

ALUSIONES AL DISCURSO DE OTROS ESCRITORES EN LA NOVELA ESPAÑOLA DE LOS ÚLTIMOS AÑOS. LA APARENTE SIMPLICIDAD

La narrativa española de los últimos años, en contacto con otras corrientes foráneas, mantiene una actitud elitista en lo que se refiere a la accesibilidad de la obra. Bajo una aparente estructura simple esconde elementos muy complejos y combina todo tipo de engranajes intertextuales que dificultan la comprensión al lector medio.

Un gran número de novelas gira en torno a unos contenidos que están al alcance de un público no iniciado, es decir, del que ha adquirido la destreza mecánica de la lectura pero no ha sido instruido en una cultura elitista. Además, no utiliza recursos técnicos renovadores. Integra técnicas tradicionales, consolida registros que en su momento ampliaron el horizonte del discurso narrativo, como los que introdujo el experimentalismo de los años sesenta y principios de los setenta —el punto de vista múltiple, el monólogo interior y el flujo de conciencia, el soliloquio, el contrapunto, el «tempo lento»— pero sin las exageraciones y complicaciones formales que supuso esta corriente.

Con estos ingredientes el escritor puede llegar al público en general, al que reduce el texto a su valor denotativo referencial, al que hace una lectura superficial. Pero el autor remite, además, a una variedad de códigos y subcódigos culturales que requieren una lectura en profundidad. Compagina todos los recursos de la intertextualidad y presta especial atención a la metanovela. Reflexiona ante los ojos del lector, sobre los principios formales que conlleva la creación de toda obra de ficción; expone sus dificultades en la elaboración; se plantea problemas básicos sobre la organización, la estructura, con lo que el lector medianamente avezado se da cuenta de que la creación hoy se apoya en un profundo conocimiento de los recursos técnicos y estructurales de la ficción.

En este artículo, tal y como se anuncia en el título, prestaremos atención a los procedimientos de intertextualidad que presenta la narrativa española de los últimos años.

El término «intertextualidad» se aplica al conjunto de relaciones que mantiene un texto tanto con los de otros autores (intertextualidad general o externa), como con sus propios textos (intertextualidad restringida o interna). Este concepto procede de las teorías de Bajtin y lo difunde Julia Kristeva definiéndolo con estas palabras: «Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otros textos»¹. Segre diferencia en la intertextualidad dos campos bien limitados y así propone que se emplee el término para designar las relaciones entre texto y texto (escrito, y particularmente literario). Así, quedará restringido a «casos perfectamente individualizables de presencia de textos anteriores en un texto determinado»². Para las demás relaciones —oral o escrita— que un texto mantiene con los discursos que se registran en la cultura, propone que se hable de «interdiscursividad».

Este concepto ha sido el cauce para despejar la ambigüedad que implicaba la idea de «influencia» que aglutinaba fuentes muy diversas. La intertextualidad se debe entender, por tanto, como la irrupción relevante, significativa, de un texto en otro. El creador puede acudir a los distintos procedimientos de intertextualidad —cita (explícita o implícita), alusión, recurrencia o repercusión de un texto ajeno, parodia— e insertarlos en su propio texto.

Una de las características que presentan estos procesos es la asimilación, elaboración y transformación que el autor lleva a cabo al incluir o recurrir, en un momento dado de su discurso, a palabras de otros escritores.

Esta es una técnica muy frecuente en la narrativa española actual y presenta distintas modalidades:

a) La cita, es decir, la inclusión explícita o disfrazada de una frase o de un verso de un autor en el texto de otro, puede aparecer como epígrafe. Figurará, en algunas ocasiones, encabezando la novela; en otras, abriendo cada capítulo. Esta cita sugerirá, anunciará o hará mención al contenido del relato o al espíritu que lo ha inspirado. Ejemplos los tenemos, por citar algunos, en *Octubre, Octubre*, de José Luis Sampedro, *Pro patria mori*, de Antonio Martínez Menchén, *Última lección*, de Félix de Azúa, *La noche en casa* y *El río de la luna*, de José María Guelbenzu, *Visión del ahogado*, de Juan José Millás, *El pianista* y *Los alegres muchachos de Atzavara*, de Manuel Vázquez Montalbán, *Arcángeles*, de Lourdes Ortiz y *Bélver Yin*, de Jesús Ferrero.

