**DEL FRANQUISMO A LA
POSMODERNIDAD:
LA NOVELA ESPAÑOLA (1975-1999)**
Análisis y diccionario de autores

M. Mar Langa Pizarro

MG
MONOGRAFÍAS

PUBLICACIONES
Universidad de Alicante

**DEL FRANQUISMO A LA POSMODERNIDAD:
LA NOVELA ESPAÑOLA (1975-99)
ANÁLISIS Y DICCIONARIO DE AUTORES**

M. Mar Langa Pizarro

**DEL FRANQUISMO A LA
POSMODERNIDAD:
LA NOVELA ESPAÑOLA (1975-99)
ANÁLISIS Y DICCIONARIO DE AUTORES**

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

© M. Mar Langa Pizarro
Publicaciones de la Universidad de Alicante
I.S.B.N.: 84-7908-536-3
I.S.B.N. eBook: 978-84-9717-079-6
Depósito Legal: MU-964-2000
Fotocomposición: Compobell, S.L. Murcia
Impresión: Publidisa
Diseño Gráfico: Alfredo Candela

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna o por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

*A mis padres y a Ana, por su apoyo incondicional.
A César y a Andrea, por todas las alegrías.
Y a cuantos este libro robó un tiempo que debió ser suyo.*

ÍNDICE

PRÓLOGO	11
PRIMERA PARTE: ANÁLISIS	13
I. LA NOVELA EN EL FRANQUISMO: 1939-75	15
II. LA NOVELA EN LA TRANSICIÓN: 1975-82	23
A. La nueva forma de narrar	24
B. El interés por la historia	28
C. La narrativa de intriga	30
III. LA NOVELA EN LA DEMOCRACIA: 1982-99	32
A. El mundo editorial	35
B. Los lectores	41
C. La crítica, las revistas y los premios	45
D. Los escritores	49
1. Por edad	49
2. Por sexo	50
3. Por criterios geográficos	52
E. La nueva novela	54
F. Tendencias de la novela actual	67
1. Antinovela	68
2. Metanovela	69
a. Metanovela de la escritura	72
b. Metanovela de la lectura	75
c. Metanovela del discurso oral	76

3. Neonovela	77
a. Novela erótica	77
b. Novela policiaca	78
c. Novela de ciencia-ficción	81
d. Novela histórica	81
e. Novela testimonial	84
f. Novela lírica	86
g. Realismo sucio	87
 IV. EL FUTURO DEL GÉNERO	 88
 SEGUNDA PARTE: DICCIONARIO DE NOVELISTAS	 93
 BIBLIOGRAFÍA	 295

PRÓLOGO

En la segunda mitad de los años ochenta, empezamos a tener una clara conciencia de que España había pasado del franquismo a la posmodernidad. Hacía tiempo que nuestros novelistas ya no sentían la necesidad de unirse contra el poder establecido, ni de luchar contra la tiranía formal en la que había desembocado la prosa combativa. El resultado de estos cambios se tradujo obras más individualistas y, por tanto, más difícilmente clasificables.

Ya nadie se atreve a sostener que la muerte de Franco produjera en un giro radical en la vida o en las letras españolas. Sin embargo, nuestra narrativa de hoy es sustancialmente distinta de la de hace veinticinco años. Y, mientras el lector se siente desconcertado ante la avalancha de nuevos títulos y nombres, la crítica sigue sin ponerse de acuerdo al valorar los resultados: en tanto unos afirman que vivimos una edad de plata literaria, otros consideran que la novela es un género agotado.

Este libro trata de explicar lo que ha sucedido en la narrativa española desde 1975. Para lograrlo, pasé años elaborando fichas... y acabé por resignarme a admitir que resulta imposible conocer todo lo que se está publicando en nuestro país. A pesar de esta limitación, ofrecer al lector la ingente cantidad de material disponible hubiera supuesto correr el riesgo de convertirlo más en un inventario que en una guía. Por ello, decidí estructurar el libro en dos partes.

