

LOS FINOS TRAZOS DEL MUNDO.  
UNA LECTURA DE J.Á. GONZÁLEZ SAINZ

Antonio Candau

*Case Western Reserve University*

Es cierto, el lector de narrativa española que, formado como tal en la posguerra y primeros años de la transición, se aproxime a la última novela de J.Á. González Sainz, creará escuchar en algunos momentos ecos de las obras de Juan Benet. El título de la obra del autor soriano<sup>1</sup>, *Volver al mundo*, permitiría relacionarla con *Volverás a Región*; su ambición y parsimonia narrativa y la atención a lo geográfico-geológico para la situación espacial de la novela, también convienen a esa conexión. Hay además coincidencias puntuales entre las dos obras. Numa, el enigmático “hombre salvaje” de *Volverás a Región* está, quizás, recordado en la personalidad adoptada por Gregorio en *Volver al mundo*, el montaraz y mítico Biércoles. El disparo fatal de la novela de Benet podría compararse a los enigmas, finalmente resueltos, de los disparos en dos momentos de la novela de G. Sainz. También comparten ambas obras las prolongadas conversaciones entre distintos personajes como base estructural de la narración. En los dos casos, estos diálogos adolecen de cierto gigantismo, cumpliendo funciones expositivas y de soporte del comentario normalmente reservadas a la voz del narrador o introducidas mediante otras técnicas. En su reseña, Pozuelo Yvancos critica esta decisión narrativa, indicando que los desequilibrios resultantes hacen tambalearse toda la obra, empantanada en una estructura equivocada, que, pese a las aclaraciones finales, termina asfíxiada. El crítico anota el defecto a la “bisoñez” novelesca de G. Sainz al pensar que “unas largas conversaciones en estilo directo podrían resultar cauce verosímil para una novela de ideas, porque a los personajes narradores, a Julio desde luego pero también a Anastasio les sale un lenguaje que nada tiene que ver con un discurso hablado (resulta increíble que Anastasio, sin estudios, hable de forma tan ‘escritural’)”.

La observación de Pozuelo Yvancos me parece válida, pero no creo que el desequilibrio dañe la novela de manera tan absoluta. Habré de volver a ello más adelante porque creo que la decisión estructural conecta este texto con los temas y el proyecto narrativo de G. Sainz desarrollado a partir de su primera novela, *Un mundo exasperado*. Mi comentario sobre esa obra y sobre *Volver al mundo* intentará esbozar unas líneas de engarce entre ellas y la historia del género en España en los últimos años. Pretendo sólo anotar algunos de los itinerarios novelescos y críticos que se dan cita en los textos de G. Sainz y compararlos con otras creaciones para explicar mi ubicación de la narrativa del autor soriano.

Volviendo a las influencias y antecedentes con los que empezamos, el propio G. Sainz ha reconocido su aprecio por la obra del creador de *Región en varias ocasiones* y suele mencionarlo entre sus modelos. Me permito citar sus declaraciones al respecto porque incluyen además otros dos aspectos que me interesan para nuestro acercamiento inicial:

yo intento labrar, con todo el esfuerzo y esmero posible, con parsimonia y sin alharacas, retocando y volviendo a retocar según voy comprendiendo el mundo y la prosa con la que compongo —según se me va haciendo presente a la par el misterio del mundo y de la escritura—, una literatura que se enfrente a los grandes temas de la condición humana y que intente decir algo relevante sobre nuestro mundo de hoy, sobre este mundo que está dando vueltas de tuerca epocales y donde las viejas categorías para entenderlo y las viejas visiones del mundo, incluidas las progresistas, hacen ya aguas por muchas partes [...] Me interesan poco las historias de éxito, la literatura bisutería, que sin embargo no desdeño —cada cosa tiene su momento—, y la literatura resultona que tiene más de telefilm ruidoso lleno de efectos especiales que de literatura. Como referentes intento tener a los grandes escritores del siglo XIX y XX: Faulkner, Proust, Kafka, Bernhard, Benet, Galdós, Musil, Dostoievski [...] Con ellos, y con muchos otros, creo que es con quien hay que entablar un diálogo continuo porque ellos acertaron a ver y expresar de forma admirable algunos de los misterios y los problemas de la vida y la indole del hombre y del mundo. (Narbaiza)

Junto a la lista de escritores, G. Sainz insiste en la ambición de su proyecto novelístico, en dos sentidos: primero, como instrumento para dar sentido al mundo en el que nos encontramos —un momento, nos dice, especialmente problemático— y, en segundo lugar, como literatura separada tanto de aquellas obras que no entablan diálogo con la circunstancia actual, como de las novelas “light,” derivativas, o aquéllas que buscan los recursos y efectos de los medios audiovisuales de comunicación de masas.

Desde los primeros comentarios y reseñas, *Volver al mundo* ha sido considerada efectivamente una obra alejada de modas o promociones editoriales fugaces, como texto “ambicioso”, “importante” y “exigente”<sup>2</sup>. La extensa novela cuenta, a través de una serie de conversaciones entre Bertha —traductora vienesa y antigua amante de Miguel— y varios personajes del Valle, la historia de

Miguel y de sus amigos de juventud. Liderados por el poeta y activista político Ruiz de Pablo, el grupo de jóvenes participa durante los años setenta en varias actividades de una organización terrorista. El núcleo de amigos terminará abandonando la organización debido, en gran medida, a una serie de incidentes de naturaleza brumosa; tal vez accidentes, tal vez trampas tendidas por algunos de los miembros del grupo. Tras trabajar como corresponsal de prensa en algunas de las zonas más peligrosas de la actualidad y viajar por el mundo, Miguel regresa al Valle para, a la luz de nuevas evidencias, aclarar esos incidentes del pasado, especialmente lo acontecido en el enmarañado bosque de acebos durante una noche iniciática, llena de sorpresas, confusión y tragedia.

Tras su abrupta salida del Valle, Miguel había ido volviendo cada vez con más frecuencia al pueblo donde nació y creció, pero el mencionado regreso que centra la acción final de la novela es decisivo. Miguel resuelve efectivamente algunas incógnitas, que se nos van presentando dosificadas hasta la sorpresa final; descubre las trampas, pero no consigue corregir los problemas ni enmendar los errores del pasado.

Uno de los logros de la novela es la creación literaria del mundo del Valle, trasunto de la Soria natal de G. Sainz y ya presente de manera eventual en su anterior novela. La geografía, la geología, la flora y el clima del pueblo y de la cercana sierra acompañan las conversaciones de los personajes y apuntalan el argumento de la obra. Y ello, no sólo como reflejo o analogía de estados de ánimo de personajes, sino como parte integrante del texto en muchos niveles diferentes: en la diégesis, en los comentarios de narrador y personajes y en el plano simbólico o figurativo. El entorno físico está sobredeterminado en el sentido psicológico: apunta a la geografía real, connota estados de ánimo, desencadena reflexiones metafictionales, subraya juicios e ideas del narrador, conecta la obra con la tradición literaria, etc. La sierra y el antiguo glaciar, el acebal y la elegía al desaparecido olmo son algunos de los momentos más destacados en este sentido<sup>3</sup>.