Estas citas no siempre son fácilmente desentrañables. Al aludir al contenido de la obra e ir al principio, el lector suele pasarlas por alto. Además, es muy frecuente que la cita —que no es obligatoriamente de un autor español— aparezca en un idioma desconocido. Penetrar en la cita requiere, en muchos casos, un alto grado de cultura en el lector porque la actuación del mensaje implica la referencia a sistemas y códigos peculiares, aunque no siempre la interpretación se muestra tan compleja. Así, *El pianista*, de Manuel

1. Kristeva, Julia: *Semiótica*, Madrid, Fundamentos, 1981², T. 1, p. 190.

2. Segre, Cesare: *Principios de análisis de texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 94.

Vázquez Montalbán, lleva como epígrafe³ dos estrofas traducidas al castellano, de la canción «What have they done to my song, ma?», cantada por Melanie como el propio autor indica. Son las siguientes:

«Fíjate en lo que me han hecho.
Era lo mejor que tenía, han venido éstos y me han
cambiado la canción, mamá.

Fíjate en lo que me han hecho.
Era lo mejor que tenía, han venido éstos y me han
roto el cerebro como si fuera un hueso de pollo, mamá».

Esta cita reaparece en la página 67 en boca de Irene y Toni, componentes de un grupo de amigos desde los tiempos de la universidad. La situación de todos ellos es ahora otra. Han seguido caminos muy distintos que les han separado y distanciado y ahora se reúnen de tarde en tarde para mantener o recuperar unos lazos de amistad que saben que ya no existen. Nada les une, nada tienen que decirse. Al recordar esta canción el momento se impregna de nostalgia, y al menos con la memoria regresan por unos minutos a aquel tiempo —diez años atrás— en que los ideales estaban vivos, había algo por lo que luchar y el cambio de la situación se sentía cerca: la felicidad aún era posible. Sin embargo, el presente desesperanzado —pérdida de fe en sus dirigentes y en sus propias posibilidades como individuos— se impone como una losa con su pesadumbre apabullante.

*Bélver Yin*⁴, de Jesús Ferrero, se inicia con la siguiente cita:

«La pureza extrema es no extrañarse de nada»

Tchuang-Tse, *Pensamientos*

Con ella nos está anunciando el espíritu de la novela. La acción se enmarca en escenarios exóticos, en el mundo del oriente, enigmático, de múltiples caras, atractivo por lo radicalmente distinto del europeo. En una atmósfera de personajes sin escrúpulos —miembros de una organización clandestina de criminales— se suceden todo tipo de acontecimientos insólitos: asesinatos, incesto, parricidio; no se respeta, además ningún código moral o ético. Todo es lícito en la secta. Crueldad, amoralidad, cinismo, depravación, son normas válidas si con ellas se consigue el fin pretendido. El escritor se adscribe a la filosofía del autor citado que asevera que la mayor inocencia y limpieza de espíritu está en no asombrarse ante las circunstancias que va a presentar. En realidad, Ferrero con esta cita trata de provocar al lector, por un lado, y ponerle sobre aviso, por otro, de lo que le espera a continuación e intenta que manifieste una actitud determinada.

b) La cita puede aparecer, y de hecho así ocurre en múltiples ocasiones, insertada en el texto propio, enredada entre las palabras del narrador o de los personajes. Las que se reflejan en la narrativa española actual no sólo abarcan nuestra tradición literaria, sino que el escritor recurre también a la literatura de otros países y culturas. Esta inclusión im-

3. Vázquez Montalbán, Manuel: *El pianista*, Barcelona, Seix Barral, 1985.

4. Ferrero, Jesús: *Bélver Yin*, Barcelona, Plaza & Janés, 1987⁶.

plica una relación entre el creador que cita y el citado. En ocasiones el que cita puede querer adherirse a una tradición ideológica-cultural, invertir el significado, rechazar o denunciar situaciones o actitudes pasadas o presentes, o compartir determinadas posturas éticas o estéticas. De cualquier manera y sea cual fuere el sentido de la cita, este efecto consigue la transcodificación, porque adquiere en el texto un nuevo valor respecto al originario al variar el contexto en que ahora se sitúa.