En la primera, se da una visión de conjunto de lo que ha sucedido en la novela española durante la democracia. Como la fecha de 1975 no es una frontera sino un símbolo, esta primera parte arranca, en realidad, con un resumen de lo acaecido en nuestras letras desde 1939. Creo que sólo desde esa perspectiva pueden entenderse la situación de nuestra novela actual, los problemas de nuestro mercado editorial y las tendencias de nuestros escritores.

La segunda parte nació con la intención de guiar a ese lector desorientado que todos somos alguna vez. La profusión de nuevos títulos ha transformado las librerías en una especie de laberinto multicolor, y un diccionario de autores puede servir de hilo para salir del laberinto. El inventario alfabético que constituye esta segunda parte contiene más de cuatrocientas entradas. En cada una de ellas se dan datos de un novelista de nuestro país, que tiene obra publicada en castellano entre 1975 y 1999. Hay fichas de quienes eran ya figuras consagradas al comenzar la democracia, y fichas de escritores que apenas si pueden calificarse de promesas hoy en día. Por ello, algunas entradas ocupan páginas, y otras se extienden poco más de un par de líneas. En cualquier caso, todas tratan de ofrecer algún dato personal indispensable, e información sobre las obras del autor.

Aunque los posibles errores son todos míos, sería injusto no confesar que la responsabilidad de los aciertos es compartida. Así pues, no podría cerrar este prólogo sin expresar mi agradecimiento a las Facultades de Letras de Alicante y Zaragoza, especialmente a los profesores Miguel Ángel Lozano, que ha seguido de cerca este trabajo, Ángel Luis Prieto de Paula, que lo ha enriquecido con sus comentarios, y Mario Martínez, que me ha animado a convertirlo en libro. Y sería injusto no citar con cariño y gratitud a cuatro personas ajenas al mundo universitario: Joaquín Sánchez Vallés, escritor y excelente profesor de literatura al que debo buena parte de mi pasión por las letras, y César Cuevas, Cecilia Miranda y Clara Sirvent, que leyeron con paciencia sucesivos borradores, e intentaron con perseverancia hacerme consciente de las ambigüedades y las obviedades.

Confío en que mi esfuerzo y su inestimable ayuda hayan dado como resultado un libro que pueda servir al lector para disfrutar más y mejor de nuestra novela actual: ésa que dejó las trabas del franquismo para sumergirse en los problemas de la posmodernidad.

Alicante, noviembre de 1999.

Primera Parte
ANÁLISIS

I. LA NOVELA EN EL FRANQUISMO: 1939-75

Si en la introducción afirmábamos que la llegada de la democracia no supuso un cambio brusco en nuestras letras, conviene recordar ahora que la mayor parte de la crítica coincide en afirmar que la guerra civil sí marcó un corte diferenciador. Nos limitaremos a señalar entre las voces discordantes la de José Carlos Mainer. En *De postguerra* (1994), este autor afirma que la literatura española de los primeros años de la dictadura fue un epígono de la republicana, y que sólo a partir de la década de los años cincuenta hubo una reacción «de voluntario adanismo cultural».

Al considerar que en 1939 se transformaron radicalmente las condiciones de vida y de publicación en España, partimos, aun a riesgo de simplificar, de que la dictadura provocó una ruptura con la tradición literaria inmediatamente anterior. Si particularizamos esa ruptura en el ámbito de la novela, la fecha divisoria de 1939 resulta todavía más válida, ya que fue este género el que más dificultades tuvo para enlazar con las corrientes «deshumanizadas» o «comprometidas» de la etapa precedente. Así, el franquismo se abrió con diferentes tentativas de crear una novela «de posguerra», bastante alejada de los modelos literarios de la Segunda República.

En los primeros **AÑOS CUARENTA**, la Falange vivió un momento de organización y euforia. Las excelentes relaciones con Italia y Alemania hacían confiar al régimen en la construcción de una Europa fascista. Pero todo esto concluyó cuando, al terminar la Segunda Guerra Mundial, se cerraron las fronteras, surgió el distanciamiento político internacional, y Franco se vio obligado a crear un país autárquico.

