

Ediciones de Iberoamericana

110

CONSEJO EDITORIAL:

Mechthild Albert

*Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn*

Daniel Escandell Montiel

*Universidad de Salamanca*

Enrique García-Santo Tomás

*University of Michigan, Ann Arbor*

Aníbal González

*Yale University, New Haven*

Klaus Meyer-Minnemann

*Universität Hamburg*

Daniel Nemrava

*Palacky University, Olomouc*

Emilio Peral Vega

*Universidad Complutense de Madrid*

Janett Reinstädler

*Universität des Saarlandes, Saarbrücken*

Roland Spiller

*Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main*

## **La verdadera patria Infancia y adolescencia en el relato español contemporáneo**

María Pilar Celma Valero  
Carmen Morán Rodríguez (coords.)

## ÍNDICE

Este libro se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D “La narrativa breve española actual: estudio y aplicaciones didácticas” (DGCYT FFI2015-70094-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación científica y técnica de excelencia (Subprograma estatal de Generación de conocimiento). Forma, además, parte de las actividades desarrolladas por el GIR-LEC (Grupo de Investigación Reconocido “Literatura Española Contemporánea” de la Universidad de Valladolid).

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

### Derechos reservados

© Iberoamericana, 2019  
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid  
Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2019  
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main  
Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

[info@iberoamericanalibros.com](mailto:info@iberoamericanalibros.com)  
[www.iberoamericana-vervuert.es](http://www.iberoamericana-vervuert.es)

ISBN 978-84-9192-075-5 (Iberoamericana)  
ISBN 978-3-96456-887-8 (Vervuert)  
ISBN 978-3-96456-888-5 (e-Book)

Depósito Legal: M-26228-2019

Diseño de la cubierta: a.f. diseño y comunicación

Imagen de cubierta: *Story of Golden Looks* (ca. 1870), Seymour Joseph Guy. Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Impreso en España

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

Carmen Morán Rodríguez <i>Prohibida la entrada a mayores. Infancia y adolescencia en la narrativa española actual</i> .....	7
Carlos Javier García <i>Cuentos de novela de Luis Goytisolo</i> .....	35
Luis García-Torvisco <i>Las cenizas de la infancia en Fuego de marzo (1995), de Eduardo Mendicutti: identidad queer y nostalgia</i> .....	49
María Martínez Deyros <i>“When the fat old sun in the sky is falling”. Reflejos especulares de la infancia en Hipólito G. Navarro</i> .....	67
María Esther Pérez Dalmeda <i>El protagonista adolescente o la carrera de relevos: la adolescencia como motivo intertextual en la narrativa breve de Juan Bonilla</i> .....	83
Teresa Gómez Trueba <i>Félix Romeo y la Generación TV</i> .....	101
Eva Álvarez Ramos <i>Niños que serán adultos: cartografía de la infancia en los cuentos de Care Santos</i> ...	119
María Pilar Celma Valero <i>Entre la pureza y el asombro: el descubrimiento del mundo en los cuentos de Óscar Esquivias</i> .....	137
Epicteto Díaz Navarro <i>Los continentes y las poblaciones de nuestros sueños: la niñez en Mala letra de Sara Mesa</i> .....	157

Daniel Escandell Montiel	
<i>Videojuegos, nuevos medios y la tecnología ubicua: la juventud del cambio de milenio en la voz de Víctor Balcells</i> . . . . .	171
<i>Sobre los autores</i> . . . . .	189

PROHIBIDA LA ENTRADA A MAYORES: INFANCIA Y ADOLESCENCIA EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA ACTUAL\*

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ  
 Universidad de Valladolid

La aparición de los niños en la literatura occidental es un fenómeno relativamente reciente. Su habitual protagonismo en el *folktale* y la tradición picaresca no bastan para desmentir esta afirmación, pues los cuentos no son un retrato realista de una personalidad en esa etapa de la vida, sino que repiten un esquema mítico y, por tanto, no hay en ellos auténtica individualización ni un estudio psicológico. Los relatos de la infancia de héroes o de santos existentes en la literatura épica y caballerescas y en la hagiográfica repiten, en gran medida, esos mismos esquemas folclóricos. Por lo que concierne a la picaresca, sí es cierto, como afirma Cabo Aseguinolaza, que *El Lazarillo* supone un cambio respecto de la visión de la edad pueril en el pensamiento antiguo, y que a partir del siglo XVI el niño “ya no es equiparable, como había sucedido en otros momentos, con un adulto ignaro o carente de plenitud intelectual, sino que el acento sobre su inocencia y la necesidad de guía y ejemplo empiezan a delimitarlo como un objetivo pedagógico específico” (2001: 17). Pese a ello, la percepción que del mundo tiene el niño, su pensamiento y maduración no tienen cabida en *El Lazarillo* ni en otras obras del Siglo de Oro.

¿Por qué, hasta un determinado momento de la Historia occidental, los niños quedan fuera de la literatura y, en general, del pensamiento? Y, más

---

\* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D “La narrativa breve española actual: estudio y aplicaciones didácticas” (DGCYT FFI2015-70094-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia (Subprograma Estatal de Generación de Conocimiento).

importante todavía: ¿por qué de pronto los escritores parecen reparar en su existencia como un motivo digno de ser minuciosamente estudiado? ¿En qué momento, y por qué razones se produce el cambio?<sup>1</sup>

La ignorancia que hasta el siglo XIX se había mantenido sobre la infancia se fundamentaba, en parte, en la prisa que había por dejarla atrás: la alta mortalidad infantil apremiaba a superar cuanto antes esta etapa de la vida. Coe lo expresa, de modo tan lapidario como eficaz: hasta el paso a las sociedades modernas el modelo más representativo y común de niño era, de hecho, el niño muerto (1984: 17). Por otro lado, no parecía que hubiese nada que averiguar sobre el niño, que era *inocente e in-fans* (sin lenguaje); todo lo bueno o malo que puede ser un humano comenzaba a existir solo en la adolescencia y juventud. La infancia parecía una etapa homogénea e indiferenciada, todos los niños quedaban igualados como manifestaciones de una esencia única, *el niño*. La individualidad se desarrollaba en la pubertad: quien hasta entonces había sido niño comenzaba, a partir de los once o doce años, a realizarse como un ser humano —ahora sí— distinto y único. Este proceso era así fundamentalmente para el niño por antonomasia, que era *varón*, mientras que se consideraba que las mujeres nunca terminaban de romper por completo el vínculo con la niñez y, conservaban siempre reminiscencias de esa indiferenciación infantil.

Es la nueva época inaugurada en Europa tras la Revolución Francesa la que comienza a valorar los primeros años de la vida humana por sí mismos y no como engorrosa y peligrosa etapa que es preciso superar cuanto antes. De los

<sup>1</sup> Frente al enfoque historicista que, de manera muy sintética, aquí llevamos a cabo, interesa el planteamiento que Cabo Aseguinolaza propone en su libro *Infancia y modernidad literaria*, donde liga la “invención de la infancia” al cambio de episteme que determina el concepto de literatura tal y como hoy opera: “La irrupción de la infancia como noción cultural relevante y, en particular, como noción influyente en el terreno literario remite a un proceso que cabe suponer prolongado y complejo. No obstante, sorprende de modo poderoso cómo esta idea aflora y se extiende de una manera mucho más repentina de lo que pudiera parecer. Y ello ocurre sobre todo en coincidencia con la sustitución del paradigma cultural clasicista por el paradigma moderno. O si se quiere, con el de la episteme fundada en la analogía y la identidad que prevalece hasta el Barroco, y que caracterizaba por ejemplo la concepción clásica de las edades del hombre, por una visión del mundo en donde la temporalidad y la diferencia se vuelven poco a poco factores determinantes. Es, en suma, el mismo marco en el que la moderna noción de literatura se impone a la de poesía, al tiempo que ésta última se equipara con un entendimiento de la lírica que poco tenía que ver con la ambigüedad vacilante de su estatuto en la tradición clasicista” (39).

cinco libros que conforman *Emilio*, Rousseau dedica tres a la niñez. El pensamiento ilustrado del siglo XVIII sienta las bases que permitirán el nacimiento de la pediatría, ya en el siglo XIX. Hasta entonces, la infancia era considerada un estado mórbido (como la feminidad). La revalorización del ser humano en su dimensión terrenal, vital y sensual, el interés por la educación, por la teoría del conocimiento y la formación de los ciudadanos, tienen como consecuencia que la infancia deje de ser solo una etapa enfermiza, para convertirse en un periodo decisivo de la formación del ser humano pleno. Así se ve en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796), de Goethe, considerada la iniciadora del género de la *Bildungsroman* o novela de aprendizaje, donde se narran, frecuentemente en primera persona y de manera retrospectiva, las experiencias que convierten a un niño en un joven adulto y determinan su desarrollo psicológico, moral y social (cfr. López Gallego, Escudero Prieto).