Las citas que aparecen en esta última novela española suelen ir en general avaladas por el autor al que pertenecen. Así ocurre, por ejemplo, en *Fabián y Sabas*, de José María Vaz de Soto. En esta novela, por medio del diálogo, dos amigos se comunican sus vivencias y preocupaciones. Reflexionan sobre la situación española bajo la dictadura, el poder de la Iglesia y la opresión a la que somete a sus fieles, la muerte, el amor, su vida conyugal. En la primera parte es Fabián el que de alguna forma es psicoanalizado por Sabas. Aparecen sus contradicciones —teoriza de una manera y vive de la contraria—, sus debilidades, sus obsesiones. En uno de los momentos del diálogo Fabián cuenta a Sabas su relación amorosa con Anne, su profundo entendimiento, y pronuncia estas palabras:

«Tú me conoces, Sabas, pero no sabes, no lo sabe nadie, cuánto amo el bien y la verdad, cuánto me emociona un corazón humano limpio y vulnerable. Quizás ame tanto esas cosas porque no amo lo suficiente mi propia vida, porque “por perdida ya la di”, como cantaba el Pirata de Espronceda, no sé si en la popa o en la proa, aunque supongo que en la popa, que rima con Europa»⁵.

Se apoya para afianzar su argumento —como el propio personaje manifiesta— en la «Canción del pirata», de Espronceda, en estos versos:

«Y si caigo
¿qué es la vida?
Por perdida
Ya la di».

Pero hay, además, en las palabras de Fabián, otra alusión al mismo poema en los versos siguientes:

«cantando alegre en la popa,
Asia a un lado, al otro Europa.»

Con la alusión a estos versos el personaje quiere quitar hierro, atenuar la importancia de sus palabras recurriendo a la broma. Si no se tienen presentes estos versos no se puede profundizar en el verdadero significado de las palabras de Fabián, por eso, «el diálogo intertextual, en última instancia, se verifica y cumple plenamente en la conciencia que ofrece el espacio psíquico del lector»⁶.

Pro patria mori, de Antonio Martínez Menchén, es otro claro ejemplo de texto con relaciones de autoridad explícita. En este caso creemos que el intertexto se limita a citar,

5. Vaz de Soto, José María: *Fabián y Sabas*, Barcelona, Argos Vergara, 1982, p. 76.

6. Guillén, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 325.

evocar o reproducir textos ajenos, pero no establece vínculos solidarios, ni transforma, altera o disloca el significado del préstamo. Utiliza las citas como simples pretextos. Así, incluye versos de Dante y Rimbaud —en versión original—, cita a Horacio en latín, o reproduce una canción infantil francesa. Este alarde de erudición sólo logra confundir al lector o dejarle «in albis» porque el autor no los asume después como componentes de su propio texto.

El escritor no siempre aporta la fuente de la cita insertada. José María Merino en *Novela de Andrés Choz*, pone en boca del protagonista las siguientes palabras:

«Y en general bien, mucho mejor. Al olmo viejo algunas hojas verdes le han salido»⁷.

Alude, como es evidente, al poema «A un olmo seco», de *Campos de Castilla*, de Antonio Machado y si no aporta la fuente es porque cree que el lector está mínimamente familiarizado con los autores más significativos de nuestra literatura y, por tanto, su inclusión es superflua.

Sin embargo, es interesante señalar aquí que Antonio Machado alude a un olmo encuadrado en el paisaje castellano, a un objeto de la realidad en su devenir temporal. Merino con esta mención está trastocando el significado original. Transforma el olmo en símbolo del personaje que se siente revivir en contacto con la savia que le aporta la juventud de Teresa. Hay, por tanto, inclusión significativa, funcional.