La esposa de Julio, uno de los interlocutores de Bertha y uno de los personajes clave en la narración, da clases en el Instituto de Enseñanza Media donde enseñó Antonio Machado. La alusión al poeta recuerda que el referente geográfico de *Volver al mundo* tiene un fuerte valor simbólico en la historia de España, con dos momentos clave: el mito fundacional de Numancia y la invención poética de lo castellano-soriano como esencia y resumen nacional en la gran literatura de Machado y Unamuno, entre otros autores. La magnífica recreación novelesca de G. Sainz tiene en este sentido algo del carácter “primigenista” que Gil Casado notaba en *Volverás a Región*, novela creadora de una geografía física propia y ajena, en parte, a los avatares históricos concretos a los que se refiere. La mitificación literaria de la naturaleza sirve en *Volver al mundo* de soporte eventual para conceptos, caracterizaciones y giros en la

trama, y sugiere símiles y símbolos universales para la historia de la humanidad de todo el planeta. Esos símbolos, sin embargo, no pretenden fundamentar discursos patrióticos o presuntas peculiaridades de psicología nacional. La imponente y muda presencia de la sierra, el blanco semántico del antiguo glaciar, que se expresa como una lengua muerta, y el enrevesado y espinoso enigma del acebal, desatan el territorio soriano de las interpretaciones utilizadas por distintas ideologías culturales españolas de manera más o menos tendenciosa o simplista.

El “mundo” del título aparece repetidas veces con muchos sentidos diferentes. La historia de Julio, y en gran medida las de los demás miembros del grupo, se presentan siguiendo unos parámetros próximos a la novela de formación, en la que el yo se enfrenta al mundo exterior e intenta adaptarse y entrar en él a través de distintas peripecias y negociaciones. Los jóvenes del pueblo soriano quieren ver mundo, salir de su pequeño mundo y realizar obras ambiciosas: “comerse el mundo”. Además de la referencia a la primera novela de G. Sainz, de la que me ocuparé más adelante, hay otros muchos sentidos de “mundo”, pero el más importante es el del mundo del Valle como origen y centro de significaciones y, al mismo tiempo, como embalse que guarda enigmas y secretos cuya solución promete iluminar la trayectoria de los personajes de esta historia y, más allá, la del género humano. Miguel conserva siempre, en su ajetreado viajar por los conflictos bélicos, la foto de una de las montañas del Valle, imagen sólida e inmutable de sus orígenes personales y de un mundo inmóvil y aparentemente bien asentado, acabado y cerrado. Cuando comienza a hacer más frecuentes sus regresos al Valle, la geografía y las gentes del pueblo son una especie de ancla que detiene su desbocado ir y venir; son el centro, el “ombligo del mundo” (24). El “volver” del título, por lo que se refiere a Miguel, es también una búsqueda de sentido a su historia. Quiere acercarse al significado de su persona en tres órdenes: el del mundo exterior, el del pasado y el político y moral. Las peripecias finales le revelarán a Miguel —y al lector— la profunda imbricación de lo familiar en esos órdenes; la íntima relación entre lo personal o privado y lo público. Anastasio le explica a Bertha que Miguel: “volvía o intentaba volver en realidad al mundo. Volver al mundo, decía, reconciliarse con ellos y también con la tierra y el tiempo y con los dioses de todo ello, si los hubiera, si bien yo diría que con Dios [...] y sobre todo [...] reconciliarse con lo incomprensible, con lo impepinable” (38). El coloquialismo “impepinable” conviene quizás al decoro dramático que Pozuelo Yvancos echa de menos en la obra, pero apunta también a una manera de enfrentarse a las cosas esenciales: sin posibilidad de dar marcha atrás y evadirlas, sin posibilidad de soluciones parciales o falsas.

En su regreso al mundo del Valle, Miguel busca también la redención y la expiación. En su pasado hay un yo juvenil, ingenuo y cómico en muchos sen-

tidos; hay unas ideologías y grandes relatos que han perdido validez, pero también hay trampas, errores y culpas. En parte, la búsqueda de sentido de Miguel es la que emprende Bertha en sus conversaciones con sus amigos del Valle y es, también, la búsqueda de sentido del lector, quien, en su rastreo de los enigmas de la novela (trampas, errores, culpas, secretos) va al mismo tiempo detrás del plato fuerte, esos enigmas del mundo: “lo incomprensible, lo impenetrable”. Pozuelo Yvancos acierta al expresar una de las claves de la obra (“los personajes han vivido sobre todo palabras que les alejaban del mundo, provocando en ellos una herida y un vacío que luego no pueden rellenar, en su imposible retorno al lugar originario”), aunque cree que es una idea demasiado repetida y —tal como la maneja G. Sainz— demasiado endeble para levantar sobre ella una novela de más de 600 páginas. Difiero del crítico en elegir esa idea, enunciada de ese modo, como la base sobre la que se levanta la obra. Pero sí es cierto que hay en la novela cierta contención en las ideas, incluso las básicas —como la apuntada por Pozuelo Yvancos— que lleva a enunciarlas claramente pero a no elaborar de manera demasiado explícita todas sus consecuencias y corolarios. A esa idea apuntada por Pozuelo Yvancos cabría añadir otras, y otras líneas conceptuales que rodean y atan el mundo de los episodios y las trayectorias de los personajes de la novela. Cada una de ellas es endeble por separado pero el conjunto sí consigue sustentar la riqueza y el peso de la obra. Otras ideas clave, que explican la trama y, también, en parte, “la opción discursiva” de G. Sainz, podrían enunciarse con términos tomados de la tradición filosófica que acompaña cronológicamente a la gran novela decimonónica, en especial de Schopenhauer y Nietzsche.