Con la Revolución Industrial, esa tendencia se afianza: aunque el trabajo en el campo y el hogar a edades tempranas había sido común hasta entonces, ahora muchos niños serán trabajadores de las fábricas, incorporándose al paisaje laboral urbano. De este modo se harán más visibles en la sociedad y, parejamente, en las artes y la literatura. Aunque todavía es alta, la mortalidad infantil se reduce, y además comienza a percibirse no como una fatalidad inevitable, sino como un problema que puede paliarse con mejoras sanitarias y sociales. Para Coe, ese cambio es uno de los factores decisivos en el desarrollo de narraciones y memorias de infancia —que él denomina *Childhoods*—; el otro es el hecho de que la imposición del modelo industrial desencadene un proceso de éxodo del campo a la ciudad, que a menudo se produce cuando el niño alcanza la pubertad, lo que aísla el periodo infantil y lo asocia a un lugar determinado. El niño nacido y criado en el pueblo o la villa debe, alcanzada una cierta edad (en torno a los diez años o incluso menos), abandonar ese paraíso original y acudir a la ciudad para formarse, trabajar, iniciarse en la vida adulta. Esto ayuda a percibir la niñez como una etapa cerrada y a fijarla en la memoria. Así, en *Oliver Twist* (1838), de Charles Dickens. Este motivo no desaparecerá en el siglo siguiente. De hecho, en España, a causa de la industrialización tardía, la partida del pueblo a la ciudad como clausura de la niñez es más representativa del siglo XX. *El caminó* (1950), de Delibes, libro emblemático al que más adelante nos referiremos de nuevo, concluye precisamente con la inminente partida de El Mochuelo, que significará el fin de su infancia. Ese mismo asunto

es posible encontrarlo en un autor actual como Óscar Esquivias, que lo trata en “La fiesta más divertida”, “Hijos de Dios” y “El estudiante de Salamanca” (véase el correspondiente capítulo de María Pilar Celma en este libro).

Aún hay otra razón por la que la presencia de la infancia como tema en la literatura se desarrolla en paralelo al género autobiográfico concebido modernamente, y es que por primera vez se empieza a dar una importancia trascendente a las experiencias de los primeros años de vida como elementos decisivos en la configuración de la personalidad de uno. Con el siglo XIX comienza el desarrollo de la pediatría (Seidler), y desde finales del siglo la atención se extenderá del cuerpo del niño a su cerebro. Las aportaciones decisivas y más influyentes, ya en los inicios del siglo XX, son las de Sigmund Freud, quien en “La sexualidad infantil” —incluido en *Tres ensayos para una teoría sexual* (1905)— reconoce la existencia de instinto sexual en la infancia y afirma que las impresiones y experiencias de carácter sexual que vivimos durante la niñez son determinantes en la configuración del mundo emocional y psíquico de nuestra vida adulta. Freud denuncia la ignorancia mantenida por la comunidad científica en torno a la sexualidad infantil; según él, la razón de que estas experiencias primigenias hayan sido ignoradas reside en parte en prejuicios pseudo morales que llevan a negar la existencia de instinto sexual antes de la pubertad, y en parte en el fenómeno de amnesia “que oculta a los ojos de la mayoría de los hombres, aunque no de todos, los primeros años de su infancia hasta el séptimo o el octavo” (*Obras completas* II 1196). Esta amnesia tendría un fundamento represivo: negar ese periodo de latencia sexual en que el placer aún no se ha visto supeditado a la moralidad y el pudor.

La literatura, que había comenzado a interesarse por la etapa infantil, sigue esa tendencia, y entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX se publican grandes obras que son, de hecho, relatos de maduración y que se constituirán en modelos del género: *Grandes esperanzas* (1860-1861), de Dickens, *La educación sentimental* (1869) de Flaubert y *Retrato del artista adolescente* (1914-1915) de Joyce (véanse, acerca de la *Bildungsroman*, los trabajos de Rodríguez Fontela, Sumalla, Coe o López Gallego)<sup>2</sup>. El último

<sup>2</sup> Naturalmente, conjuntamente con el interés por el niño como individuo se desarrolla también el interés por el niño como lector, y comienza a desarrollarse una literatura dirigida a la etapa de la niñez, que no es lo que aquí nos interesa.

de los títulos citados se destaca como el modelo que imitar o subvertir para autores posteriores. Así, Rosa Chacel cuenta que, al marcharse a Roma en 1922, con veinticuatro años, lleva en su maleta “dos cosas de importancia vital”: el primer tomo de las *Obras completas* de Freud —que acababa de publicarse en Biblioteca Nueva— y el *Retrato del artista adolescente*. Hay que advertir que la traducción de la obra de Joyce al español no aparece hasta 1926, fecha en que Dámaso Alonso, bajo el seudónimo Alfonso Donado, la publica, también en Biblioteca Nueva y con prólogo de Antonio Marichalar. Con todo, más importante que el que verdaderamente Chacel pudiese llevar en su maleta del año 22 ese libro (que no llevaría en inglés, lengua que por entonces no conocía), me parece que considere oportuno afirmarlo, ya sea mintiendo o, muy posiblemente, a causa de una paramnesia. Ella, que será autora de dos novelas de crecimiento fundamentales de la literatura española, *Memorias de Leticia Valle* y *Barrio de maravillas*, juzga conveniente situarse en la estela del artista adolescente de Joyce.

Aunque la presencia del universo y la mirada infantil en la literatura no se limita a este género de la *Bildungsroman*, buena parte de los relatos de infancia y adolescencia que encontramos en las letras españolas de los últimos veinte años —podríamos incluso extender el paréntesis temporal hasta las tres últimas décadas— se adscriben a la autobiografía o la autoficción, o transitan la gama de grises entre una y otra. Y si bien el relato de iniciación en la edad adulta se ha configurado históricamente, como hemos visto, en la forma de novela —el propio término *Bildungsroman* lo indica—, la narrativa breve no permanecerá ajena a este modelo extraordinariamente fecundo. El presente volumen muestra cómo, más allá de la novela de aprendizaje (pero con la mirada a menudo puesta en ella), el cuento y el relato se han interesado por narrar el paso de la infancia a la madurez, o por retratar al niño que uno fue —que, en contraste con el adulto al que sabemos autor, produce un efecto de relato de maduración—; o bien por explorar el contraste entre el mundo de los mayores y la mirada infantil.

Por las mismas fechas en que Freud se adentra en los sótanos de la psique infantil, las vanguardias, con su concepción iconoclasta y lúdica del arte y la literatura, reivindicarán la abolición del sujeto creador adulto y de su punto de vista sancionado por la lógica como el único válido. En su revalorización

de lo lúdico, las vanguardias adoptarán la perspectiva de la niñez como punto de partida óptimo para crear y para interpretar el mundo, prefiriendo abjurar de la racionalidad adulta y abrazando la cosmovisión del niño. La novedad con que el mundo se ofrece ante este supone un descubrimiento cotidiano de las cosas más elementales, que en cierto sentido se vuelven a crear cada vez que unos ojos infantiles las miran. Esa creación primigenia del universo que todo niño realiza naturalmente será la que añoren y persigan muchos artistas. Lo expresa a la perfección Juan Ramón Jiménez, quien además de dedicar a la niñez su proyecto de libro *Edad de Oro*, recurre a la mirada infantil en muchos de sus cuentos, decisivos en el desarrollo del moderno relato breve español. Y al referirse a su propia infancia, dirá, con la acostumbrada exactitud: “Cuando yo era el niñodiós”.

El artista mira el mundo con ojos de niño por diversas razones, unas más optimistas que otras: se ve constantemente sorprendido por continuas invenciones —la máquina de escribir, el aeroplano, el cinematógrafo—, como juguetes que en la mañana de reyes llenasen la pupila del niño-artista. El arte de Miró, por ejemplo, persigue intencionadamente producir la impresión de ser un *juego de niños*; en poesía detectamos una recuperación de la canción infantil (desde la nana hasta el cantar de corro) y un empleo de esta como fuente de inspiración para creaciones nuevas, artísticas (artificiosas) que, sin embargo, quieren parecer fáciles, pueriles. Se adopta la infancia como punto de partida teórico para abordar la creación, y se persigue un resultado infantil a través de procesos, sin embargo, muy complejos. Pero la infancia no es solo el territorio de la felicidad, también lo es de los terrores, la enfermedad y la incompreensión, y esta otra dimensión de la infancia le sirve al hombre moderno para expresar su angustia ante un mundo que le resulta lejano e incomprensible, mundo de adultos en que él se siente como un niño perdido. Los dadaístas niegan la tradición, el canon y la razón, respondiendo a esta, provocadoramente: *Dadá*. Desacreditan así la lógica adulta, que había llevado a la Gran Guerra: hay que recordar que el movimiento lo alumbran en Zúrich, en 1916, un grupo de artistas refugiados durante el conflicto. La elección del nombre es sumamente elo-cuente de la radicalidad del movimiento. *Dadá* es un término infantil para llamar al caballo, y particularmente al de juguete. No parece irrelevante la elección de este animal, que había desempeñado un papel fundamental en

el progreso de la civilización y en todas las guerras a lo largo de la historia de la humanidad, y que, por primera vez, en la Gran Guerra, se mostraba inoperante en combate, superado por los nuevos medios de locomoción y armamentísticos. Se pone en solfa, así, el mundo antiguo, su lenguaje y sus valores, optando por la mirada inocente, virgen aún a los prejuicios de la cultura y la razón, del niño.

La Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial consumarán la crisis del varón blanco occidental y *adulto*. En nuestras letras, el reinicio de la narrativa española lo marca precisamente una novela de aprendizaje fundamental: *Nada*, de Carmen Laforet. Quizá se ha insistido demasiado en la naturaleza milagrosa de esta ópera prima escrita por una jovencita de veintitrés años sin experiencia ni relaciones en el mundo literario, y que después no volvería a escribir nada con el mismo éxito. Es muy posible que, de haber llevado una firma masculina, ni la juventud, ni la posterior trayectoria, ni el carácter milagroso del libro hubiesen sido tan subrayados por la crítica. En cualquier caso, la narradora del libro maneja extraordinariamente el distanciamiento emocional de los personajes mayores que la rodean —no así de los de su edad, como Ena o los chicos, Pons, Guíxols, Iturdiaga y Pujol—. Los habitantes de la casa Aribau son para Andrea, la protagonista y narradora, seres lejanos, incomprensibles, y —sobre todo— seres cuya comprensión no le interesa en absoluto. Siempre me ha parecido especialmente llamativo el tratamiento dispensado por la narradora al personaje de la abuela. Dado que la novela tiene una atmósfera de cuento gótico y que la protagonista es una joven, el lector espera una cierta complicidad o al menos compasión hacia la anciana, personaje más positivo —en principio— que el resto de sus parientes, pues aunque senil, se muestra dulce y acogedora con su nieta. Sin embargo, Andrea también relata todo lo concerniente a su abuela desde la distancia radical de quien no tiene nada que ver con los que hicieron la guerra y no terminaron de salir de ella.

A *Nada* le seguirán otras *Bildungsroman*, como *El camino* (1950), de Miguel Delibes, la más fantásica *Industrias y andanzas de Alfanhui* (1951), de Rafael Sánchez Ferlosio, o *Primera memoria* (1959), de Ana María Matute. Consecuentemente con la exploración de la niñez que se trata de llevar a cabo en estas obras, por lo general no se recurre en ellas a una narración omnisciente, sino que se opta por una focalización narrativa ajustada a la visión

infantil del mundo<sup>3</sup>. Estas novelas —especialmente *Nada* y *El camino*— serán lectura de curso en el bachillerato de los sesenta y setenta para muchos de los que serán después escritores. Matute, además, había publicado en 1956 *Los niños tontos*, título fundamental en el desarrollo del relato español contemporáneo, donde la infancia aparece como un tiempo marcado por el dolor, la crueldad, la incompreensión y la muerte, muy lejos de la imagen dulcificada que a menudo se da de ella, y con un fuerte componente alusivo a las condiciones en que había madurado la generación de la autora —los llamados “niños de la guerra”—. No era España, pese a que lo proclamase la letra del himno que recogía la *Enciclopedia Álvarez*, un “florido pensil” reverdecido por el “impulso juvenil” de sus escolares.

Concluida la Segunda Guerra Mundial y superadas sus primeras consecuencias, los países aliados experimentan una mejora en las condiciones de la vida cotidiana, origen del *baby boom* que se producirá entre 1946 y 1965 en países como EE.UU., Reino Unido o Francia, y con unos diez años de retraso en España. Las promociones nacidas con posterioridad a la contienda conocerán las cartillas de racionamiento, pero también, más tarde, el acceso a bienes de consumo y el discurso publicitario sobre esos mismos bienes, emblemáticamente encarnado por la canción del Cola-Cao, en una España que aún no había olvidado la harina de almorta.

Convengamos en llamar novísimos, en un sentido laso, a esos jóvenes que en torno al año 68 concluían su adolescencia o se encontraban ya en la juventud. Se corresponden con la juventud que en Europa y otras partes del mundo no ha vivido la Segunda Guerra Mundial, y sí la bonanza económica que sigue al Plan Marshall y el despegue económico capitalista en los sesenta. Se repite la fractura entre viejos y jóvenes que parece ley de la naturaleza, y que en la literatura contaba con precedentes ilustres: los románticos que desdeñaban a los anticuados neoclásicos, los modernistas que hacían lo propio con la *gente vieja*, y que más pronto que tarde serían, ellos mismos, algo vetusto y superado para los vanguardistas... En el salto generacional del año 68 se solapan un debate moral y uno generacional. Los supervivientes de las guerras

<sup>3</sup> En esa misma línea el propio Miguel Delibes escribirá posteriormente *El príncipe destronado* (1973), donde el recurso del perspectivismo en la narración se extrema, al adecuarse a un protagonista de muy corta edad.

mundiales y la Guerra Civil española no dan crédito a la insolencia de unos jóvenes que no les muestran ningún agradecimiento por haberse sacrificado para que ellos tengan acceso a unos bienes de consumo inéditos hasta entonces; pese a ello, la juventud no siente que deba agradecer a sus mayores haber *hecho* la guerra. Los muchos que abrazan ideologías de izquierdas lo hacen bajo formulaciones renovadas (lectura de Marcuse y Debord mediante), que rechazan los términos de debate de los predecesores, y que rechazan también —o al menos, se jactan de rechazar— la expresión estética de ese debate, el social-realismo.

Esos jóvenes que no combatieron reivindicarán una forma no adulta de estar en el mundo, rechazarán las obligaciones impuestas, responderán con descaro infantil a las convenciones de sus respetables y laureados padres y abuelos. En el ámbito anglosajón, un ejemplo esclarecedor es el de Colin McInnes (1917-1977), pariente de Rudyard Kipling, del pintor Eduard Burne-Jones y del político conservador Stanley Baldwin. Aunque McInnes sí participó en la Segunda Guerra Mundial —y, de hecho, escribió sobre ello en *To the Victors the Spoils* (1950)—, es autor de una novela exquisita que diagnostica con exactitud algo que se encontraba en el ambiente. Esa novela es *Absolute beginners* (1959), y la peripecia de su juvenil protagonista, que no tiene nada de trascendente, porque él no está llamado a las grandes hazañas de sus mayores, le mezcla en los disturbios raciales de Notting Hill al ritmo de nuevas músicas, mientras persigue a la esquiva Crêpe Suzette y se topa con habitantes del Imperio británico muy distintos de sus ilustres antepasados. Todos ellos son *absolute beginners*, principiantes grado cero de la vida, que se niegan a cargar con la gloria y las culpas de la generación anterior, y que incluso eso —negarse— lo hacen *a su manera*. El anónimo narrador y protagonista no se enfrenta a su padre, por más que sí manifiesta cariño las pocas veces que cruza con él algunas palabras; es solo que no tienen demasiados temas en común. Aunque pueda parecer casual, me parece muy significativo el parentesco de McInnes con Kipling, porque más allá de ser un vínculo sanguíneo representa un auténtico giro de principios morales. El autor de “If” había cifrado en este poema todo un código del ideal británico de firmeza, estoicismo y flema que concluía con una promesa de gobierno innegablemente imperial, masculina y, por supuesto, adulta (“Yours is the Earth and everything that’s in it / and —which is more— you’ll be a Man,

my Son”); los principiantes de McInnes, interpretan *a su manera* (o sea, *their way*, como Sinatra o como, muy pronto, los Sex Pistols) en qué podía consistir, no ya ser un hombre, sino simplemente vivir y tener veinte años en el hervidero que era Londres en 1959.

En España, con el consabido retardo, los autores que comienzan a publicar hacia 1970 exhibirán unas *señas de identidad* deliberadamente irritantes para muchos: radio, televisión, fotonovelas, cómic, novela de aventuras y de kiosco, canción popular, cine ávidamente consumido (incluso aunque algunas de esas películas luego resultasen ser buenas). Así se ve en *Julia* (1970), de Ana María Moix, una de las mejores novelas de crecimiento personal escritas en español<sup>4</sup>. La narradora y protagonista, de rasgos autoficcionales bien reconocibles, se siente incomprendida por sus padres —únicamente con su abuelo paterno, viejo anarquista, hay cierto entendimiento—. Sus compañeros en la universidad se comprometen acaloradamente con causas como la Guerra de Vietnam, el hambre en la India o las luchas raciales, que a ella solo le despiertan un mortal aburrimiento. Es significativo que, pese a que la edad es la misma, la colectividad aparece asociada a la lucha política, mientras que la subjetividad individual se desentiende de ella. En su lugar, se prefiere como espacio íntimo la lectura de tebeos y novelas, el cine o la canción ligera, profusamente citados en las páginas de *Julia*.