En *El pianista*, de Manuel Vázquez Montalbán, uno de los personajes, Schubert, que ha acudido a la casa de otros dos para salir todos juntos esa noche a reunirse con antiguos compañeros,

«... va hacia la nevera, la abre, exclama:

—A mis soledades voy, de mis soledades vengo. Ni una rodaja de mortadela»⁸.

Si no aporta la fuente es porque no cree necesario ofender al lector que, con toda seguridad, ha reconocido las palabras de Lope de Vega aunque con sentido y contexto bien distintos.

Hay ocasiones en las que en un solo libro el autor inserta un abanico amplísimo de mensajes ya existentes. José María Guelbenzu, en *La noche en casa*, incluye citas que abarcan desde la poesía italiana y francesa contemporáneas, gran parte de nuestra tradición lírica —desde Fray Luis, Quevedo, a Claudio Rodríguez—, hasta terminar con palabras de Beckett, Conrad, Cummings, y algunas reiteradas de César Vallejo. Con ellas añade profundidad y complejidad a la obra. En ocasiones facilita la fuente; en otras, la calla. Así en el monólogo que abre el libro, Chéspir, el protagonista, que acaba de despedir a Pilar en el aeropuerto se pregunta:

«Qué va a ser mí ahora. Qué voy a sentir y vivir si mi conciencia de la libertad va unida a esa piel cuyo continuo renacer del gozo llamaba con voces interiores nunca antes escuchadas a todo cuanto en mí contenía vida o alcanzaba a vibrar, si alzaba en mí fuerzas elementales que me nombraban con cada una de sus sacudidas. “Venas que humor a tanto fuego han dado / médulas que han gloriosamente ardido”: en mí desfallecéis ahora y os digo “pudríos ya, pudríos”;»⁹.

7. Merino, José María: *Novela de Andrés Choz*, Madrid, Alianza, 1987, p. 137.

8. Vázquez Montalbán, Manuel: *El pianista*, op. cit., p. 28.

9. Guelbenzu, José María: *La noche en casa*, Madrid, Alianza, 1977, p. 12.

Los dos endecasílabos corresponden al soneto de Quevedo «Amor constante más allá de la muerte». Quevedo reduce su soneto a una idea: la llama del amor no va a morir, seguirá ardiendo más allá de la muerte. Chéspir, por el contrario, está dispuesto a luchar contra ese amor, a eliminarlo, a alejarlo de su vida.

Estos procedimientos de intertextualidad no son sólo característicos de una narrativa que podríamos considerar de carácter erudito. Hoy han invadido las novelas de corte tradicional, de cualquier contenido, aunque el empleo de estos recursos puede teñirlas de cierto matiz «culturalista».

Algunas de las novelas de Manuel Vázquez Montalbán son un claro ejemplo del uso de estos procedimientos encuadrados en la vulgaridad general del relato. En *Los mares del Sur*, de la serie del detective Carvalho, incrusta en el boceto policíaco la reflexión intertextual mediante fragmentos de poemas, títulos de obras y autores o teorías sobre la novela negra. En *La rosa de Alejandría*, entre las mil peripecias que se suceden, entre personajes de todas las clases y calañas, entre miserias, frustraciones y desgracias, entre alusiones gastronómicas y una crítica irónica, mordaz y profunda de la sociedad española del momento, se entrelazan reflexiones intertextuales, el papel de la literatura y del intelectual, para terminar con la belleza de unos versos de *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca.

c) Más frecuente aún que la inclusión de citas es la alusión, recurrencia o referencia a distintos contenidos de nuestro acervo cultural que discurren por los caminos más dispares. Desde referencias mitológicas, bíblicas, literarias, filosóficas, musicales, a la política, pintura o espectáculos del momento. Aportamos a continuación algunos ejemplos que aclaren esta diversidad del recurso.

