanoamericano* nos haría caer en la tentación de considerar bajo su etiqueta tanto a lo hispano como a lo americano y, en este caso, tal coparticipación sería una inexactitud. Y no sólo referida a los años en los que el llamado *boom* alcanzara su esplendor. Frente a la permanente actualidad —al buen aparato escénico que ha sabido rodear unos productos excelentes— de la novela latinoamericana, la novela española ha seguido —ha debido seguir— un camino si no marginal sí restrin-

gido casi siempre al consumo interno. El momento de esplendor y de máxima difusión de la novela latinoamericana se ha reducido, pues, a la escrita por narradores de América, no a la escrita en España, hasta el punto que para un observador de otro ámbito lingüístico la coincidencia en el idioma parece ser más una consecuencia de la floración del otro lado que un hecho histórico que se inicia en este y que algo nos toca. Hablar de novela en castellano es para muchos hablar de novela latinoamericana.

En los años del *boom* la novela española, por una u otra razón, no puede ofrecer una cantidad suficiente de productos homologables. No está el país en su mejor momento creador, quienes son ahora algunos de nuestros novelistas mejores se encuentran entonces en la maduración de su proceso como tales o son víctimas de un silencio ignorante y el fenómeno les margina irremediablemente. Ni siquiera el recurso al pataleo, tan hispano, o a la victoria moral, servirá de paño de lágrimas o de certificación de injusticia alguna. Todo lo más, de una limitación. El tiempo, sin embargo, pone siempre las cosas en su sitio, y estas no son ni tan simples ni tan obviamente maniqueas. Vaya un ejemplo. En 1967 aparece *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. Pero ese mismo año también se publica *Volverás a Región*, de Juan Benet. El movimiento literario que la una inicia con un éxito sin precedentes, coincide en la otra con un silencio casi total. El tiempo va acercando las líneas, como unas paralelas que si se juntaran antes del infinito. Ahora *Volverás a Región* aparece como una de las mejores novelas españolas de la segunda mitad del siglo y Juan Benet un escritor no inferior a los protagonistas del *boom*. ¿Todo un síntoma?

El de la eclosión de la novela latinoamericana es, de todas formas, el primer tren perdido de cara a los setenta y de cara a hoy mismo. Tren perdido por el conjunto de la novela española en castellano, claro está, y en lo que se refiere a su receptividad general. Lo mejor de nuestra novela irá haciéndose a sí misma en un proceso de consolidación que desemboca en la madurez de una generación, de la que, sin embargo, muy pocos de sus miembros —Juan Goytisolo como caso bien claro— serán puestos en sintonía por la crítica no española con los nombres más sólidos de la narrativa latinoamericana. Las razones de ello, el por qué de haber perdido ese tren, afectan a tantas realidades de la vida y de la cultura españolas de los últimos cuarenta años que, por claras, no vamos a entrar en ellas. Llegar a la estación cuando el último vagón se pierde tras la primera curva afectará en primera instancia a la difusión supranacional de una narrativa que así hubiera conseguido algo más, y dicho sea sin ánimo de ofender a nadie, que ser traducida al rumano. La posibilidad de conocimiento exterior, con lo que ello hubiera implicado de ánimo creador se queda, pues, en agua de borrajas.

La otra ocasión surge en 1972 cuando, aprovechando un poco el declive de la novela latinoamericana como fenómeno comercial y su estabilización definitiva como acontecimiento literario de primer orden, las editoriales Barral y Planeta acuñan la denominación «Nueva novela española» para un grupo de narradores de diverso talante y de distinta edad, unidos por nada concreto y de talento y posibilidades desiguales. El intento aunaba algún nombre mayor —bajo sus auspicios apareció *El gran momento de Mary Tribune*, una de las me-

jores novelas de Juan García Hortelano— al de unos cuantos jóvenes, procedentes algunos de ellos del aún reciente escaparate novísimo: Félix de Azúa, Vicente Molina Foix, Ana María Moix, Javier del Amo, María Luz Melcón, Javier Fernández de Castro, etc. El intento, en líneas generales, no tuvo demasiada fortuna ni sirvió tampoco para animar el cotarro. Sí fue suficiente para que algunos narradores dieran a la luz sus primeras novelas y comenzaran así a ser, con otros, quienes ahora definen mejor la novela que hacen los más jóvenes.