Así pues, a partir de los años sesenta infancia y adolescencia se convierten en valores que oponer al mundo adulto y responsable. Eso mismo aproximará solidariamente dos periodos vitales que en puridad resultan bien distintos entre sí, como son la infancia y la juventud. Una y otra harán causa común contra la adultez. La novela que acabamos de citar, *Julia*, ejemplifica de manera cristalina esa vinculación entre infancia y juventud frente a la madurez; de hecho, la narradora llega a reconocerse a sí misma rehén de la Julita niña, que no acepta verse arrinconada, relegada a la categoría de recuerdo, y se impone sobre la adulta, vengándose de ella e impidiéndole alcanzar la nor-

<sup>4</sup> También en las memorias de Terenci Moix, y especialmente en su primera entrega, *El cine de los sábados* (1994). Escrita en los noventa, constituye un testimonio ya distanciado de esa misma educación sentimental basada en el cine, los cómics y la canción ligera. Además, la lectura paralela de *El cine de los sábados* y *Julia* arroja luces sobre los elementos autobiográficos de la novela de Ana María Moix.

malidad: “Julita se había convertido en un dios martirizador para Julia, un dios que reclamaba continuos sacrificios para calmar su antiguo dolor” (56). La misma Ana María Moix, en varios de los relatos de *Ese chico pelirrojo a quien veo cada día* (1971), muestra el conflicto entre la visión del mundo de los adultos y la de los adolescentes, niños o jóvenes de ambos sexos.

Obviamente, ese acercamiento parte de los jóvenes, que son quienes, ante el rechazo que les producen los valores adultos, prefieren volver la vista hacia la infancia. Ser menor de treinta años era la única credencial de autenticidad y rebeldía. La célebre frase que Jack Weinberg pronunció en 1964 durante los disturbios de Berkeley, resumen bien la idea: “Don’t Trust Anyone over 30”. Del cuño romántico de esta renovada fractura generacional nada habla mejor que el verso de Poe —por supuesto, en la versión de “Anabel Lee” que Radio Futura convirtió en un éxito musical en 1987—: “Nuestro amor era más fuerte que el amor de los mayores”. Parece paradójico (pero más bien no hay paradoja alguna, sino una pura y perversa aplicación de la lógica del capitalismo) que, justo desde esas fechas, infancia y adolescencia (y también, por supuesto, juventud) empiecen a ser valores vendibles, anunciados, sometidos a un eros capitalizado. Los jóvenes serán a partir de ahora consumidores y protagonistas de la publicidad, que se convertirá también en un rasgo identitario, sobre todo con la aparición y desarrollo del *spot* televisivo.

En 1979 aparece un ensayo de Fernando Savater titulado *La infancia recuperada*; su objeto son los relatos que le cautivaron durante su iniciación como lector. No interesan a Savater los libros infantiles, sino las grandes aventuras cautivadoras que mantienen elementos propios del mito: *Moby Dick*, *Las aventuras de Sherlock Holmes*, los cuentos de Jack London, etcétera. En su defensa de esta literatura emocionante, Savater confirma la importancia de esas lecturas en la conformación del adulto al que suelen ir a parar los niños. No es una importancia propiamente literaria. A partir del ensayo de Benjamin *El narrador*, Savater distingue entre estas narraciones o relatos —sea cual sea su extensión— y la moderna novela. Frente a esta última, vinculada a la sociedad burguesa, a la lectura individual y al estilo fidedignamente recogido en el libro (frente a la trama), lo que verdaderamente resulta cautivador en esas historias no es el estilo ni la estructura ni nada parecido, sino su apego a lo mítico y lo esencial humano, contenido en una trama que, a pesar de los autores (Melville, Stevenson, Doyle, Burroughs), admite



la recreación del lector entusiasta que les cuenta la aventura a sus amigos, enlazando con la vieja cultura oral. Para Savater, el valor de esas historias va mucho más allá de lo literario entendido como una disciplina, y se incardina en la médula de quienes verdaderamente han experimentado la emoción de la lectura insaciable, en aquellas tardes de los doce o catorce años.

Del mismo año que el libro de Savater es la película *Arrebato*, de Iván Zulueta (1979), donde se expresa exactamente lo mismo, aunque de manera muy distinta. El cineasta en ciernes Pedro (a quien se le describe como “un tío que lleva viviendo veintisiete años y tiene... doce”) conmina al protagonista, José (un director de cine en crisis), a responder a la pregunta: “¿Cuál era tu colección de cromos preferida?”. José confesará “Las minas del rey Salomón”. Pedro abre un arcón lleno de álbumes, selecciona el elegido por José y lo pone ante él para examinar su reacción: “Toma. A ver si es verdad que te gusta tanto”. Lo que busca Pedro no es la nostalgia (“nada de recuerdos”); quiere poner a José a prueba, ver si, pese a estar en la edad madura, mantiene, como él, la capacidad de vivir la creación cinematográfica con la misma intensidad con la que, en la niñez no tan lejana, vivían el juego, intensidad que era capaz de conjurar el discurrir lineal del tiempo, cuya conciencia marca el paso a la adultez: “Dime, ¿cuánto tiempo te podías quedar a pasar mirando este cromo? Y este, ¿te acuerdas? ¿Y esta orla? ¿Y este otro? ¡Años! ¡Siglos! ¡Toda una mañana! Imposible saberlo. Estabas en plena fuga, éxtasis. Colgado en plena pausa. Arrebatado”. Las drogas serán a la vez estímulo para la creación y freno: Pedro las consume, igual que Alicia al otro lado del espejo, pero no le terminan de gustar (“porque me hacen crecer”). Herederos de Peter Pan —una referencia obvia en la película de Zulueta— los artistas de los años setenta y ochenta tienen en la infancia su auténtico venero de creatividad, y sus estímulos principales serán las lecturas señaladas por Savater, los tebeos, los cromos, el cine y las canciones. Frente a la infancia rural que se representa en *El camino*, donde la experiencia de crecimiento viene asociada al abandono del pueblo natal para estudiar en la ciudad, los escritores de las siguientes promociones representarán una infancia generalmente capitalina y, sobre todo, más ligada a la cultura de los *mass media* que a la naturaleza (de hecho, esta se percibe filtrada por la representación de la misma en las *aventuras* de ficción).

La paulatina introducción de la televisión en España desde los años cincuenta culmina en los sesenta, década en la que su acceso se generaliza. El nuevo electrodoméstico se integraba en los hogares españoles, aunque para disimular su aspecto tecnológico y ubicarlo entre el resto del mobiliario se recurriese al acabado en madera o al pañito de ganchillo. Para los nacidos en los sesenta, la experiencia de la lectura, los tebeos y cromos como formadores de la infancia será desplazada por las series y dibujos animados, y los autores se mostrarán muy conscientes de ello, convirtiendo eso mismo en tema de sus creaciones<sup>5</sup>. Son, como ha apuntado Esther Pérez Dalmeda (2016: 8), la primera generación que conoce la televisión desde su nacimiento. Si en la educación sentimental de los novísimos habían sido fundamentales el cómic, la novela de kiosco, la radio y la canción ligera, en los nacidos en los sesenta será sobre todo la televisión la que mediatice su experiencia infantil. La pantalla doméstica toma así el relevo de la hoguera en torno a la cual se contaban desde tiempos remotos historias míticas que nos enseñaban a entrar en la vida y afianzaban los lazos de la comunidad. Es aún una televisión con dos canales, como la que recuerda Félix Romeo: todo el mundo ve lo mismo, y ver determinados programas, repetir sus canciones, frases y gestos se considera un elemento crucial de integración en el grupo, como reflejan “Mármol”, de Sara Mesa, o “Television Man”, de Víctor Balcells, estudiados respectivamente por Díaz Navarro y Escandell Montiel en este volumen.

Esto no quiere decir, por supuesto, que no se reconozca el valor generacional de algunas lecturas. Ahí está *Los cinco y yo*, de Antonio Orejudo, *fan fiction* de la célebre serie de Enid Blyton —y falso juego intertextual con la ficticia novela *After five* de Rafael Reig—. Como Orejudo señala, la de los nacidos en los sesenta (él es del 63) es la primera generación que leyó la saga inglesa de *Los cinco*, que no se tradujo al español hasta 1964, por lo que esta lectura, verdaderamente generacional, les diferencia de sus hermanos mayores, así como de los nacidos ya en los setenta, porque aunque los libros de

<sup>5</sup> En un ensayo al que haremos referencia en las páginas siguientes, Mercedes Cebrián señala que aquellas novelas de Marcial Lafuente Estefanía o José Mallorquí, aquellos tebeos de *El guerrero del antifaz*, *El hombre enmascarado* o *Roberto Alcázar y Pedrín*, fundamentales para los padres de los nacidos en los sesenta y setenta, apenas suscitan el interés de sus hijos (2016: 102).

*Los cinco* continuaron reeditándose, la moda ya había pasado y la serie podía ser leída por algunos, pero estaba lejos de ser una experiencia generalizada.