Las recurrencias a la mitología son frecuentes en nuestra narrativa. En *Las Estaciones Provinciales*, novela urbana en la que interesa la caracterización de los distintos tipos más que el argumento, su autor, Luis Mateo Díez, recurre a la mitología cuando el narrador-protagonista siente «la complaciente seguridad del ícaro que estrena alas nuevas»,¹⁰ imagen de la libertad con que puede actuar, pero inconsciente del final que tuvo Ícaro.

Otro ejemplo lo extraemos de *Fabián y Sabas*, de Vaz de Soto. Fabián comparte con Sabas el recuerdo del texto de literatura de Guillermo Díaz Plaja que disfrutaron durante el bachillerato. Para él los años de dictadura fueron de asfixia y represión y, por tanto, «en esta laguna Estigia de la teocracia, el libro de don Guillermo fue para nosotros la sola ventana abierta a la brisa del mundo»¹¹. La laguna Estigia, según la mitología, era un manantial de la Arcadia, de aguas venenosas, que brotaba de una roca y desaparecía enseguida. Se creía que desembocaba en el río infernal del mismo nombre. Fabián compara aquella España —que retrata como intolerante, gobernada por la clase sacerdotal— con aquella laguna.

En cuanto a la Biblia hemos de señalar que nuestros narradores toman de ella imágenes, versículos, la sombra de algún personaje o el propio personaje con su nom-

10. Díez, Luis Mateo: *Las estaciones Provinciales*, Madrid, Alfaguara, 1982, p. 60.

11. Vaz de Soto, José María: *Fabián y Sabas*, op. cit., p. 26.

bre, porque el mundo de los textos sagrados es, por lo general, en gran parte de ellos, más que una referencia intelectual; ha sido, además, un elemento destacado en su educación.

Lourdes Ortiz con *Arcángeles*, predice ya en el título la cantidad de alusiones bíblicas que va a recoger. El personaje, Gabriel, en una de las múltiples ocasiones en que se enfrenta a la autora, lo hace con estas palabras:

«...Supongo que, inevitablemente me harás descender a los infiernos. Gabriel/Luzbel frunce el ceño y mira hacia el techo.»¹²

El escritor, como demiurgo, tiene el privilegio de crear a su personaje. Puede hacer de él lo que más le convenga. O tratarle como ángel bueno, anunciador de felices acontecimientos, o si se rebela contra su creador y actúa como ángel malo, lo echará del paraíso de su novela.

Fabián¹³ ante su deseo de no haber nacido se apoya en las palabras con que Jesús maldijera a Judas, «más te valdría no haber nacido» (Mc 14, 21) para saldar con ellas su decisión.

Estas alusiones suelen dificultar la lectura, exigen un lector atento y cultivado, y demuestran que ha habido, por parte del autor, un lento proceso en la elaboración de su obra.

d) La parodia es otro de los recursos de intertextualidad que se repite en la novela española actual. Es una imitación burlesca consciente y voluntaria de un personaje, un texto, un tipo de sociedad o ambiente, que se produce de forma irónica para poner de manifiesto con mayor precisión el alejamiento del modelo. Comporta siempre una transcodificación, un entrecruzamiento de isotopías. Es frecuente en nuestra narrativa del momento la parodia de determinadas formas narrativas, de la historia, de la política o de un personaje determinado.

No se debe confundir con la sátira. En la parodia se efectúa una superposición de textos. Se produce una desviación de una norma literaria y se incluye esta norma como material interiorizado. La sátira —de carácter polémico, crítico-moralizador o irónico— es la forma literaria que tiene por objeto corregir ciertos vicios y necesidades del comportamiento humano ridiculizándolos¹⁴.