Antes de seguir habrá que considerar aunque sea de pasada el hecho de que en la novela española en castellano no se producirá un proceso similar al que desencadenó la antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*, aparecida en 1970. El cambio de actitud que propicia, lo que supone como manifestación de unas referencias distintas, de adecuación verdadera a la mejor tradición de la poesía española a lo largo del siglo, la posición tan determinada ante la cultura —su afán por escoger frente a la necesidad hecha costumbre de conformarse con lo que había— le hubieran quizá venido muy bien a la novela que, por desgracia y porque, a qué negarlo, la propia novela se mueve en otras coordenadas, no se encuentra con alguien dispuesto a patrocinar algo parecido. Novísimos narradores serán también Félix de Azúa, Vicente Molina Foix, Leopoldo María Panero, Manuel Vázquez Montalbán y Ana María Moix. En la novela, sin embargo, no se dará, como en la poesía, ese peculiar magisterio de los jóvenes. De los novísimos surge una actitud, pero también un cierto modo de imposición de gustos, de elección de referen-

cias que habrá de influir, inevitablemente, en lo que vendrá después, más allá de simplificaciones absurdas que no vienen al caso. La novela, por el contrario, sigue haciéndose a sí misma, a la caza y captura de su propia renovación, con los maestros de siempre cubriéndolo todo con su nombre. Pero también en los setenta llegarán a su madurez quienes atravesaron los sesenta y hasta parte de los cincuenta superando los límites del realismo estrecho al uso. Maestros —algunos— aceptados por quienes inician en los setenta su obra narradora. Mientras en la poesía, pues, los novísimos se configuran como novedad y triunfante alternativa, sus equivalente en novela —ellos mismos en algún caso— consideran cuáles deben ser sus preferencias, se deciden por ellas en lo doméstico escogiéndolas de entre quienes en esos años llegan a su mejor etapa creadora. El caso de Juan Benet, por ejemplo, maestro de algunos de los más interesantes narradores de la generación de los novísimos, es bien significativo.

Justo a mitad de la década ocurre el hecho capital de los setenta: se muere Franco. La muerte de Franco era esperada, además de por muchas otras cosas, como el pistoletazo de salida para una cultura a la espera, convencida de sus posibilidades, que no tendría más que recibir la noticia de la muerte del dictador para comenzar a mostrar lo que era capaz de hacer sin las cortapisas de antaño. Tal ingenuidad —en la que en el fondo quizá latiera una injusta infravaloración de lo ya hecho— no respondía a la realidad de las cosas, pues bien sabido es que la censura fue uno de los métodos de esterilización cultural impuestos por el franquismo, pero no el único. La cuestión es más compleja y, por añadidura, el optimismo

pudiera parecer desde aquí menos lógico. La desaparición del dictador no supone renacer cualitativo alguno ni tampoco, curiosamente, la formalización de un caudal temático importante. Lo mismo sucederá en los años inmediatos. Si no hay novela de la transición, tampoco puede decirse que haya novela sobre la transición. La referencia concreta a la realidad española del momento —no estrictamente cronológico en cualquier caso en lo que se refiere a sus datos concretos— surgirá más bien de modo colateral, como un aspecto más de la condición de unos personajes sometidos a su propio entorno. En este sentido sí hay una novela que trata de ir configurando una suerte de crónica generacional que, afortunadamente, no se queda en el pretexto histórico, sino que profundiza en el interior de unos personajes condicionados inevitablemente por la circunstancia política. No es una novela sobre la transición, como ya he dicho, sino la novela de quienes desde el ahora observan en su interior el paso de la historia inmediata. Ese sería el caso de las dos últimas novelas de José María Guelbenzu, *La noche en casa* y *El río de la luna* —aunque ésta, publicada en 1981, se sale de nuestros límites en el presente trabajo—, de *Visión del ahogado*, de Juan José Millás o de la tetralogía *Diálogos*, de José María Vaz de Soto —cuyos dos últimos títulos, *Fabián y Sabas* y *Diálogos de la alta noche*, se salen también de nuestra cronología impuesta. Son éstas aquí citadas obras en las que el personaje —los personajes— es verdadero coautor de la novela, arquetipo que al analizarse a sí mismo, al profundizar en su realidad personal, en su propia historia —sobre la que ha ejercido su acción la Historia— encuentra al final

de su indagación su propia imagen en el espejo.