Leer las aventuras de *Los cinco* es probablemente el único placer de nuestra infancia que nuestros hermanos mayores no experimentaron antes. Ellos leyeron a Salgari, a Julio Verne, las aventuras de Guillermo o de Tintín, pero no pudieron conocer a Enid Blyton porque hasta 1964 no se tradujo al español (Orejudo 2017: 23).

Así pues, desde los años setenta, se expresa reiteradamente, y en distintos géneros discursivos, la convicción de que la fuente de la creatividad está en las experiencias de la niñez, y de que en nuestra era y en estas latitudes del mundo dicha niñez no es concebible ya sin TV, cine, cómics, moda, publicidad, deportes y, muy pronto, videojuegos. En el ámbito de la narrativa literaria, los ejemplos se multiplicarán en la última década del siglo xx y las casi dos que llevamos del xxi.

A pesar de que el modelo de representación de la infancia procede fundamentalmente de la novela, el relato breve ha abordado con frecuencia esta materia. Los autores estudiados en el presente volumen así lo hacen. Interesa que nos detengamos a observar siquiera brevemente sus fechas de nacimiento. El único nacido con anterioridad a la Guerra Civil es Luis Goytisolo (n. 1935), cuya narrativa fragmentaria, surgida en los intersticios entre el ciclo de relatos, el fragmento y la novela, da cuenta de una identidad también fragmentaria y poliédrica. El siguiente, cronológicamente hablando, es Eduardo Mendicutti (n. 1948): él representa a los nacidos después de la Guerra Civil, quienes eluden esta pesada herencia y la hipoteca de agradecimiento o revolución que amenaza embargar sus destinos literarios por el mero hecho de deberles una victoria (o una derrota) a sus predecesores. La identidad personal y sexual forjada en la niñez y la adolescencia se perfila como un asunto crucial en los relatos de Mendicutti, y si bien no podemos decir que falte el compromiso político —“private is political”—, este es indisociable de lo íntimo. En el mismo arco temporal se encuentran Soledad Puértolas (n. 1947) o Lourdes Ortiz (n. 1949), quienes también abordan el relato de infancia o con narrador infantil (Ortiz, por ejemplo, lo hace en “Alicia”).

La mayor parte de los autores que hemos seleccionado han nacido a partir de los años sesenta y, por tanto, cuando la televisión se integra en la vida coti-

diana de los españoles; además, todos, excepto Víctor Balcells (n. 1985), nacen antes de la muerte de Franco, aunque Care Santos (n. 1970) y Óscar Esquivias (n. 1972) muy cerca ya de esa fecha, de manera que viven la Transición con pocos años. El más joven de todos ellos, Balcells, incorpora un nuevo medio a su experiencia y a su configuración identitaria, emocional o generacional: el videojuego, escasamente presente en los relatos de las promociones anteriores<sup>6</sup>.

Además del impacto de la televisión y el consumo —al que luego se añade lo cibernético y virtual—, hay una circunstancia que marca a los nacidos entre los años sesenta y primeros ochenta. Se trata de implantación y funcionamiento de la Ley General de Educación de 1970, que establecía una Educación General Básica —la célebre EGB— de ocho cursos que comprendían, normalmente, de los cinco-seis años a los trece-catorce. Cumplida esta etapa, el estudiante elegía entre cursar la Formación Profesional (FP) o los tres cursos de Bachillerato Unificado Polivalente (BUP), a los que seguía un Curso de Orientación Universitaria (COU). Este sistema fue parcialmente modificado por la LOECE (Ley Orgánica por la que se regula el Estatuto de Centros Escolares, 1980) y la LODE (Ley Orgánica Reguladora del Derecho a la Educación, 1985), pero el diseño de los planes de estudios, en esencia, no varió. Poco después, en 1990, se promulgó la LOGSE (Ley Orgánica General del Sistema Educativo), cuya paulatina implantación concluyó en 1996/1997, curso en que concluyó su ciclo la última promoción de la EGB. Esto significa que, con algunas diferencias según la implantación en centros, se integraron en la Ley General de Educación de 1970 (EGB, FP<sup>7</sup>, BUP y COU) los naci-

<sup>6</sup> Los videojuegos aparecen como motivo en la narrativa breve de Juan Bonilla (por ejemplo, en “Vitiligo” y “Tú sigue por donde vas, que no vas a ninguna parte”; en el primer caso la participación en un juego virtual se produce ya en la edad adulta, pero en el segundo, incluido en *Una manada de ñus* (2013), también se liga al tránsito de la adolescencia a la madurez —tema esté que vertebraba todos los relatos del volumen—. Y en el cuento titulado “El ordenador”, incluido en el volumen *Maneras de perder* (1997), Felipe Benítez Reyes construye una distopía futurista en la que el ordenador y el videojuego desempeñan un papel fundamental en la infancia y la educación sentimental de su protagonista infantil. Hay que recordar que Benítez Reyes había publicado en 1995 una novela de infancia, *La propiedad del paraíso*. Sus capítulos, dedicados a diversos recuerdos de objetos y seres que poblaron su niñez, no progresan narrativamente como esperaríamos en una novela convencional, sino que constituyen más bien una galería y, en ese sentido, se aproximan al libro de relatos.

<sup>7</sup> Formación Profesional.

dos entre 1964 y 1983. Veinte años escasos que coinciden con los nacidos en los últimos años del franquismo y la Transición; que coinciden también con la plena incorporación de España al capitalismo de consumo.

Si volvemos al arco temporal de lo que en términos lasos conforma una generación, vemos que la de los marcados por la Ley de Educación del 70 comprende a los nacidos entre 1964 y 1983, esto es, a nacidos en tres décadas distintas; sin embargo, el núcleo duro lo conforman los nacidos en los setenta, y el ecuador los que pertenecen a las promociones del 73 y el 74. Observemos las fechas de nacimiento de los autores estudiados en los capítulos del presente volumen. A un periodo anterior pertenecen Luis Goytiso (n. 1935), Eduardo Mendicutti (1948) y —por muy poco— Hipólito G. Navarro (n. 1961), mientras que forman parte de la etapa EGB Juan Bonilla (n. 1966), Félix Romeo (1968), Care Santos (1970), Óscar Esquivias (1972) y Sara Mesa (1976). Esta última, por cierto, reflexiona muy nítidamente sobre la educación recibida, desde el propio título de *Mala letra* —con la ilustración tomada de los clásicos Cuadernos Rubio— y en el relato “Mármol”. La distancia de casi diez años que separa la fecha de nacimiento de Mesa y la de Víctor Balcells (n. 1985) es congruente con la diversa experiencia infantil que este refleja en su obra, donde son los videojuegos, más que la televisión u otros medios, la fuente de la educación sentimental. En la misma cota temporal del grupo central y más representado estarían Javier García Rodríguez (1965), Javier Cercas (1962), Antonio Orejudo (1963), Marta Sanz (1967), Sabino Méndez (1962), Mercedes Cebrián (1971), Alberto Olmos (1975), Manuel Vilas (1962), Kiko Amar (1971), Ismael Grasa (1968), David Trueba (1969), Marcos Giralt Torrente (1968), Clara Usón (1961), Andrés Barba (1975), Lara Moreno (1978), Elvira Navarro (1978), Jesús Carrasco (1972) o Edurne Portela (1974). Todos ellos —y no conforman ni mucho menos una nómina exhaustiva— tratan en sus ficciones la infancia, sea la propia, sea la de algún *alter ego*, sea la de un personaje cuya mirada de niño filtra la visión del mundo al enfrentarse con algunas experiencias iniciáticas. Estas pueden ser la muerte (“Pampanitos verdes” de Óscar Esquivias, “Mármol” de Sara Mesa), el erotismo y la identidad sexual (en los relatos de Eduardo Mendicutti; así como en “El estadio de mármol” de Juan Bonilla o “La casa de las mimosas”, “El misterio de la Encarnación”, “El dolor” y “Curso de natación” de Óscar Esquivias), la frustración de expectativas (“El cromo de Boronat”

o “Brooke Shields”, de Bonilla) o los conflictos con los progenitores: este último tema vertebra muchos de los relatos de Hipólito G. Navarro, y de manera muy especial “Nueva Orleans 220 (Anotaciones para una historia de la madera)”; también es fundamental en los fragmentos narrativos que Félix Romeo reúne en *Dibujos animados*, así como en los cuentos de Juan Bonilla (como “Tú sigue por donde vas que no vas a ninguna parte”) o de Care Santos, para quien la relación del adulto con el niño se fundamenta sobre una base de coerción, represión y dominio que provoca negación y rebeldía, a menudo imaginativamente liberadas en sus relatos.

Son los arriba citados escritores que viven como niños o adolescentes la Transición democrática y la ebullición cultural de esos años, y que ya en la edad adulta asisten o contribuyen a su desmitificación, iniciada con estudios como los de Vilarós (1998) y después extendida socialmente —resulta emblemática de ese descrédito la actual expansión de marbete “Régimen del 78”—. Del mismo modo, las aportaciones reales del movimiento cultural más identificado con la Transición —la Movida— también han sido sometidas a crítica y cuestionadas (Lenore 2018).