En 1975 se publicó *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, que recuperaba un procedimiento muy antiguo en nuestras letras: la parodia. Cuatro años más tarde apareció *El misterio de la cripta embrujada*, del mismo autor, que profundizaba en este procedimiento. Ambas son una aguda parodia de las novelas policíacas. Las situaciones son esperpénticas, los argumentos ilógicos, el lenguaje barroco y grandilocuente, los personajes insólitos —todos ellos marginados y margi-

12. Ortiz, Lourdes, *Arcángeles*, Barcelona, Plaza&Janés, 1986, p. 21.

13. Vaz de Soto, José María: *Fabián y Sabas*, *op. cit.*, p. 26.

14. Véase Linda Hutcheon: «Ironic, satire, parody. Une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, 46, abril, 1981, pp. 140-155.

nales—. Absurdas peripecias se encadenan hasta desembocar en un final sin sentido. Mendoza, pues, por medio de la parodia y aprovechando todos sus materiales, ridiculiza este género novelesco.

Gonzalo Torrente Ballester es otro de los autores españoles que van desarrollando cada vez con más fuerza este procedimiento de intertextualidad. Si este recurso tuvo su lugar en *La saga fuga de J.B.*, se implanta con renovado vigor en sus obras posteriores. En *Fragmentos de Apocalipsis* despliega la parodia literaria ante los ojos del lector. El personaje-protagonista del relato escribe, en forma de diario, una novela distinta a la del autor —proceso difícil y frustrado al final— y va describiendo detalladamente su técnica de elaboración. Tres años más tarde, en *La isla de los jacintos cortados*, la parodia vuelve a ser eje del relato. La novela gira, en uno de sus puntos, sobre la posible invención de Napoleón. Este procedimiento es también el eje de su novela *La rosa de los vientos*.

En mayor o menor medida un gran número de escritores en estos últimos años ha utilizado la parodia para desacralizar, derrumbar o burlarse de determinados valores jerárquicos tradicionales o poner en tela de juicio las cualidades de la sociedad actual. Esta técnica no suele aparecer como núcleo del relato sino como un recurso más dentro de la estructura narrativa. Así, en *Última lección*, de Félix de Azúa, se nos presenta una descarada parodia de los comportamientos —irracionales, según el autor— del ejército. *Letra muerta*, de Juan José Millás, ofrece una parodia de los valores y comportamientos eclesiásticos y de las organizaciones terroristas. Manuel Vázquez Montalbán, que recurre también con frecuencia a este procedimiento, denuncia por medio de la parodia los intereses de la sociedad española del momento, el papel de la literatura y del intelectual, la situación política, la moral imperante. Esta técnica es frecuente en toda la serie de Pepe Carvalho pero también, y de manera especial, en *Los alegres muchachos de Atzavara*. Ejemplo claro de parodia es también *Antofagasta*, de Ignacio Martínez de Pisón, relato corto sobre el arribismo político, la concesión de los premios de determinadas editoriales y el «mundillo» cultural del país.

La ironía es esencial en el funcionamiento de la parodia, pero no es un recurso de intertextualidad sino un tropo muy frecuente en nuestra narrativa actual. Se produce una ironía cuando un enunciado tiene un sentido figurado que es opuesto a su sentido literal. Se presenta, generalmente, bajo una forma de expresión elogiosa que implica, por el contrario, un juicio negativo. El lector debe efectuar una manipulación semántica, descifrar la desviación que ha tenido lugar ayudado bien por el contexto o por otros indicios contextuales.

Una de las claves de Vázquez Montalbán es la ironía, frecuente a lo largo de toda su obra narrativa. En su novela *Los alegres muchachos de Atzavara*, —estructurada bajo la técnica del perspectivismo o punto de vista múltiple— hace gala de este tropo en todos sus capítulos. El capítulo III, «Biografías noveladas», tiene como protagonista a Luis Millás, escritor mediocre, fatuo —se considera renovador de algunos procedimientos narrativos—, dispuesto a medrar en el «mundillo literario» a cualquier precio. Este es el texto:

«Se trataba de hacer una serie de biografías noveladas para la colección «Así fue si así os parece» y la lista de biografados por mí propuesta había sido totalmente aceptada: Lou von Salome, Amundsen, Luis Cernuda, Coco Chanel, Manuel Azaña, Rosa Lu-

xemburg, Josephine Baker, Alfredo di Stefano, Greta Garbo, Escoffier, Juan March y John Kennedy»¹⁵.