La muerte de Franco, pues, no parece marcar una solución de continuidad, un punto delimitador del antes y el después de la novela española. El daño irreparable hecho por el franquismo al conjunto de nuestra cultura —tanto en lo que se refiere al creador como al receptor de esa cultura— no se cura con la desaparición de la censura y con la consiguiente posibilidad de crear en libertad. Bajo la censura se escribieron excelentes novelas y sin ella se han seguido escribiendo novelas buenas y malas. No podemos dejarlo todo al albur de panaceas que no existen, de milagros que no habrán de ocurrir. La llegada de la libertad, de la vida en democracia, no supone necesariamente el advenimiento inmediato de una nueva edad de oro para nuestra cultura, demasiado lastrada por años de oscurantismo. La realidad del franquismo, la mediocridad de sus planteamientos culturales, introdujo a la creación literaria en un túnel oscuro y de difícil salida y situó a esa otra vertiente principal de la cultura, la de quienes leen, ven o escuchan, en el papel terrible de quien ni nada puede dar ni nada se le ofrece. La herencia es así tan excesiva como dura y su liquidación nada fácil de la noche a la mañana.

Nombres, nombres, nombres

Pasando a lo que parece inevitable en todo repaso que se precie —los nombres, las obras y los juicios de valor (poner también el precio de los libros parece demasiado)— los setenta se vuelven irremediabilmente a los setenta y miran también a los ochenta. Para no hacer esta revisión demasiado extensa y no meternos tampoco en el di-

ficil terreno de manejar futuros sin demasiada perspectiva voy a procurar en lo posible ceñirme —al margen de precedentes inevitables que habrá que señalar— a lo publicado en España en lengua castellana entre 1970 y 1979.

Naturalmente, los setenta cumplen la función histórica de otorgar su madurez a una generación que cumple cincuenta años, poco más o menos, a lo largo del decenio. También la de consagrar definitivamente algunos nombres que caminaban entre el olvido y la tenacidad de un trabajo que no servía para situarles correctamente entre lo más valioso de nuestra novela del presente. Este último sería el caso, claro está, de Gonzalo Torrente Ballester, quien en 1973 publica *La saga/fuga de J.B.* y logra al fin el reconocimiento definitivo de la crítica. El del público llegará después. Torrente Ballester, no hay que olvidarlo, había publicado ya antes tres obras maestras: la trilogía *Los gozos y las sombras* (1957-1962), *Don Juan* (1963) y *Off-side* (1969). Con *Fragmentos de Apocalipsis* (1977) Torrente proseguirá en ese camino que le configura como el máximo representante de nuestra novela de imaginación, como el más empeñado en mantener la posibilidad de escribir una novela intelectual y, en suma, como, por muchas razones, el más verdaderamente moderno de nuestros escritores.

Otro gran recuperado de los setenta será Juan Gil-Albert. El escritor de Alcoy publicará en 1974 su *Crónica General* que, con *Los días están contados* y *Valentín* representa probablemente lo mejor de sus escritos. El interés por la obra de Gil-Albert demostrado por escritores como Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral o Francisco Brines será recogido por los más jóvenes

tanto en lo que su escritura ofrece de rigor constructivo como en las pautas que ofrece la vertiente moral de la misma. Rosa Chacel bien podría ser el otro vértice de este triángulo fundamental de recuperaciones, a través de las reediciones de sus libros o de otros nuevos como *Barrio de Maravillas*. Hay otros nombres, otras recuperaciones importantes. No podríamos olvidar a Corpus Barga o a Rafael Dieste o a Francisco Ayala o a Manuel Andújar. Como la amplia receptividad de la obra toda de Max Aub. La literatura del exilio retoma así su origen, se suma a una historia de la que —es idea repetida muy frecuentemente por Francisco Ayala— quizá no debiera formar capítulo aparte, que contribuye a construir desde lejos por razones tan claras como trágicas. El magisterio, ahora, de autores como Rosa Chacel o Francisco Ayala les hace también así volver a esa literatura que ellos también, y en lugar fundamental, han colaborado mantener.

Tras el paréntesis, creo que necesario, volvamos a lo nuestro que son los setenta. Algo he dicho antes de la madurez de una generación, la llamada de 1950 —que curiosamente ha visto acuñado el término sólo en lo que se refiere a sus poetas— cuyos nombres más valiosos dan a lo largo de la década alguno de sus libros mejores. También irán surgiendo nombres nuevos que irán definiendo esa variedad, esa indefinición que caracteriza la novela española escrita en castellano del presente. Vayamos, pues, con nuestra lista, que no deja de ser significativa. En 1970 aparecerán *Una meditación*, de Juan Benet; *Guarnición de silla*, de Alfonso Grosso, y *Reivindicación del Conde Don Julián*, de Juan Goytisolo. En 1971,