Miguel y su grupo son seducidos efectivamente por la palabra del poeta y líder Ruiz de Pablo, quien —esto abre una posible lectura metafictiva de la novela— “escribe” una perversa novela de formación con los jóvenes del grupo, para intentar una corrección y un ordenamiento radical del mundo. Miguel y sus amigos se enfrentan al mundo guiados por la voluntad, por el deseo insaciable de “comerse el mundo”. Hacia el final de la obra, Ruiz de Pablo se niega a reconocer sus posibles faltas y justifica toda su actuación en términos de la moral de los seres superiores, con ecos nietzscheanos:

el hombre ha sido abandonado en una cruz [...] y Dios, todos los dioses, no responden ya más que con su silencio. El viejo hombre ha muerto [...] ya nada es más que su disposición [...] todo es fruto de la ocasión y de la fuerza [...] El viejo hombre moral, el hombre que se cree que puede establecer fines morales y actuar en pos de ellos [...] que de veras puede elegir en conciencia dentro de un horizonte de sentido [...] está muerto y bien muerto [...] Yo he venido a anular ese mundo con un hacer sin objetivo [...] Yo soy el poeta de esa destrucción, el que crea con palabras y acciones el sentido de la falta de sentido [...] una nueva relación entre las cosas y los hombres [...] Todo eso es lo que yo os propuse, ser prácticamente como dioses y no como pordioseros, como demiurgos y no sim-

plemente como ángeles rebeldes, y vosotros tuvisteis miedo, os cagasteis de miedo, vosotros retrocedisteis queriendo volver al mundo en el que colocasteis vuestros valores de buenos chicos de papá y mamá un poco respondones y calaveras, queriendo volver a las cosas en sí como si alguna vez las hubiera habido, a la naturaleza absoluta de las cosas, a la realidad de la buena. (570-72)

El diagnóstico de Ruiz de Pablo es acertado. Miguel y la mayoría de su grupo de amigos se arredran, efectivamente, y no dan el paso definitivo, no cruzan la línea hacia ese ámbito de la voluntad desatada descrito por el poeta; un territorio más allá de la lógica de las cosas, de su representación, y más allá de una moral que podemos llamar compasión, o sentido de responsabilidad ética por el otro. El de Ruiz de Pablo es un proyecto de futuro distinto a todos los presentados hasta ese momento, ajeno no sólo a los programas y creencias ligados tradicionalmente a la familia bien a la que pertenece Miguel, sino también a las alternativas a esos discursos: “capitalismo, anarquismo, comunismo, izquierdismo, nacionalismo [...] bobadas, organizaciones de ciegos, versitos de poetas malos, intereses domésticos y anuncios publicitarios” (573). Y, más adelante: “No hay más verdad ni valor que la fuerza de quien establece el valor” (574). Así, a mi juicio, otros de los temas centrales de *Volver al mundo* pueden ser el de la trampa y el de la culpabilidad y sus consecuencias. ¿Qué efectos tiene una culpabilidad falsa, establecida a partir de unas condiciones trucadas? Y, simultáneamente, ¿cómo opera una culpa, auténtica, pero que ignoramos? *Volver al mundo* dramatiza unos conflictos personales de carácter moral en un momento de ausencia de grandes relatos explicativos, momento histórico huérfano de grandes sistemas éticos y de proyectos universales de futuro.

## GENEALOGÍAS

Apoyarse como hicimos al comienzo en la narrativa benetiana para nuestro itinerario por el universo de G. Sainz nos permite contar con unas bases de referencia crítica, aunque no pueden obviarse las diferentes circunstancias en las que ven la luz las dos obras. La novela de Benet es literariamente ambiciosa y, al mismo tiempo, vaga, indirecta. Su lograda elaboración estilística, las aparentes repeticiones y los silencios, aportan un aire de oráculo y desvían la identificación inmediata de muchas de las peripecias concretas del relato, y de muchos de los sentidos de sus referencias. El “es cierto” que abre la novela es por ello una ironía. Gil Casado enumera varias de las estrategias que favorecen el equívoco y la incertidumbre en *Volverás a Región*: “En vez de representar los sucesos directamente, tal y como son en esencia, Benet los dota de falsas apariencias, de modo que pueden poseer un sentido u otro diferente, o los dos a la vez, o ninguno de ellos” (160).

Las novelas de G. Sainz, especialmente la última, no escurren el bulto de referirse a una circunstancia histórica relevante de manera directa e inequívoca: la de la propia generación del autor, su peripecia ideológica durante los primeros años de la transición y su situación a la llegada del nuevo siglo. Digo de manera directa e inequívoca, claro, dentro de las convenciones de recepción de lo literario, en concreto su relación “suspendida” con la realidad, de la que pende pero mediante una conexión que puede quedar suspendida.

Usando la taxonomía de Gil Casado, y pese a todas las coincidencias apuntadas, el título de G. Sainz parece un puente de regreso a una novela “humanizada”, opuesta al mundo incierto, equívoco y tramposo de *Volverás a Región*. La lógica de oposición y desfamiliarización de las generaciones<sup>4</sup>, por supuesto, no funcionaría demasiado bien en este caso, dada la distancia de las dos obras y la diferencia de edad de sus autores. De existir, esa lógica habría que plantearla con textos y novelistas más próximos a G. Sainz.

Nacido en 1956, José Ángel González Sainz pertenece a una generación algo posterior a la que se llamó “del 68”, uno de los últimos intentos serios de agrupación generacional de la producción narrativa española<sup>5</sup>. Ese grupo compartía algunas características con la llamada literatura experimental —“deshumanizada”— de las vanguardias y de los años setenta, pero apostaba por una novela movida por lo narrativo, la fuerza de la fábula y la necesidad de contar historias. En ocasiones, la narratividad significaba recurrir a la Historia como un ingrediente más, sujeto a manipulaciones literarias, dentro de algunos de los parámetros estéticos de lo “posmoderno”<sup>6</sup>.

Como es sabido, *Volverás a Región* fue en su momento una de las obras eje en el cambio de dirección de la narrativa española en los 60. Pablo Gil Casado considera la novela de Benet el detonante que pone fin a la “novela social” e inaugura —o restaura, según la trayectoria descrita por el crítico— la narrativa “deshumanizada”: “representa el punto definitivo de ruptura con el realismo objetivista. La nueva forma de novelar [...] la consagra Benet con esta genial novela” (94). Gil Casado incluye *Volverás a Región* en la subcategoría de obras deshumanizadas que buscan la “primigenización”, de temática “especulativa, remota” y de “máxima conceptualización” (153). Pero la compleja obra de Benet ha sido interpretada también como un ataque rotundo —si indirecto— a las circunstancias políticas en que vio la luz. El modo de novelar de Benet y otros muchos autores alude críticamente a los mecanismos discursivos del franquismo a la hora de narrar sus historias.

David K. Herzberger propuso dividir la abundante producción novelística “de la memoria” en dos grupos cuyos autores, si bien coincidían en cuestionar la historia propuesta por el franquismo y el concepto de historia que legitimaba esa versión, trataban de alcanzar sus objetivos mediante procedimientos distintos. Según el crítico, los novelistas del realismo social pretendían modi-

ficar la historiografía oficial ofreciendo una visión crítica del presente, cuya realidad desmentía tácitamente ese pasado narrado por el régimen. Posteriormente, los escritores que se despegan del realismo social, como Benet, pondrán en tela de juicio no sólo el contenido de esa historia oficial, impuesta autoritariamente, sino también el autoritarismo de toda historia entendida como desarrollo unitario y de progresión mítica; es decir, como discurso ajeno a versiones alternativas o complementarias.