También en el campo de las letras podemos hablar, en la década de los años cuarenta, de autarquía y ostracismo. Rosa Chacel, Francisco Ayala, Ramón J. Sender, Max Aub y César Arconada estaban exiliados, y sus obras prohibidas en España. Entre el medio millón de muertos de la guerra figuraban, cómo no, algunos de los principales escritores. Además, ya en 1936 se había prohibido por decreto la circulación de libros y folletos

«pornográficos, marxistas o disolventes». La censura, en su afán de eliminar toda influencia ideológica «perniciosa», privó al país de las obras de los autores extranjeros más renovadores del momento, como Sartre, Camus, Proust, Gide, Kafka, Mann, Joyce, Huxley, Woolf, Faulkner, Miller, Hemingway, Dos Passos, Aragon y Malraux. Mientras, se difundió la literatura «escapista» de creadores generalmente poco reputados en sus países de origen...

En lo que concierne a las obras de autores españoles, la ley dictada en abril de 1938 por Serrano Suñer estableció una censura previa que dependía del talante del censor. Por este motivo, no podemos hablar de normas fijas sino de efectos comunes: se tacharon palabras malsonantes, se eliminaron referencias a temas como la prostitución, y muchos novelistas tuvieron problemas de publicación. Fue una censura política, pero también moral y religiosa: el que cuarenta y dos obispos, en 1937, hubieran definido la guerra como una «cruzada» había dado sus frutos.

La literatura española, carente de información y de libertad, quedó en manos de la llamada generación del 36. Una generación que, en busca de referentes, siguió los modelos que creyó más sólidos: el realismo decimonónico, la picaresca y la novela de Baroja. A esta restauración del realismo contribuyeron, entre otros, José Antonio Zúñunegui (*Chiripi*, 1931), Ignacio Agustín (*Mariona Rebull*, 1944), Eugenia Serrano (*Retorno a la tierra*, 1945) y José María Gironella (*Un hombre*, 1946).

Las mejores novelas de la primera década franquista se suelen clasificar en dos tendencias fundamentales: la tremendista (con su presentación sistemática de hechos desagradables) y la existencial (con sus personajes frustrados y desorientados, y su reflejo del vacío vital). Entre las obras representantes de la primera, hemos de citar *La familia de Pascual Duarte* (C. J. Cela, 1942). *Nada* (C. Laforet, 1945) podría ser el paradigma de la segunda. Ambas tendencias presentaron al hombre frente a una situación límite, y obviaron los problemas colectivos para centrarse en los individuales. Se alejaron así de la línea abiertamente propagandística desarrollada por autores que no dudaron en ensalzar la guerra, la victoria nacional, y sus valores políticos y morales, como Concha Espina, Darío Fernández Flores, José María Alfaro e incluso «Jorge Andrade», nombre con el que supuestamente el propio Franco firmó una obra titulada *Raza*, de la que se hizo una película.

Hay quien afirma que desde el principio hubo crítica en la narrativa española de posguerra, pero lo cierto es que los escritores del momento tenían una ideología muy cercana a la del bando nacional: M. Delibes defendió activamente la bandera vencedora durante la contienda, C. J. Cela colaboró con la censura y llegó a ofrecerse como espía, G. Torrente Balles-

ter era falangista... Aun así, por citar sólo algunas, en los años cuarenta se prohibieron *La quinta soledad* de P. de Lorenzo y *La fiel infantería* de R. García Serrano; G. Torrente Ballester hubo de cambiar el desenlace de *Javier Mariño* para dotarlo de un partidismo más declarado; e incluso la ambigua crítica social de la primera novela de C. J. Cela, *La familia de Pascual Duarte*, encontró dificultades para su publicación. En las décadas siguientes, continuaron las prohibiciones: *Sin camino* (1956, J. L. Castillo Puche), *Estos son tus hermanos* (1955, D. Sueiro), *Fiestas* y *La resaca* (ambas de 1958, J. Goytisolo), *Años tras años* (1962, A. López Salinas), *Tiempo de silencio* (1962, J. L. Martín-Santos), *Los vencidos* (1965, A. Ferrer) y *El capirote* (1966, A. Grosso) son sólo algunos de los ejemplos más conocidos.