Un viaje de invierno, de Juan Benet. En 1972, *El gran momento de Mary Tribune*, de Juan García Hortelano, y *Leitmotiv*, de J. Leyva. En 1973, *Recuento*, de Luis Goytisolo —primera parte de su monumental *Antagonía*—, *Oficio de Tinieblas, 5*, de Camilo José Cela, y *El príncipe destronado*, de Miguel Delibes. En 1974, *Agata, ojo de gato*, de José Manuel Caballero Bonald; *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé, y *Retahílas*, de Carmen Martín Gaité. En 1975, *Juan Sin Tierra*, de Juan Goytisolo; *Escuela de Mandarines*, de Miguel Espinosa; *Cartas de negocios de José Requejo*, de Agustín García Calvo, y *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza. En 1976, *Los verdes de mayo hasta el mar*, de Luis Goytisolo. En 1977, *Visión del ahogado*, de Juan José Millás, y *Relatos sobre la falta de sustancia*, de Alvaro Pombo. En 1978, *Extramuros*, de Jesús Fernández Santos; *La noche en casa*, de José María Guelbenzu; *El mismo mar de todos los veranos*, de Esther Tusquets, y *El monarca del tiempo*, de Javier Marías. En 1979, *Días de llamas*, de Juan Iturralde; *Los vaqueros en el pozo*, de Juan García Hortelano, y *Arte real*, de Isaac Montero. ¿Qué se deduce de la larga, incompleta, seguramente arbitraria y, sin duda, significativa nómina? Pues probablemente lo que se trataba de deducir: que el equivalente narrador de la generación del 50, de la generación Rodríguez-Brines ha alcanzado ya una altura considerable, la lógica por su edad y la que cabía esperar por su talento. A su lado, nombres mayores de edad prosiguen la elaboración de su obra con tenacidad y éxito. Otros más jóvenes inician un cambio prometedor. Entre los del primer grupo Juan Benet es, seguramente, el más respetado de entre sus antecesores por parte de los narradores más jóve-

nes y, salvo alguna que otra excepción, también de mayor talento. Juan García Hortelano representa un especialísimo caso de evolución inteligente. Luis Goytisolo se ha propuesto, y ha conseguido, con *Antagonía*, una reflexión en la que escritura y lectura se entrecruzan para ofrecernos un discurso sin precedentes en nuestra actual narrativa de ficción... No habría que olvidar tampoco un hecho que me parece de primera importancia en el diseño, aunque sea tan esquemático, de los años que ahora nos ocupan: la vuelta de Rafael Sánchez Ferlosio con *Las semanas del jardín* (1974), una obra que participa por igual —acepta las convenciones propias de cada género— del ensayo y la narración. La prosa de Ferlosio en este libro me parece, sin ninguna duda, y junto a la obra toda de Juan Benet, la más clara influencia ejercida por la generación madurada en los setenta sobre los jóvenes narradores homologables por una u otra razón a los *novísimos*: Azúa, Molina Foix, Javier Marías sobre todo.

Los casos de Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaité y José Manuel Caballero Bonald ejemplifican también ese enriquecimiento progresivo del lenguaje propio que ha caracterizado a los mejores escritores de su generación.

Al lado de estos que ahora comienzan a ser maestros, los más jóvenes empiezan en los setenta una obra que en algunos casos —el de José María Guelbenzu, que publica *El mercurio*, su primera novela, en 1968, me parece el más claro— posee ya rasgos propios y ciertamente valiosos. Guelbenzu en sus dos últimas novelas, *La noche en casa* y *El río de la luna* no sólo consigue hacer lenguaje de la historia —lo que definía hace años co-

mo su intención al escribir novelas— sino que, además, comienza a explicar qué ha pasado con la otra Historia, con esa Historia que ha marcado irremediabilmente a su propia generación. Juan José Millás, por su parte, lleva a cabo en *Visión del ahogado* una indagación en torno al tiempo, al origen de la identidad de unos personajes que concluyen en la conciencia de la inutilidad del autojustificarse. El recuerdo, la memoria son para ellos una suerte de trampa inexorable y sin salida. Eduardo Mendoza es, con *La verdad sobre el caso Savolta*, el ejemplo del narrador clásico, dueño absoluto de los resortes de una historia densa y lineal a la vez. Javier Marías representa especialmente esa influencia que Juan Benet y Rafael Sánchez Ferlosio han ejercido en nuestros mejores novelistas jóvenes —rastreadable también en Félix de Azúa y Vicente Molina Foix—. Y valgan estos ejemplos para no extender la nómina de quienes empezaron en los setenta: en ella estarían también Alvaro Pombo, Esther Tusquets y algunos más. Disculpésemela no citación de otros —pienso en Fernando G. Delgado, José María Merino, Luis Mateo Díez, espléndidos narradores— que han publicado lo mejor de su obra hasta ahora ya en los ochenta. O de esa vanguardia —perdón— tenaz, insistente, necesaria siempre, que bien podrían configurar Juan Cruz Ruiz, Marcos Ricardo Barnatán o Mariano Antolín Rato.