Entre los del 68, como indicamos, la Historia aparece también tratada literariamente, en los mejores casos volviendo a los grandes temas —la Historia como discurso sujeto necesariamente a la mano de su narrador; la mitificación de orígenes y destinos— que habían ocupado a la generación anterior, aunque situados ahora a la alargada sombra de los difuntos “grandes relatos”. Ya unos años antes, en torno a la fecha de la muerte de Franco, las escaramuzas discursivas entre la literatura y la historia habían alimentado la producción y la discusión crítica de la narrativa española, sentando las bases de la posterior apoteosis de la “literaturización” de la historia en torno al año mágico de 1992.

Una posible genealogía para esa floración empezaría con la peripecia del protagonista de “Antagonía”, el gran ciclo novelesco de Luis Goytisolo. Raúl Ferrer, al salir de la cárcel, busca su futuro en la literatura, y abandona la práctica política. Ese despegue hacia la ficción recibirá un nuevo empuje cuando, tras la muerte de Franco, el mundo editorial español se vuelca en las memorias y narraciones de la historia reciente, desdeñando los valores menos serios de la ficción. *El cuarto de atrás* de Martín Gaité y *La muchacha de las bragas de oro* de Juan Marsé son dos obras que reivindicán, cada una a su modo, las incertidumbres, las ironías y los desdoblamientos propios de la literatura como manera legítima de acercarse a la realidad y a la historia. Marsé recordaría posteriormente que hacía falta airear el ambiente: “aquí empezó un resurgimiento de una literatura de crónica, de un intento de rescatar la historia reciente del país, frente a una especie, paradójicamente, de caída de la novela, de desprestigio de la ficción. [...] Entonces, en esta historia, lo que hago es una especie de chiste” (Sinnigen 117).

En torno a la fecha clave de 1992, tras ese aluvión de memorias y biografías provocado por la muerte de Franco y el cambio de régimen, y coincidiendo con la progresiva caída en desuso de marbetes y taxonomías literarias, apareció un grupo de novelas que retomaban el asunto de la memoria de la oposición antifranquista y los primeros años de la democracia con el arsenal de lo literario reivindicado por Martín Gaité en *El cuarto de atrás* y, en muchos casos, la mirada humorística enunciada por Marsé para *La muchacha de las bragas de oro*. Estamos ante lo que parece un intento apresurado de acotar irónicamente, desde la libertad de expresión política y la libertad de expresión narrativa, la relación de las biografías personales con la historia reciente. Gran

parte de esas obras fueron lanzadas como ganadoras de premios literarios importantes —en tres años consecutivos, en el caso del Plaza y Janés— señal inequívoca de que las editoriales veían esos temas como apuestas más o menos seguras para captar lectores. Un personaje de *La tierra prometida*, de José María Guelbenzu, lo expresaba así: “se les murió Franco y han vuelto a la Historia” (48). El pronombre “les” expresa bien la imbricación de lo personal y lo colectivo en la floración de estas obras a finales de siglo. La información de contraportada de una de ellas, *El buque fantasma*, de Andrés Trapiello inci- de en la importancia de reconsiderar la peripecia individual: “Martín ha tenido la valentía de admitir que si los vertiginosos cambios del mundo nos han obligado a reescribir la historia de las naciones y las ideas, también nos obligan a reescribir nuestra historia personal, sobre todo a los que vivieron los míticos años Sesenta y Setenta”<sup>7</sup>.

En la mayoría de los casos, el yo se inyecta en los acontecimientos a través de la ironía, produciendo situaciones humorísticas en las que se contemplan desde la madurez los disparates o las ingenuidades derivadas del celo ideológico que se da como característico de la juventud de la época.

Hemos hablado anteriormente de 1992 como año mágico, culminación de grandes preparativos de la sociedad española para centenarios, olimpiadas y exposiciones. Desde el punto de vista de posibles itinerarios novelescos y culturales, cabe ver también el 92, con su estela de éxitos, fracasos, corrupciones y pelotazos, como un momento de inflexión hacia una cultura menos desmitificadora, menos ligada a la revisión irónica de las relaciones entre la actuación político-social del individuo y la sociedad en la que vive. Un texto emblemático, que ilustra el cambio de rumbo es *Elogio y refutación del ingenio* de José Antonio Marina.

Si los grandes premios de narrativa en España tienden a la promoción o consagración de valores dentro de tendencias que se prevén populares, la concesión del Premio Anagrama de ensayo al libro de Marina puede verse también como una apuesta por el cambio de aires que se fraguaba en esos años en la cultura española. El éxito de ventas del libro parece una confirmación de lo acertado de esa apuesta, al menos desde el punto de vista del mercado. Marina critica el “ingenio” desbocado como una tendencia nociva de la inteligencia. Nacido como mecanismo de defensa, el ingenio se burla del mundo sin detenerse a pensar que ese mundo incluye al propio yo. El ingenio —el juego del significante desbocado, la ironía, etc.— pretende cimentar al yo y termina por cercenarlo. Además del conocido texto de Marina, otros muchos pensadores —Carlos Díaz, Fernando Savater, Adela Cortina— critican por esas mismas fechas distintas versiones de la “inteligencia ingeniosa” o plantean la necesidad de establecer un repertorio de criterios para la actuación práctica en la nueva realidad política española. La ironía del grupo de obras que pretendían desmitificar la

actividad política de los jóvenes protagonistas en los años sesenta y setenta no implica necesariamente que sean obras carentes de preocupaciones éticas; el diagnóstico crítico de Marina apuntaba a obras más experimentales y autorreferenciales. Es más, en varias de esas novelas —*El buque fantasma*, *En la lucha final*— las cuestiones éticas asomaban entre los episodios desmitificadores, en muchas ocasiones aludiendo a las consecuencias reales que los deslices éticos, las trampas y las falsedades, acarrearán al individuo y a los demás.

En este ambiente cultural y social, surge así un “impulso ético” como posibilidad para la novela española. No se trata tanto de una salida temática o de ideología o intenciones, sino más bien de un recurso incorporado a la novelización de la realidad y la historia, referido a la manera de construir tramas y personajes. Eduardo Mendoza, en un artículo del año 93, aludía al auge en ese momento de dos subgéneros —la novela exótica y la novela histórica—, al escepticismo o pesimismo ideológicos de muchos autores, y a otros factores que caracterizaban una novela “posmoderna”, considerada por el autor en muchos casos insuficiente para la España y la literatura de ese momento:

la novela de los últimos años, al desinteresarse por todo planteamiento ético, ha echado al olvido uno de los elementos fundamentales de la gran novela: el dilema. No se trata tanto de que la novela carezca de actitud moral [...] sino de que esta actitud moral no se concreta o no se encarna en el protagonista. Los protagonistas de las novelas contemporáneas son meros juguetes de las circunstancias, observadores de su propia peripecia [...] del ciudadano circunspecto que conoce y quiere el bien, pero que sabe que, en última instancia, lo mismo da querer ser bueno que querer ser malo. Es esta debilidad del protagonista lo que a mi juicio lastra la novela contemporánea. Su peripecia es una simple anécdota que sólo sirve para dejar constancia de un estado de ánimo. El lector puede identificarse fácilmente con este estado de ánimo, pero no participa de la aventura moral y, por lo tanto, tampoco recibe, al término de la lectura, la recompensa moral que deriva del sufrimiento y de la decisión. El ciudadano percibe hoy en el ambiente la posibilidad real de verse enfrentado en un futuro no lejano a un dilema ético de gran envergadura, para el que la literatura no le habrá ejercitado. (3)

Mendoza considera la literatura un género importante, capaz de ayudar al ciudadano a enfrentarse a sus problemas y apela a una venerable tradición establecida (la “gran” novela) del mismo modo que, recordemos, hacía nuestro autor en la cita recogida al comienzo de este trabajo. La obra narrativa de G. Sainz se inicia precisamente en torno a ese año eje del 92. *Los encuentros*, libro de relatos, aparece en 1989. *Un mundo exasperado*, su primera novela, en 1995.