De entre los nacidos en la década de los sesenta, un cierto número —los que comenzaron a publicar con cierto éxito más tempranamente, en los 90— fueron primeramente etiquetados bajo el rótulo de “Generación X”, en referencia al título de la novela de Douglas Coupland que expresaba la angustia de los jóvenes estadounidenses profesionales urbanos que de pronto sentían una profunda insatisfacción ante lo que se les ofrecía como prometedor futuro. En una operación que tuvo más de comercial que de historiográfico, se popularizó la etiqueta “Generación X” para reunir a autores que ciertamente interesados en explorar el nuevo desfase generacional, aunque por otro lado bien diferentes entre sí, como José Ángel Mañas, Lucía Etxebarria o Juan Bonilla. Todos ellos, además, tenían lecturas internacionales: por así decirlo, se identificaban más con *El guardián entre el centeno* de J. D. Salinger que con *El camino* de Delibes. La denominación “Generación X” fue efímera: desde el punto de vista histórico y sociológico fue rápidamente atropellada por la “Generación Y” y la “Generación Z” (por no hablar de los *millennials*); desde el literario, se solapaba con otra etiqueta lanzada en 2007 por Nuria Azancot en las páginas de *El Cultural*. La nueva denominación, “Generación Nocilla”, comprendía a autores nacidos entre 1960 y 1975, es decir, un arco temporal compartido por los integrantes

de la Generación X, de edad similar, pero lanzamiento anterior a quienes se había promocionado como integrantes de la “Generación X”.

Frente al optimismo adánico de la Movida (descrito en libros como el excelente *Literatura universal*, de Sabino Méndez) o la correspondiente eferescencia contracultural barcelonesa (de la que da buen testimonio *La vida cotidiana del dibujante underground*, de Nazario), aquellos que alcanzan la juventud en los noventa viven el desencanto que sigue al año 92, una crisis económica, un alarmante aumento del paro o la guerra en la antigua Yugoslavia (señalada por Bonilla como auténtico trauma generacional). En consecuencia, el estilo imperante durante sus años juveniles —los del lanzamiento de la “Generación X”— será el *grunge*, una especie de rechazo al lujo y los signos del bienestar, aunque por supuesto estandarizado para su comercialización (*grunge chic*). Nirvana representaba bien el abatimiento de esos jóvenes (Pérez Dalmeda 2016: 36). Que, por cierto, ya no lo son, aunque también es verdad que han resultado los primeros en “beneficiarse” —dicho sea entre comillas— de un llamativo alargamiento de la juventud, paradigmáticamente expresado en el eslogan, *meme* o aforismo “Los treinta son los nuevos veinte”, pronto reciclado en “Los cuarenta son los nuevos veinte”, “Los cincuenta son los nuevos veinte”, etcétera. La inestabilidad —digamos mejor *flexibilidad*— laboral, la tardía independencia, la maternidad y paternidad postergadas, son algunos de los rasgos de este largo verano de juventud que es menos una elección personal que una imposición de las condiciones socioeconómicas.

Hemos dejado clara la inoperancia de las etiquetas generacionales restrictivas; con todo, conviene hacer una precisión que acaso sí sea pertinente, y es que cuando la “Generación X” se pergeñó, sus integrantes eran, de hecho, jóvenes, y como tales se vendieron; la infancia y la adolescencia no quedaba tan lejos como para justificar una mirada melancólica al pasado. Tal vez por eso Félix Romeo en *Dibujos animados* (1994) evita cuidadosamente caer en el sentimentalismo y se muestra extraordinariamente lúcido al tratar como un pasado lejano lo que algunos todavía no veían como tal (no hay pasado reciente, todo pasado es igualmente irrecuperable). Sin embargo, las publicaciones que los nacidos en los sesenta y setenta dan a la imprenta pasados ya los 2000 se entregarán al recuerdo —a veces, bajo la forma de la nostalgia— como ejercicio cultural y discursivo, y lo harán con una intensidad inédita hasta entonces.

En los últimos diez o doce años, los textos de reconstrucción y memoria de la infancia y adolescencia, o en los que esa memoria representa un papel fundamental, se han multiplicado. ¿El motivo? Bueno, podríamos decir que eso de que los cincuenta son los nuevos veinte no es del todo verdad, y que a todos nos alcanza un momento en el que descubrimos que lo que creíamos presente es un pretérito que solo está fresco en nuestros recuerdos, o ni eso (así en Sara Mesa, como Díaz Navarro analiza en el capítulo dedicado a esta autora). Pero hay más. Las posibilidades de conectividad que internet brinda, sea a través de páginas web, foros, redes sociales, canales de vídeo, motores de búsqueda por imágenes, etcétera, han hecho posible la creación de verdaderos “santuarios de la memoria” comunitarios, donde individuos sin contacto personal comparten (aportando o consumiendo, o ambas cosas) una ingente cantidad de materiales gráficos y audiovisuales (en Instagram, Youtube, Pinterest, etcétera) o físicos (en eBay, Wallapop, Todocolección, etcétera). De esta manera, por primera vez, es posible *recuperar* materialmente (o, al menos, *en efígie*) recuerdos que parecían ya perdidos en el pasado. Y lo es gracias a que siempre parece haber alguien que ha guardado una fotografía de aquel juguete de kiosco, de aquella mochila, de aquella sudadera. O bien alguien que recuerda aquel episodio de una serie televisiva que en nuestro entorno inmediato nadie más parecía recordar. O el Cinexín que da título al libro de Romeo, adelantado también en esto, pues allá por 1994 no había páginas web dedicadas a los *memorabilia*. Los años setenta, y fundamentalmente los ochenta, son la primera etapa prácticamente reconstruida de manera virtual por sus fieles nostálgicos —hasta casos extremos, como el de los McMillan, la familia canadiense que decidió vivir todo un año anclada en 1986 para que sus hijos crecieran en un entorno ajeno al consumismo y las innovaciones tecnológicas de las últimas décadas—<sup>8</sup>. Algo que, dicho sea de paso, no deja

<sup>8</sup> Blair McMillan y Morgan Patey, convencidos de que demasiada tecnología en sus vidas cotidianas estaba estropeando la infancia de sus dos hijos, decidieron en 2013 vivir durante un año como si fuese 1986. Su proyecto no se limitaba a algunas concesiones a la moda y la música de aquel año, sino que pretendía ser una auténtica burbuja artificial de pasado. La elección de 1986 y no otro año de esa década obedeció a que precisamente ese era el año de nacimiento de Blair y Morgan (lo que significa que ninguno de ellos podía tener recuerdos personales de cómo era la vida entonces). Concibieron el experimento con una duración prefijada de un año, al cabo del cual, según el propio McMillan relató, cogerían de nuevo sus teléfonos mó-

de resultar paradójico, ya que es esa misma tecnología la que ha permitido, en gran medida, la reconstrucción comunitaria del día a día de los ochenta y, por otra parte, los años ochenta fueron, pese a las crisis económicas, una etapa de expansión del consumo cotidiano. ¿Es esta recuperación fantasmática de objetos algo banal? Puede ser. Pero puede ser también que esos objetos alcancen la categoría de fetiches a los que se transfiere el luto por el pasado (luto que, a menudo, es gozoso, por suscitar una verdadera anagnórisis con lo que había quedado perdido en la memoria).

Alguno de estos santuarios de la memoria ha llegado a convertirse en un verdadero fenómeno de masas. Es el caso de *Yo fui a EGB*, proyecto que se inició con un grupo de Facebook, cuyo éxito originó la publicación de un libro —seguido de otros tres hasta la fecha—, además de la apertura de un blog, la creación de cuentas en otras redes sociales como Twitter o Instagram, la comercialización de un juego de mesa y la celebración de un macroevento, “Yo fui a EGB: la gira” con música en directo de grupos de la época.

La motivación de estos ejercicios de nostalgia puede ser la nostalgia misma, pero es evidente —el ejemplo anterior lo ilustra con claridad— que existe una rentabilidad comercial del recuerdo, que se vincula a la llegada de los nacidos en los setenta a la franja de máximo consumo, situada entre los 30 y los 50, cuando ya tenemos hipoteca e hijos que a su vez son pequeños grandes consumidores, pero aún nos sentimos llamados a participar de la gran *rave* del hedonismo —siempre y cuando tenga servicio de guardería—. Un hecho cotidiano que lo ilustra es ese intento de proyectar nuestra infancia pretérita sobre la de nuestros descendientes a través de la compra de *merchandising* de Heidi, Pippi, Marco, Barrio Sésamo, Mazinger Zeta... Es posible, incluso, señalar un “anuncio generacional”, que proclamó en 2007 la llegada a la edad adulta de esa generación de la EGB, sentimentalmente educada a finales de los setenta y en los ochenta. La marca anunciante fue, por supuesto, Coca-Cola, y el título del vídeo (que tuvo versión abreviada y versión extendida) fue “Generación 80”<sup>9</sup>.

viles e irían regresando gradualmente al año 2014. (Véase <<https://www.cbc.ca/news/canada/kitchener-waterloo/guelph-80s-family-ends-year-of-living-in-the-past-1.2623766>>.)