Hay, claro está, nombres difíciles de incardinar, raros y muchas veces arrinconados por ello, cuya obra aún parece depender de la justicia que el tiempo habrá de darles sin duda. Este sería el caso de Miguel Espinosa y de J. Leyva. De «un *Criticón* para nuestro tiempo» calificó José Luis L.

Aranguren *Escuela de Mandarines*, la primera novela de Miguel Espinosa —muerto en 1982—, publicada en 1974. *Escuela de Mandarines* es, sin duda, la novela más ambiciosa aparecida en los últimos años en España junto con *Antagonía*, de Luis Goytisolo, si consideramos la tetralogía como una obra única. Narración, alegoría política, sátira, ensayo filosófico, collage gigantesco e inteligentísimo y lleno de erudición, en el que el lenguaje, con un inigualado sabor clásico, atraviesa deslumbrantemente sus 717 páginas. El relato de Espinosa —uno de los escasos intentos por hacer en estos años una verdadera novela intelectual— fue recibido con parecido entusiasmo a la aparición de José Leyva. *Leitmotiv*, su primera novela, publicada en 1972, puso a la crítica frente a un narrador sorprendente, con unas influencias —que pasaban por Joyce, Kafka, el dadaísmo, los surrealistas y, para algún estudioso, hasta por Dickens y los novelistas ingleses del XIX— tan claras como excelentemente asumidas. Leyva era un escritor nada habitual que hizo que algún crítico saludara la llegada, por fin, de una verdaderamente nueva novela. Leyva siguió en su empeño personal, lleno de rigor en la forma y de exigencia

constructiva en novelas como *La circuncisión del señor solo*, *La primavera de los murciélagos* —anterior en su redacción e *Leitmotiv*— o *La calle de los árboles dormidos*, que aparecería en 1974. Desgraciadamente, Leyva guarda silencio desde hace tiempo, dejando interrumpida una de las más claras vías de renovación para nuestra novela. Por su parte Espinosa publicó, en 1980, *La tríbada falsa-ria*.

Ya se parece esto demasiado a un catálogo de nombres —los que sobran, los que faltan—, a lo que acaba por ser siempre toda visión de un período literario limitado temporalmente. Si todo queda, además, algo tendencioso —por acudir al ejemplo de escritores que me interesan ante todo por los medios que usan y no por sus fines— se dan demasiadas bazas al enemigo y no es cuestión. ¿Qué más puede decirse de los setenta?, pues también que han conocido intentos curiosos por mover el cotarro literario desde presupuestos algo ajenos. Ahí está el auge comercial de las novelas escritas por mujeres o el debido retraso con que algunos se extasían aún frente a la serie negra o los intentos —cada vez, por fortuna, más languidecientes de puro

pelmas— por resucitar viejas polémicas entre realismo y formalismo, entre imaginación y populismo de tres al cuarto —darle al público lo que pide es la suprema opción de algunos que no respetan ni la escritura propia ni la lectura ajena.

Terminemos. La referencia a algo tan inmediato sólo puede tener sentido como aproximación a una realidad cuyo juicio queda en manos del futuro. Ni siquiera aquello que parezca más dotado de los caracteres de la ruptura —que se definen más por ellos mismos que por la ocasión que crean— irán más allá de lo que el tiempo les conceda. Se incorporará luego a la mecánica del proceso, configurará (o no) su historia como excepción. Pero eso no puede ser ahora.

¹ Como complemento a este trabajo debo remitir al lector a otros dos publicados por mí anteriormente: «La novela como cuestión o leer a los modernos», en *Insula*, n.º 396-397, noviembre-diciembre, 1979, pág. 21, y «Ser y parecer (Hacia una perspectiva crítica de la novela española escrita en castellano: 1970-1981)», en *Quimera*, n.º 16, febrero de 1982, pág. 4.