Sin embargo, la situación político-social cambió en los **AÑOS CINCUENTA**: España empezó a salir del aislamiento internacional y, a pesar de lo visto, la censura se flexibilizó. Nuestra incorporación a la ONU es, quizá, el símbolo más tangible de estos pasos hacia la apertura. Además, los intelectuales falangistas llegaron a ciertos puestos de poder con unos planteamientos más abiertos que los de sus predecesores: Joaquín Ruiz-Giménez, nombrado Ministro de Educación Nacional en 1951, concedió mayor voz a los jóvenes, y los escritores de izquierdas comenzaron a publicar en revistas de la Falange. Los sectores universitarios y obreros se movilizaron en una tímida resistencia, la primera contestación interna al régimen. Pero, cuando en 1956 murió un estudiante falangista en una revuelta, fueron destituidos J. Ruiz-Giménez y los Rectores de dos Universidades, la Central y la de Salamanca.

Terminó así la relativa «liberalización del régimen». No obstante, aumentó la tolerancia hacia la creación extranjera, cuya influencia resulta decisiva para comprender la mayor atención de nuestra novela a los aspectos formales. Por medio del cine, se introdujo el neorrealismo italiano de C. Pavese, E. Vittorini, A. Moravia, V. Pratolini, C. Levi e I. Silone. Destino y Seix-Barral editaron las obras más importantes de la narrativa mundial, y gracias a ello se asimilaron en España algunas técnicas objetivistas del *nouveau roman*, surgido en Francia como rechazo a la novela tradicional y burguesa. Además, merced a la publicación por entregas, llegó nuestro país la novela de la *lost generation* americana (Steiner, Hemingway, Faulkner, Dos Passos...).

Hay que añadir que al Premio Nadal, creado en 1944, se unió en 1952 el Planeta, y en 1958 el Biblioteca Breve. La importancia de los premios literarios fue decisiva para la difusión de las obras de Ana María Matute, Miguel Delibes y Rafael Sánchez Ferlosio. Del mismo modo, las nuevas revistas fue-

ron vehículos de expresión para la llamada «generación del medio siglo». Una generación integrada por novelistas que eran niños durante la guerra y que, excepto Marsé, pertenecían a la clase media o media-alta, y habían pasado por las aulas universitarias.

Al igual que estaba sucediendo en Francia, Alemania o Italia en aquellos años, nuestros autores se unieron para denunciar la situación del país, con la esperanza de que sus obras ayudasen a las clases más bajas. Los del medio siglo, convencidos, como dijo Celaya (*Cantos íberos*), de que la literatura era «un arma cargada de futuro», basaron sus creaciones en las propias experiencias de guerra y posguerra, criticaron las instituciones buscando un cambio ético de la situación, y lo hicieron usando las técnicas objetivistas (no omniscientes) que acababan de descubrir en las novelas extranjeras. Se habla de dos grupos dentro de esta «generación del medio siglo»: el de Barcelona publicó en *Laye*, el madrileño lo hizo en *Revista Española*. Ambos fueron responsables de renovar el realismo que se había implantado en la década anterior.

En los años cincuenta, se identificó lo público, lo colectivo y lo político. Los narradores, influidos por presupuestos marxistas, sobrevaloraron el papel de la política, llegando a una visión casi plana de la lucha de clases en novelas que, aunque con distinto grado de compromiso, cumplieron casi siempre con el papel de proporcionar símbolos, de ser la conciencia de su tiempo para la pequeña burguesía lectora que rechazaba el franquismo.

Ya en 1950, apareció *Las últimas horas*, donde José Suárez Carreño unió la vertiente social a la psicológica. Pero tradicionalmente se ha considerado que el realismo social comenzó con *La colmena* (1951), editada en Buenos Aires. La censura prohibió su publicación en España, a pesar de la dedicatoria de Cela a su hermano, «guardamarina de la gloriosa armada española». Con un personaje colectivo, un narrador omnisciente, y una estructura calidoscópica, *La colmena* es deudora de *Manhattan Transfer* de Dos Passos. Muchos estudiosos le negaron después la intención social o crítica, aludiendo a que los marginados, como los homosexuales o la mujer abocada a la prostitución, son tratados con distanciamiento paródico. Algunos llegan incluso a hablar de la insolidaridad de esta novela, y contraponen su planteamiento al de obras como *La mina* (1960, A. López Salinas), cuyo mensaje (usando la caricatura) se podría resumir en que el problema de España es que los obreros están oprimidos, los patronos son todos malos, y la solución es matarlos.