<sup>9</sup> La versión extendida del anuncio —cuya música, muy significativamente, es el éxito de los ochenta “Don’t You Forget about Me”, de Simple Minds— puede verse en: <<https://www.youtube.com/watch?v=dPr421a-re4>>.

Y es que si, como decíamos más arriba, la televisión tuvo un papel fundamental como formadora, también lo ha tenido como explotadora del recuerdo de un pasado en el que ella misma ya tuvo un papel fundamental. Cuando en 2001 comenzó a emitirse la serie *Cuéntame*, es muy probable que ni siquiera sus creadores pudiesen prever en qué llegaría a convertirse: el relato acelerado y sintético, ahormado en términos aristotélicos, de tres décadas del pasado español, en el que a menudo se integraban imágenes de archivo de Televisión Española (TVE), cuyo papel en la vida cotidiana de las últimas generaciones se destaca en la serie. En el cincuentenario del nacimiento de Televisión Española, celebrado en 2006, se programaron numerosas emisiones de documentos de los archivos: la televisión elaboraba y ofrecía el recuerdo de un pasado en el que ella ya formaba parte de la historia. Otro exitoso ejemplo sería un programa como *Cachitos de hierro y cromo*, realizado a partir de vídeos musicales del archivo de TVE, en antena desde octubre de 2013 en La 2 de Televisión Española. Y a mediados de 2008 se decidió recuperar, en la página web de Radio Televisión Española (RTVE), algunas de las series más emblemáticas de la cadena, previa consulta a la audiencia: las elegidas se ofrecieron durante algún tiempo bajo la elocuente etiqueta de “series míticas”.

Por otra parte, la rentabilidad de la televisión como inspiradora de ficción breve ha sido explotada editorialmente. Con ocasión del quincuagésimo aniversario de TVE, la cadena FNAC publicó *¡Castigados sin tele!*, antología de “cuentos para que no veas la televisión” (2005), a la que siguieron un segundo volumen con “Más cuentos para que sigas sin ver la televisión” (2005) y un tercero, subtítulo “La televisión, definitivamente, es un cuento” (2006). Pero la televisión no ha suscitado solamente una literatura “de ocasión”. En julio de 2011 la revista *Quimera* dedicó un número monográfico a las series televisivas: aunque la mayoría eligió creaciones actuales, varios autores se decantaron por las que habían ilustrado su niñez. Así, Elvira Navarro escribió sobre *Twin Peaks*, que con su proyección hacia el futuro puede ser, para los creadores que la vieron en su adolescencia o primera juventud, una especie de compañera de viaje<sup>10</sup>. En ese mismo monográfico Manuel Vilas reflexiona

<sup>10</sup> En la segunda temporada de *Twin Peaks*, emitida en 1990-1991, se anunció que veinticinco años más tarde se desvelarían nuevos secretos; efectivamente, en 2014 se puso en

sobre *Cuéntame* como *falso recuerdo* del pasado. Por su parte, la editorial El Gaviero lanzó en 2014 *Serial. Antología poética sobre series de televisión*, en cuyo prólogo Luna Miguel insiste en la capacidad aglutinante e identificadora de la ficción televisiva seriada para crear lazos emocionales e identificadores en sus consumidores, “la pantalla umbilical que nos une” (Miguel 2014: 10). También en dicha antología la mayor parte de los poemas estaban dedicados a series contemporáneas, pero no faltaron quienes bucearon en los recuerdos televisivos de su infancia: así, Javier García Rodríguez dedicó su texto a *La casa de la pradera*, Unai Velasco a *Los vigilantes de la playa* y Sandra Martínez a *Twin Peaks*. Y en *Las leyes de la frontera* (2012) Javier Cercas utiliza la referencia a la serie titulada *La frontera azul* como contrapunto de su historia, que arranca en la adolescencia del protagonista y que, por supuesto, transcurre en los últimos setenta y primeros ochenta.

Frente al imperativo catódico que preside la educación sentimental del artista contemporáneo solo un resquicio parece haber para la naturaleza: el verano. La identificación entre estío, infancia y adolescencia tiene una base real fundamentada en el tiempo de ocio al aire libre que permite experiencias más atractivas que el resto del año, experiencias que se viven como particularmente determinantes, y desde luego más memorables: el tópico primer amor (de verano), los primeros escarceos eróticos... Puede, además, representar la libertad utópica de los espacios abiertos, frente a la angustia asociada a los recintos cerrados, como ocurre en los relatos de Hipólito G. Navarro. *El Cuaderno* lanzó en el verano de 2014 un especial “Summertime: un verano de cuento”, en dos entregas; varios de los relatos —los de Elvira Navarro, Marta Sanz<sup>11</sup>, Vicente Valero, Hipólito G. Navarro— estaban impregnados de nostalgia y confirmaban la alianza entre la etapa estival y la infantil<sup>12</sup>. Pero hasta el verano es, a veces, una ficción televisiva: el relato de

marcha la producción de *Twin Peaks: The Return*, estrenada en 2017 con gran expectación y críticas encontradas.

<sup>11</sup> El texto de Marta Sanz “Inglaterra” corresponde, según reza en la publicación de *El Cuaderno*, a un capítulo de la nueva versión de *Lección de anatomía* (2014; la anterior versión era de 2008). Dicha novela narra en clave autoficcional, el paso de la niñez a la edad adulta en plena Transición, periodo que revisa también en *Daniela Astor y la caja negra* (2013).

<sup>12</sup> La experiencia se repitió al año siguiente, con un especial “Summertime: locuras”, también en dos números, 69 y 70; en este último se incluyen “El efecto Rodríguez”, de Javier

Isaac Rosa en la segunda entrega de “Summertime: un verano de cuento” se titula “Verano azul”, y es un juego intertextual explícito con la célebre serie televisiva que identificó a tantos congéneres niños y adolescentes ante las pantallas. Mercedes Cebrián, que dedicó a esta producción su ensayo *Verano azul. Unas vacaciones en el corazón de la Transición*, disecciona con su acostumbrada agudeza las aportaciones de “una ficción televisiva que irrumpió con una fuerza prodigiosa cuando España era un país homogéneo y todos los niños nos sentíamos uno solo” (2016: 14). Ese mismo ensayo localiza en 2011 el inicio de una “nueva fiebre *Verano azul*”, acceso de nostalgia colectiva que cumple, a su juicio —y al nuestro— el papel de un “lugar de memoria” tal y como los concibió Pierre Nora, como “toda unidad significativa, de orden material o ideal, de la cual la voluntad de los hombres o el trabajo del tiempo ha hecho un trabajo simbólico del patrimonio memorial de cualquier comunidad” (2011: 23-43)<sup>13</sup>.

En su ensayo, Mercedes Cebrián llama la atención sobre el llamativo protagonismo concedido a los *tweens* (preadolescentes, seres en tránsito entre la niñez y la adolescencia, entre los diez y pico y los trece años, Cebrián 2016: 55), en un país que por aquel entonces era *tween* él también. Quizá también a eso obedece la actual nostalgia de las infancias y adolescencias vividas en los setenta y alimentadas por un entusiasmo optimista que en la madurez —marcada por dos crisis, la del 92 y la que se inició en 2007— se ha dado de bruces con una realidad de falta de oportunidades, corrupción y desesperanza.

Moreno, y “Loquito”, de Sergio del Molino, donde los recuerdos infantiles ligados a la ficción televisiva son motivos centrales de la trama.

<sup>13</sup> El ensayo de Cebrián analiza con gran lucidez la programática enseñanza de “convivencia plural” impartida por los guiones de la serie, sus aportaciones respecto de otras series generacionales, como *Pippi Calzaslargas*, *Marco*, *Heidi* o incluso la adaptación a serial televisivo de *Los cinco*, estrenada en 1973. Repara, así mismo, en la importancia que en algunos capítulos de *Verano azul* tuvo, como motivo temático, el desencuentro generacional: “[...] se deja ver el inmenso partido que la serie saca a las relaciones entre padres e hijos. En concreto, al intento fallido de acercamiento de esos padres que vivieron su juventud en el franquismo hacia sus hijos que la están viviendo en democracia” (2016: 6). Otra de las observaciones de Cebrián que vale la pena recordar aquí es que “Todas estas ideas y esta sensación de que nuestras vidas estaban mediadas por la televisión quedan desmentidas en cualquier conversación con los verdaderos ‘niños de pueblo’, los que sí estaban todo el día jugando en la calle o en el monte, pues, aunque su pueblo era lugar de veraneo, en otoño y primavera seguía siendo escenario de juegos para ellos” (2016: 124).