## EL TRAZADO DE LA REALIDAD

*Los encuentros* reúne nueve cuentos con el amor —sus inicios, sus finales, las ilusiones y las cegueras que proporciona— como tema más repetido.

Los locuaces narradores utilizan numerosas repeticiones, paralelismos sintácticos y semánticos, incisos de incisos, etc. Suelen presentarse realidades cotidianas sometidas a la desfamiliarización mediante mecanismos diversos: perspectivas insólitas, descripciones minuciosas de procesos u objetos simples, atención obsesiva a detalles aparentemente banales, etc. Todos esos objetos y procesos proliferan y ahogan la vida sentimental de los personajes, meros incisos episódicos en la vorágine verbal del narrador. Como en la obra maestra de la narración vanguardista española, *Vispera del gozo* de Pedro Salinas, en *Los encuentros* el evento se escapa entre los dedos del lector, distraído o paralizado por la anticipación o la analepsis, por la fogosa ansia de lo que se espera o por la mirada retrospectiva y morosa.

En *Un mundo exasperado* se repiten bastantes de las estrategias estilísticas de *Los encuentros*. El discurso del narrador-protagonista resulta muchas veces abrumador, con sus dilaciones, constantes juicios e incisos, y produce una especie de cuadrículada verborrea. Al igual que en el volumen de cuentos, al comienzo de esta novela el autor implícito parece presentar a sus personajes mirándolos desde muy arriba. Si recurriéramos a la taxonomía aplicada a las relaciones entre creador y personajes de Valle Inclán, los de estas narraciones quedarían cerca de la categoría de marioneta de esperpento, y el lector suscribiría durante las primeras secciones de la novela muchos de los adjetivos que el propio narrador y otros personajes utilizan para describir a ese protagonista: ridículo, patético, previo, improbable, grotesco, en el fondo un conformista, poco recomendable, bastante indeseable, de poco fuste, estrafalario, insolente, excéntrico, don nadie, frustrado, atrabiliario, intelectual, ser un poco etéreo y nada consecuente, acuciante y peliagudo, dual y contradictorio y exasperado.

El narrador parece un idiota brillante, un raro incomprendido. Natural de un pueblo del Valle próximo a la pequeña capital provinciana —los referentes geográficos y los topónimos sorianos están aquí más diluidos que en la segunda novela— hijo natural del gobernador de la provincia, nos cuenta sus peripecias desde su nacimiento hasta llegar a la noche en que escribe, encerrado en su piso, exasperado por la tragedia acontecida esa tarde y vigilado desde la esquina por un coche de la policía. Todo ello parece apuntar a un posible final trágico que no llega a narrarse.

A pesar de la caracterización degradada, el narrador muestra una y otra vez su perspicacia y su magnanimidad, así como, de vez en cuando, una autoironía más o menos consciente. Todo ello va atenuando la distancia entre personaje y lector, facilita nuestra conexión con él y, por ende, con su peripecia. No estamos, efectivamente, ante un personaje de estupidez o patetismo absolutos. Su perspectiva, su mundo y sus peripecias nunca se alejan del todo de la perspectiva e intereses del autor implícito. El narrador trabajaba como corrector para una empresa. Su celo profesional le lleva a desarrollar una conciencia

desmedida de las múltiples posibilidades de corrección, lo que termina inmovilizándolo y acarreándole el despido. La manía correctora se traslada a todos los órdenes de su vida, en los que interviene como si de un texto a corregir se tratase. Son inevitables, por ello, las conexiones metafactivas entre el texto que leemos —generado esa noche que ancla la deixis de la novela— y las peripecias narradas en él. El poner en orden las palabras significa poner en orden las cosas. A diferencia de la vida, sin embargo, el texto permite no sólo colocar en orden palabras y acontecimientos, sino también ordenar en el sentido de mandar, de dar órdenes, doble sentido recogido en la dilogía del verso quevediano de “mi vida ordene”.

La novela está dividida en numerosas secciones con largos títulos a modo de subdivisiones de un ensayo o de escenas en un guión cinematográfico, muchas veces con tono de comentario casual: “1. El nacimiento del héroe. El gobernador y la noche. Margarita”; “39. A mí me ha gustado ordenarlo todo ya desde pequeño”; “66. Apología del instante y angustia del tiempo”; “70. La geometría de la tragedia”. Esta categorización subraya la tendencia del narrador a poner orden y dirigir su texto. Se trata de una cuestión de control, pero la rigidez textual contrasta con su escasa capacidad para organizar su vida y con sus limitadas dotes para el liderazgo. Estos defectos son ejemplificados con numerosos episodios, desde su niñez hasta la tarde fatídica del día en que nos habla. Sus buenas intenciones producen resultados contraproducentes; sus iniciativas suelen ser malinterpretadas o desatendidas.

Repito que, pese a todo ello, la novela encuentra un tenue pero claro término medio en la caracterización del narrador: sus desgracias nos conmueven pero sus cuadrículas emotivas y discursivas dificultan nuestra identificación con él. Sonreímos ante sus actuaciones patéticas pero su rectitud, o su candidez, impiden rebajarle a personaje bufonesco y despreciable. Pasa de observador independiente y agudo a irrelevante payaso comparsa, y viceversa. Esta compleja caracterización culmina hacia el final de la novela, en el momento de menor control del narrador. G. Sainz completa aquí una novela “ética” en el sentido apuntado por Eduardo Mendoza; encarna el dilema moral en un protagonista complejo, alguien que parecía en un principio “uno de esos protagonistas [...] meros juguetes de las circunstancias, observadores de su propia peripecia [...] ciudadano circunspecto que conoce y quiere el bien, pero que sabe que, en última instancia, lo mismo da querer ser bueno que querer ser malo” cuya peripecia “es una simple anécdota que sólo sirve para dejar constancia de un estado de ánimo”. Sin embargo, como digo, el final de la novela termina de redondear la caracterización de ese personaje, convirtiéndolo en protagonista de otro tipo de novela.

Observando la actuación de un mimo callejero, que parodia lo que hacen los transeúntes, el narrador se pone a imitar al mimo, remedando sus acciones.