El nombre de la colección automáticamente recuerda al lector, por muy desmemoriado que sea, el título de la obra de Pirandello, *Así es si así os parece*. El personaje pseudo-escritor cuenta, sin ningún rubor, la absurda lista de biografiados que ha propuesto, que abarca desde el mundo de las letras, pasando por la moda y el espectáculo, hasta la política —nacional e internacional— y la banca. Es el prototipo del «escritor de moda». En nada profundiza pero se atreve con cualquier tema y con cualquier forma. Con finísima ironía queda retratado por Montalbán no sólo el personaje sino un gran público de este país a quien va dirigida este tipo de «literatura» que se sigue vendiendo.

Otro aspecto que añade complejidad es el tema de la metanovela, procedimiento que presentan hoy un gran número de relatos. *El desorden de tu nombre*, de Juan José Millás, —claro ejemplo de novela que presenta una lectura profunda y otra superficial— engloba todos los problemas básicos en la organización de los elementos de la novela: la relación ficción-realidad, el punto de vista, los personajes, el papel del lector. Incluye otra novela y distintos cuentos dentro de la novela. El personaje busca el sentido de su existencia en el sentido de la novela que escribe. El autor interfiere en el relato. Se teoriza sobre el plagio, y todo ello ante la vista del lector. El propio Millás ha declarado: «se trata de construir un relato de lo que yo vengo llamando la complejidad sencilla o, si prefieres, la sencillez compleja... Que el experimento le llegue al lector absolutamente elaborado, de tal manera que el relato se pueda leer superficialmente, si el lector no quiere implicarse en más, y que al mismo tiempo permita calar más hondo al que sea más inquieto. Yo mantengo que *El desorden de tu nombre* es una novela muy complicada, aunque en apariencia sea muy simple»¹⁶.

Otras muchas novelas participan de este interés. *Arcángeles*, de Lourdes Ortiz, plantea el entrecruzamiento ficción-realidad, la función de la literatura o el enfrentamiento autor-narrador-personaje. José María Merino en *Novela de Andrés Choz*, reflexiona sobre el uso del lenguaje de la novela —la sencillez contra la ampulosidad y el barroquismo—; se pregunta si el relato debe basarse en la ficción o en la verosimilitud, o debe ser combinación de ambas; manifiesta las dificultades en la construcción del relato.

Los personajes de José María Vaz de Soto, *Fabián y Sabas*, discuten sobre los contenidos de la novela, dudan sobre si tiene sentido que hoy trate de la realidad objetiva, y argumentan sobre si la novela debe o no violar los límites tradicionalmente asignados a cada género literario. *Antofagasta*, de Ignacio Martínez de Pisón, se detiene en la imitación fraudulenta que hoy se hace de obras literarias ajenas, es decir, profundiza en el tema del plagio.

Con esta breve exposición de los distintos recursos de intertextualidad en la novela española actual, hemos pretendido poner de manifiesto que el escritor en su relato no elabora sólo una trama o unas situaciones, sino también un complejo discurso literario con unas normas y rasgos peculiares. Estos referentes son elementos construc-

15. Vázquez Montalbán, Manuel: *Los alegres muchachos de Atzavara*, Barcelona, Seix Barral, 1987, p. 159.

16. Marco, José María: «En fin... Entrevista con Juan José Millás», *Quimera*, 81, 1988, p. 25.

tivos de difícil resolución en algunas ocasiones, pero casi siempre enriquecedores. El texto de la novela, por tanto, se presenta hoy con todas las características propias del género con lo que atrae enseguida a ese lector medio que busca entretenerse con su contenido como «fábula» o como documento, con la tipología de los personajes, o con la intriga o la aventura. Peño presenta también, como se ha visto, un conjunto de subcódigos que sólo podrá descubrir un lector dispuesto a enfrentarse a la complejidad del mensaje con una actitud de colaboración creadora.

LUCÍA MONTEJO GURRUCHAGA