Buena parte de los ejemplos que hemos mencionado —y podríamos citar muchos más— son novelas; sin embargo, hemos creído necesario incluirlas en nuestro panorama por varias razones: en primer lugar, porque como ya adelantamos, el modelo de reconstrucción literaria de la niñez se formula, en origen, como novela, y bajo ese género se constituirá en modelo para los relatos posteriores, aun cuando se adscriban a la narrativa breve. En segundo lugar, porque a día de hoy son muchas las novelas que, bien como tema central, bien como telón de fondo, se aproximan a la franja de los años setenta y ochenta, en la que se desarrolló la infancia o la primera juventud de sus autores, y de muchos de sus lectores. En tercer lugar, a causa del difuminado de fronteras genéricas al que asistimos desde hace algunos años, y que se plasma en la ambigüedad o, al menos, proximidad, de algunas publicaciones a medio camino entre la novela fragmentaria y libro de relatos encadenados (cfr. Morán Rodríguez 2018). Precisamente, un precedente notable de esta hibridez narrativa tiene como tema la memoria adolescente: me refiero al extraordinario libro de Julián Ayesta *Helena o el mar del verano* (1952), donde también la temporada estival es compañera del aprendizaje, la maduración y la iniciación amorosa, y cuyos capítulos habían sido previamente publicados como relatos, con autosuficiencia narrativa que no impide el que, articulados y leídos linealmente conformen una novela. Novela era también *Antagonía*, de Luis Goytisolo, y lo será *Dibujos animados*, de Félix Romeo, pero en un sentido fragmentario, discontinuo, atomizado: aunque numerados, los textos que la componen no pueden ser en justicia llamados capítulos, sino más bien piezas de desigual extensión y contenido, cuya numeración no implica necesariamente jerarquía, ordenación, ni menos aún linealidad. Entre los ejemplos de última hora ocupa un destacado lugar Javier García Rodríguez, que reniega de las etiquetas genéricas en sus ficciones —incluidas aquellas publicadas en revistas de carácter académico—. Pese a esas prevenciones contra el etiquetado, no cabe duda de que los textos que conforman su último volumen publicado, *La mano izquierda es la que mata* (Trea, 2018), son cuentos (quizá no solo, pero lo son), y cuatro de ellos están marcados por la reconstrucción a retazos de una época que el autor (y nosotros) conocimos y, de pronto, se ha hecho pasado —me refiero a los titulados “Petits oiseaux hauts parisiens”, “Homecoming o el síndrome de la Copa Korac (materiales para un relato)”, “La foto de Luis Miguel Dominguín” y “Nanotecnología”—.

Una gran parte de las apariciones de infancia y adolescencia en nuestra narrativa reciente se adscribe, como vemos, al motivo de la nostalgia, porque aparece convocada por la autoficción o, en todo caso, por una ficción que sin ser del todo autorreferencial sí lleva transferidos rasgos cronotópicos del autor. Pero no en todos los casos la exploración del mundo infantil y juvenil tiene visos autoficcionales ni obedece a la reconstrucción de la atmósfera de un pasado común coincidente a grandes rasgos con la Transición democrática. Así, una novela como *Intemperie* (2013), de Jesús Carrasco, explora más bien la mirada infantil en un tiempo y espacio despojados al máximo de referencias concretas, algo que también es aplicable a *El niño que robó el caballo de Atila* (2013), de Iván Repila; esa abstracción espacio temporal, esa desnudez de toda referencia cultural concreta eleva ambas ficciones a la categoría de fábulas o parábolas existenciales. La mirada infantil elegida como prisma de la narración sitúa al lector ante una mirada humana distinta de la nuestra —y si cabe, más puramente humana, por no haber sido condicionada aún por la cultura y la experiencia—. Esto, naturalmente, no implica que se comparta la doctrina rousseauiana de la bondad natural del hombre: más bien se trata de dejar de lado las consideraciones morales (que son también fruto de una ética construida culturalmente) y atender a la pura naturaleza humana del niño. La inquietante *República luminosa* (2017), de Andrés Barba, opta por una perspectiva adulta en la narración, pero cede el protagonismo a un grupo de niños salvajes que ponen de manifiesto la imposibilidad de verdadera comprensión entre la infancia y los adultos. En el terreno del relato corto no me parece irrelevante que muchos de los narradores actuales reconozcan entre sus preferencias e influencias a Flannery O'Connor, que en relatos como “El pavo” aborda también el desasosiego y la angustia que acompaña, sin que los adultos lo sospechen, a las aventuras cotidianas infantiles. Una de las escritoras que mencionan entre sus preferencias a O'Connor es Sara Mesa, cuyos cuentos protagonizados por niños muestran una infancia muy alejada de la angélica idea que a menudo se ha tenido de dicha etapa, marcada más bien por la frustración o el dolor.

Concluimos aquí este panorama introductorio, y damos paso a los estudios particulares sobre los autores elegidos. En su ordenación se ha seguido un criterio cronológico que permitirá apreciar algunas de las cosas apuntadas ya en esta introducción respecto del tratamiento de la niñez y la adolescencia

en autores de promociones diversas. Además, se considerará la relación entre dicho motivo temático y las técnicas narrativas de los autores.

La verdadera patria del ser humano es, sin duda, la infancia, aunque esa patria sea algunas veces una utopía más inventada que recordada, otras veces un país de oscuridad y miedos, y a menudo un capítulo televisivo con risas enlatadas, un anuncio que casi habíamos olvidado, un videojuego *spectrum* que, como un sueño recurrente, vuelve a nosotros cuando menos lo esperamos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (2011). *Infancia y modernidad literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- COE, Richard (1984). *When the Grass Was Taller: Autobiography and the Experience of Childhood*. New Haven: Yale University Press.
- ESCUDERO PRIETO, Víctor (2008). "Reflexiones sobre el sujeto en el primer Bildungsroman". Trabajo de máster dirigido por Nora Catelli. Disponible en: <<http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/12126/1/Reflexiones%20sobre%20el%20sujeto%20en%20el%20primer%20Bildungsroman%20%28V%C3%ADctor%20Escudero%29.pdf>>.
- NORA, Pierre (2001). "Entre mémoire et histoire", en Pierre Nora (ed.), *Les lieux de mémoire, 1, La République*. Paris: Gallimard: 23-43
- PÉREZ DALMEDA, Esther (2016). *Ficción y reescritura en la narrativa breve de Juan Bonilla*. Tesis leída dirigida por Carmen Morán Rodríguez. Defendida en la Universidad de Valladolid en 2016. Disponible en: <<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=5IeNoAuTfj4%3D>>.
- IKAZ, Javier/DÍAZ, Jorge (2013). *Yo fui a EGB*. Barcelona: Plaza y Janés.
- LENORE, VÍCTOR (2018). *Espetros de la Movida. Por qué odiar los años 80*. Madrid: Akal.
- LÓPEZ GALLEGO, Manuel (2013). "Bildungsroman: historias para crecer". *Téjuelo* 18, pp. 62-75. Disponible en: <[http://dehesa.unex.es/bitstream/handle/10662/4521/1988-8430\\_18\\_62.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://dehesa.unex.es/bitstream/handle/10662/4521/1988-8430_18_62.pdf?sequence=1&isAllowed=y)>.
- MARTÍN PÉREZ, Ángel (2015). *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*. Tesis doctoral dirigida por Francisco Gutiérrez Carabajo. Defendida en la UNED en 2015. Disponible en: <[http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Amartin/MARTIN\\_PEREZ\\_Angel\\_Tesis.pdf](http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Amartin/MARTIN_PEREZ_Angel_Tesis.pdf)>.
- MONLEÓN, José B. (coord.) (1995). *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975 a 1990*. Madrid: Akal.
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen (2018). "Si un cuento bate sus alas en un libro, puede haber un tsunami en la novela", en Eva Álvarez Ramos (ed.), *Acción y efecto de contar: estudios sobre el cuento hispánico contemporáneo*. Madrid: Visor, 2018, pp. 17-32.
- RODRÍGUEZ FONTELA, M<sup>a</sup> Ángeles (1996). *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al bildungsroman desde la narrativa*. Kassel: Reichenberger.
- SALMERÓN, Miguel (2002). *La novela de formación y peripecia*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- SEIDLER, Eduard (1974). "El desarrollo de la pediatría moderna". En Pedro Laín Entralgo, *Historia Universal de la Medicina*. VI. Barcelona: Salvat, pp. 203-215.
- SUMALLA, Aránzazu (2012). *La novela de formación en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres*. Tesis doctoral dirigida por Ana Rodríguez Fischer. Defendida en la Universidad de Barcelona en 2012. Disponible en: <<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/46328>>.
- (2013). "El adolescente como protagonista literario". *Temas de Psicoanálisis* 5. Disponible en: <<http://www.temasdepsicoanalisis.org/wp-content/uploads/2013/01/Pdf-Sumalla1.pdf>>.
- VILARÓS, Teresa (1998). *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI de España.