La escena es interrumpida por un trágico accidente, y el desconcertado narrador se deja llevar por el odio hacia el responsable involuntario del suceso. El crimen del corrector —el más personal de los crímenes en el espacio público por excelencia, la calle— se produce debido a una serie de casualidades, aunque debe también verse como venganza final, en un acto supremo de castigo y corrección hacia quienes le han colocado en ese mundo exasperado. Las subdivisiones y apartados marcados por el narrador, a modo de paralelos y meridianos para orientarse y ordenar el mundo en su texto, parecen ahora grietas por las que se resquebraja ese mundo, sacudido por la crueldad del azar en una coincidencia fatal. El narrador —que, recordemos, recapitula lo sucedido— advertía ya hacia el comienzo de la novela que el mundo está gobernado por el azar y la ironía: “Todo está ordenado, sí, y está ritmado, pero con un orden y un ritmo cuya azarosa y paradójica trama es seguramente inasequible” (17).

La “geometría de la tragedia” que da título al apartado final añade otra característica al trazado de ese mundo gobernado por el azar y la ironía: se trata de un dibujo de trazos finísimos; hay muy poca distancia entre el azar y la necesidad, la vida y la muerte, la culpabilidad y la inocencia, lo sublime y lo ridículo, ¿el bien y el mal? El narrador observa su imagen reflejada en la ventana y después se contempla las manos:

repasso sus líneas y las intersecciones de sus líneas, y repaso también las líneas y las intersecciones de mi memoria para intentar dilucidar si hay un lugar o una lógica en los que se inscriba la capacidad de hacer daño como se inscriben mi cara y mis manos en el cristal de la noche, para intentar ver dónde está y de dónde viene la potencia o el designio de infligir un mal, de maltratar o disparar o presionar un cuello y hundir unas manos en quien va fijando y deponiendo poco a poco la mirada hasta quedar sólo reducida a sus ojos. (168)

*Un mundo exasperado*, que es en buena medida una novela ingeniosa y deshumanizada, según las tipologías de Marina y Gil Casado, resulta en conjunto un texto complejo, que incorpora cuestiones de largo alcance, referencias a grandes pensadores —de nuevo Schopenhauer y Nietzsche, entre otros— y, como decimos, un protagonista que encarna un dilema ético. Además de las coincidencias de ubicación geográfica, en las dos novelas de G. Sainz los protagonistas pertenecen a una organización política armada que intenta corregir el mundo pero cuyas acciones y trampas terminan convenciendo a los protagonistas de que, en palabras del de *Un mundo exasperado*, la visión que pretendían alcanzar con la lucha armada era un sueño que refleja “otro sueño de mayor envergadura que es el que ya todos soñamos, el sueño de la pura voluntad y la mera representación, el sueño de la potencia y el resultado” (250). En ambas novelas se dan accidentes y muertes fortuitas de inocentes, aunque en la primera la tragedia está desligada de la lucha terrorista. La muerte del inocente por un azar imprevisto está en algunas de las mejores novelas que tratan del terro-

rismo, desde *El agente secreto* de Conrad hasta *El hombre solo* de Atxaga, lo que parece abundar en la idea, presente en los textos de G. Sainz, de que el deseo de desatar la violencia con unos objetivos considerados justos, supone desencadenar una fuerza ciega y de consecuencias imprevisibles, que termina colocando la tragedia personal de un individuo inocente en medio de todas las frías maquinaciones de estados, grupos y subgrupos. En las novelas mencionadas, la muerte del inocente es un episodio puntual y quizás poco relevante en la inmensa cadena de violencias, guerras y muertes de la Historia, pero permite ajustar el objetivo de la narración, centrarlo, para ofrecer de manera más nítida, si modesta, el planteamiento de determinados dilemas morales. *Un mundo exasperado*, con toda su proliferación conceptual y lingüística, está anclado en la geometría de escasas dimensiones del incidente final. Es un episodio puntual, de actos y palabras muy específicos, que se narran y glosan prolijamente. La palabra “geometría” apunta a la manía del narrador por clasificar y ordenar todo, por acotar el correr del mundo centrándose en un acontecimiento; el relato traza los parámetros de ese acontecimiento, lo mide, lo ordena a posteriori puesto que es algo que no obedece a sus designios. La gran madeja del dilema se ha fraguado hilo a hilo, trazo a trazo, con un dibujo de líneas finas; con casualidades, fuerzas necesarias, reacciones, imprevistos, etc. A diferencia de en *Los encuentros*, donde el acto o evento rutinario, o consabido, o esperable, se nos escapaba, en *Un mundo exasperado* —y en *Volver al mundo*— si bien no puede decirse que se alcancen todos los sentidos de los eventos, sí se estudian y describen con una voluntad decidida de conocerlos e interpretarlos. G. Sainz ha hablado de dos posibles modos de conectar narrativamente con la realidad: “disponer un orden en el sobrevenido caos de la realidad o un desorden en la atascada indiferencia de la realidad de los lenguajes y elaboraciones de la realidad” (“Como el agua...”). *Los encuentros* entraría en la segunda categoría, mientras que las dos novelas cuadrarían más a la primera.

De manera semejante, la ambición discursiva y textual de la novela tiene su contrapartida en la insistencia en anotar el momento de la enunciación: el narrador escribiendo por la noche en su piso. Parecería innecesario o gratuito establecer como punto originario para una novela de tan amplio aliento, a finales del siglo veinte, un momento y lugar de enunciación tan específicos. Los estudios lingüísticos sobre narrativa nos explican que el lector parte siempre de una situación tácita de comunicación ideal, en la que están presentes un emisor, un mensaje y un receptor, así como el contexto de esa enunciación. En ese contexto cobran sentido los distintos elementos deícticos: de espacio, de tiempo, intratextuales, intertextuales, etc. El lector, haciendo uso de su capacidad de ajustar la deixis, va acoplando sus posiciones dentro del texto a las del contexto o contextos de la enunciación para orientarse en el mundo ficticio. En nuestro caso, la referencia a un momento puntual de enunciación permite al

lector orientarse y obtener unas posiciones más seguras para involucrarse en el dilema de un personaje de valores y motivaciones ambiguas, con el que no siempre es fácil conectar. El narrador de *Un mundo exasperado* está próximo al narrador “indigno de confianza” descrito por Booth y, como sucede en muchos casos, para que las duplicidades e ironías no nos desborden del todo e inutilicen los sentidos de la novela, los autores atan su discurso a una carta, a una declaración con narratario, o a un momento bien definido —como en nuestro caso. Desde la perspectiva de las posibles indicaciones acerca de la imbricación del yo en la historia, *Un mundo exasperado* expresa lo azaroso de la conexión, y la incapacidad de ese yo para intervenir de manera positiva en el orden de los acontecimientos. La proyección hacia el futuro produce resultados insospechados o indeseables; sólo cabe, por ello, la reacción, instintiva, irracional, ante lo que nos impone el desordenado ritmo del mundo. En la taxonomía del autor mencionada anteriormente, esta novela expresaría el intento de “disponer un orden en el sobrevenido caos de la realidad” y la incapacidad de su narrador para conseguirlo.

El enclave preciso de la enunciación, la ambigüedad en la caracterización del protagonista, la participación en la Organización político-terrorista y las imprevistas consecuencias trágicas de esa actividad política, son aspectos que aparecen también en *Volver al mundo*, la segunda novela de nuestro autor. Entre ambas transcurren ocho años y la cuestión de las relaciones entre la literatura, la memoria y la historia, no sólo no ha abandonado la actualidad del discurso literario español, sino que ha seguido teniendo un papel protagonista en las intersecciones de la política y la cultura del país, casi siempre en torno a la secuencia histórica de Segunda República-Guerra Civil-franquismo. Los episodios más conocidos son quizás las discusiones sobre la reforma de la enseñanza de la historia en la enseñanza media; las condenas y faltas de condenas al régimen franquista por los distintos partidos; las asociaciones de recuperación de la memoria histórica ligadas a la exhumación de víctimas de la Guerra; las revisiones sensacionalistas de las etapas históricas aludidas; las disputas entre algunos de los gobiernos autónomos por el control de documentos de la guerra; la eliminación de símbolos, monumentos y nombres ligados al régimen de Franco, y un largo etcétera. La muerte de los grandes relatos explicativos y la incesante politización de la historia española reciente, hacen que la memoria, y la historia, se encuentren en 2003, fecha de aparición de *Volver al mundo* en un momento que parecería especialmente crítico; un momento no sólo de ausencia de grandes relatos discursivos que expliquen el pasado y proyecten el futuro, sino también de disolución de posibles sentidos unificadores de la realidad material de la historia: archivos, estatuas, fronteras, etc. Recordemos que G. Sainz, además de suscribir la crisis de sistemas y programas explicativos, describía el nuestro como un mundo que “está dando

vueltas de tuerca epocales” (Narbaiza). ¿Es posible escribir literatura en una situación así? Cabría decir que sólo es posible escribir buena literatura en una época así; y que es la propia literatura, especialmente la novela, la que se encarga de colocar el “así” al mundo en el que escribe. Me permito recordar algunas de las observaciones al respecto de uno de los novelistas más comprometidos con la elaboración literaria de una memoria histórica de calidad literaria y de calidad histórica. En *El novelista perplejo*, Rafael Chirbes reflexiona lúcidamente sobre los temas que nos ocupan en estas últimas líneas de nuestro acercamiento a la obra de G. Sainz. Citaré a Chirbes ordenando sus comentarios como respuestas a un par de preguntas. ¿Estamos en una época especialmente crítica?: “Cada generación cree ser testigo del caos primigenio al llegar a la madurez, como cree ser protagonista de la creación del mundo durante su juventud” (33); “Cada época produce su propia injusticia y necesita su propia investigación, su propia acta” (35). ¿Qué tipo de novela es el más adecuado a nuestra época?: “cada novela está obligada a llevar su fecha, es decir, a ser la novela de su momento, o, lo que sería lo mismo a reinventar la novela a cada momento [...] cada momento pide cosas distintas de las novelas” (77). ¿Qué nos proporciona la buena novela?: “una dosis de consuelo, tal vez; pero, sobre todo, una irrefrenable voluntad de conocimiento” (33).

Las novelas de Benet, Goytisolo, Marsé, Torrente, etc., contaban con una historia oficial bien establecida para escribir a la contra. Muchas de las mencionadas novelas de formación de los primeros años noventa podían ironizar sobre el compromiso político de los protagonistas en el contexto del desgaste —bastante extendido entonces— del marxismo. Era el yo narrativo como protagonista o agente de la Historia, aunque en una dilucidación desmitificadora de ese papel, mediante la cual, en muchos casos, se devaluaban tanto la Historia como el yo. Desde hace unos años, en la generación de G. Sainz y otras coetáneas, se aprecia una tendencia a narrar —de manera más o menos novelesca— la investigación y la redacción de episodios puntuales de la historia española. Se pasa del personaje que desea corregir la historia a personaje que rastrea y ordena la historia acontecida; de personaje actor a personaje testigo y notario. Al mismo tiempo, pasamos de los grandes cuadros de época a episodios muy concretos. El ejemplo emblemático sería *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, relato de la investigación y la escritura de una mirada y de un disparo no realizado. Pero habría otros ejemplos, con distintos grados de ficcionalización y metaficción, desde *La noche de los cuatro caminos* de Trapiello a la serie “Las armas del tiempo” de Sánchez Ostiz, o la reciente *Enterrar a los muertos* de Martínez de Pisón. Interesa ahora el proceso de descubrimiento de la verdad histórica y la historia de su redacción; interesa un momento muy preciso de la historia de la Guerra Civil, o del franquismo, del carlismo, o de la transición. Es una perspectiva más ajustada y de objetivos, aparentemente, menos ambi-

ciosos. La aclaración del enigma histórico puntual permite plantear —dependiendo de cada caso— posicionamientos éticos más o menos marcados.

*Volver al mundo* incorpora elementos de todas estas tendencias: los personajes pretenden ser actores de la historia, posteriormente se convierten en testigos y notarios de la gran historia —el periodismo de reportaje de Miguel—, para terminar en una investigación de la historia propia y personal, atendiendo a las ficciones no de un régimen político o un grupo de presión, sino a las creadas por el yo y su entorno. La caracterización del personaje central, Miguel —quien puede verse como emblema de la generación del autor— carece de la ironía desencantada del grupo de novelas desmitificadoras de los “años gloriosos” de la lucha antifranquista, pero tampoco está mitificada; tiene algo de reverso de la del narrador-protagonista de *Un mundo exasperado*. La tendencia a lo hagiográfico que se percibe en gran parte de los comentarios sobre Miguel de personajes como Julio, está contrarrestada por las propias peripecias de Miguel, que en muchas ocasiones cumple el papel de odioso niño de familia bien que le atribuye Ruiz de Pablo. El lector intensifica o reduce su identificación con él y, por ende, con la trayectoria ideológica y política de su generación, ni heroica ni antiheroica, atada a unas circunstancias y protagonista de una serie de actos que hay que conocer y juzgar. El grueso de la novela se centra en la investigación y la narración de episodios puntuales, en las evidencias concretas —un casquillo, una bala, un cadáver desenterrado— y en una situación de enunciación bien definida. Las largas conversaciones entre Bertha y sus distintos interlocutores —como en *Un mundo exasperado*— atan el discurso y sus numerosos hilos. Además del efecto de “anclaje”, las conversaciones producen también efectos de realidad oral, no textual —con los matices apuntados por Pozuelo Yvancos— y de confianza, de confesionalidad; de cierto consuelo o catarsis, y de mayor conocimiento para quienes participan en ellas. Abundando en las referencias concretas, y a diferencia de la primera novela, tenemos también un gran número de nombres propios, apellidos y topónimos. Personas y cosas tienen sus nombres, que explican parte de su historia. El texto incorpora, además, numerosas referencias de deixis espacial y temporal —un año antes, quince años después, etc.— mojones que orientan las referencias para ubicar al lector en la gran cantidad de materiales narrativos. Se trata, de nuevo, de mimbres finos que, individualmente, se resienten del peso de este mundo narrativo pero que, en conjunto, sí lo sustentan de manera eficaz. *Volver al mundo* aporta al conjunto de problemas de la relación del yo con la historia reciente, una “irrefrenable voluntad de conocimiento” ejemplificada en un discurso bien definido, paciente y ambicioso. Para atrapar todo el peso de un mundo como el presente, de un mundo así, hay que hilar fino. Volviendo a los posibles modos de conexión con la realidad que, según G. Sainz, pueden proporcionar los relatos, dijimos que *Volver al mundo* intenta “disponer un orden en el sobrevenido

caos de la realidad”; el resultado es sin duda distinto al de *Un mundo exasperado*. En esta segunda novela “dar un orden al caos quiere decir [...] disponer un tiempo, construir un lugar, habitarlo de personajes y desplegar sucesos y pensamientos de modo que esa disposición y construcción, esa habitación y despliegue nos haga más habitable el mundo externo a los relatos —esa pequeña parte de nuestro mundo” (G. Sainz, “Como el agua...”). Con su sintonía con el momento que vivimos y con la precisa configuración de referencias en el mundo textual, *Volver al mundo* ubica al lector de manera sólida en los problemas concretos que hacen de éste un momento crítico. Sin ofrecer respuestas definitivas a los enigmas y problemas, la novela nos proporciona, “una dosis de consuelo, tal vez, pero, sobre todo, una irrefrenable voluntad de conocimiento”.

## NOTAS

<sup>1</sup> Nacido en Soria en 1956, y licenciado en Filología en Barcelona, vive desde hace tiempo en Italia. Fue director de la revista cultural *Archipiélago*. Ha publicado el volumen de cuentos *Los encuentros* (1989) y las novelas *Un mundo exasperado* (1995, Premio Herralde de Novela) y *Volver al mundo* (2003), de acogida crítica muy favorable.

<sup>2</sup> Senabre: “he aquí una novela importante, ambiciosa, de cuidadísima construcción, que aspira a ser una representación artística de nuestro mundo”. Ya he indicado que Pozuelo Yvancos subraya lo desigual del conjunto, pero habla de novela “formidable por el aliento grande de la idea que la mueve”; José Ramón González: “texto complejo, inteligente y sutil que transita los caminos [...] de la gran novela. [...] se ha convertido ya en referente ineludible de la novela española última”.

<sup>3</sup> En su conversación con Narbaiza, G. Sainz explica que el referente geográfico concreto es el noreste de la provincia de Soria, la zona del Valle, con el pueblo de Valdeavellano de Tera, donde el autor vivió sus primeros años, como centro de la acción.

<sup>4</sup> El generacional, como la mayoría de los criterios y marbetes críticos en boga durante las últimas décadas ha caído en cierto desuso. Recurrir a ellos no supone aceptarlos como herramientas precisas y absolutas. (Generación del 68, Generación X, novela social, experimental, postmoderna, deshumanizada, de género, de “usar y tirar”). Se trata de observar el texto con distintos instrumentos, ya que, aunque tienen limitaciones, facilitan a quien esto escribe la lectura crítica de una obra literaria en estos comienzos del siglo XXI. Confieso que la lectura del texto de G. Sainz que intento exponer en estas páginas —especialmente el trazado de itinerarios y tendencias— están basados en mi seguimiento a distancia y algo intermitente del género y sus comentaristas en los últimos años. Se trata, pues, de una mirada parcial, aunque creo que objetiva.

<sup>5</sup> Tras la del 68, descrita entre otros por Santos Sanz Villanueva, entre los últimos grupos estaría la llamada Generación X. Ninguno de los dos marbetes ha tenido demasiado éxito, aunque indudablemente los del 68 han producido una obra más valiosa.

<sup>6</sup> Véase al respecto el estudio de Vance Holloway.

<sup>7</sup> Junto a las de Guelbenzu, *La tierra prometida* (1991, Premio Internacional de Novela Plaza y Janés) y Trapiello (1992, Premio Internacional de Novela Plaza y Janés) cabe citar, entre otras muchas, *Los caballos del sueño* (1989) de Clara Janés, *Antes de la batalla* (1992), de Lourdes Ortiz, *En la lucha final* (1991), de Rafael Chirbes, *La quincena soviética* (1988, Premio Anagrama) de Molina Foix, *Muchos años después* (1991, premio Eduardo Carranza) de Gabriel y Galán, *Los dioses de sí mismos* (1990, Premio Internacional de Novela Plaza y Janés), de Armas Marcelo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Chirbes, Rafael. *El novelista perplejo*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Gil Casado, Pablo. *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- González, José Ramón. “Poiesis frente a deixis o creación frente a alusión. Unas notas sobre *Volver al mundo*, de J.A. González Sainz”. *La Página* (en prensa).
- González Sainz, J.Á. *Los encuentros*. Barcelona: Anagrama, 1989.
- . *Un mundo exasperado*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- . *Volver al mundo*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- . “Como el agua en el cuenco de las manos (La impresión de la extrañeza)”. Online, <http://www.catedramdelibes.com/archivos/000186.html>, consultado el 4 de mayo 2005.
- Herzberger, David K. *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Post War Spain*. Durham: Duke U.P., 1995.
- Hollway, Vance. *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española, (1967-1995)*. Madrid: Fundamentos, 1999.
- Marina, José Antonio. *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona: Anagrama, 1992.
- Mendoza, Eduardo. “Mayo del 68 posmoderno”. *Babelia*, 29 de mayo de 1993: 2-3.
- Narbaiza, Javier D. “J.Á. González Sainz. En Ítaca sopla el viento de Cebollera...” Online: [http://www.soria-goig.com/pag\\_0100.htm](http://www.soria-goig.com/pag_0100.htm); consultado el 28 de diciembre 2004.
- Pozuelo Yvancos, J.A. “La herida del vacío”. On-line <http://cultural.abc.es/>; consultado el 13 de agosto 2004.
- Sanz Villanueva, Santos. “Generación del 98”. *El Urogallo* 26 (jun. 1988): 28-57.
- Senabre, Ricardo. “Volver al mundo. J.A. González Sainz”. Online: [http://www.elcultural.es/historico\\_artiiculo.asp?c=773](http://www.elcultural.es/historico_artiiculo.asp?c=773); consultado, 13 de agosto 2004.
- Sinnigen, Jack. *Narrativa e ideología*. Madrid: Nuestra Cultura, 1982.
- Trapiello, Andrés. *El buque fantasma*. Barcelona: Plaza y Janés, 1992.