En 1952, L. Romero ganó el Premio Nadal con *La noria*, que desarrolla el monólogo interior y la estructura episódica para representar, con auténtica

intención crítica, un día de la vida de Barcelona. Dos años después, J. Fernández Santos mostró en *Los bravos* el caciquismo rural desde el resignado punto de vista de los campesinos. Pero quizá la fecha más acertada para hablar del nacimiento del realismo social español sea 1956. En esa fecha, los editores Seix y Barral llegaron a un acuerdo con varios escritores para usar la narrativa como arma de oposición al régimen franquista. Además, se dieron a conocer muchos de los autores del grupo madrileño, como R. Sánchez Ferlosio, quien publicó *El Jarama*. Esta novela, que obtuvo el Premio Nadal, condensó y actualizó el tiempo del relato, introdujo el objetivismo narrativo, y utilizó el diálogo.

La novela social de los años cincuenta careció de la difusión de su homónima de los años treinta, la cual contó con ediciones populares de gran tirada. Tuvo una gran importancia literaria, pero conviene recordar que no toda la novela de los cincuenta fue social: autores como Álvaro Cunqueiro y Jorge Cela experimentaron con novelas completamente alejadas del realismo reinante. E incluso dentro del realismo, no faltaron obras que se ocuparon de los problemas individuales, como las de Ana María Matute y las de Carmen Martín Gaité. Es cierto que *Entre visillos* (1958, Martín Gaité) presentó la vida cotidiana de una sociedad orgullosa, beata e hipócrita en una ciudad provinciana de la posguerra, pero sólo en la medida en que esto servía para trazar el personaje. Y el realismo tradicional sirvió a Torrente Ballester para crear, entre 1957 y 1962, una de sus cimas narrativas, la trilogía *Los gozos y las sombras*.

A raíz de lo que se conoce como «el caos del 59», muchos españoles emigraron a Europa. Mientras, España fue pasando del subdesarrollo al «desarrollismo» feroz propiciado por la incorporación al gobierno de los tecnócratas del Opus Dei. En los **AÑOS SESENTA**, con un franquismo plenamente asentado y la guerra ya lejana, continuaron los cambios socioeconómicos, y aumentó el intercambio con Europa, incrementándose el turismo y la inversión extranjera.

En 1966, Fraga promulgó una Ley de Prensa de fachada democrática que reconocía el derecho a la libre expresión, y suscitó el nacimiento de nuevos diarios. Sin embargo, su artículo dos, definitivamente suprimido en abril de 1977, era tan impreciso que sólo durante sus tres primeros años de funcionamiento se incoaron 457 expedientes. Esta ley eliminaba la censura previa pero obligaba a la presentación de los ejemplares impresos antes de salir a la venta, sólo autorizaba a la agencia EFE a dar información internacional, y únicamente permitía la emisión de noticias a Radio Nacional. Respecto al ámbito literario, baste decir que la primera novela que se acogió a ella fue *La señorita B*, de Ramón Nieto, publicada por Seix-Barral en 1971. Como la

obra contenía una alegoría evidente contra el régimen, Nieto, juzgado por rebeldía, hubo de huir a Francia, la edición fue destruida, y Seix-Barral fuertemente multada. Tras tan traumática experiencia inaugural, los editores volvieron a la censura previa que, poco a poco, se fue suavizando en los aspectos morales: la España de los años sesenta estaba empezando a dejar de ser la «reserva espiritual de Europa», fundamentalmente porque los europeos, ansiosos de sol a precios ventajosos, llenaron nuestras playas de bikinis, plantando así la semilla de la revolución cultural y sexual que se estaba desarrollando al otro lado de los Pirineos.

La evolución de los comunistas en el exilio corrió pareja a la de los planteamientos teóricos de los narradores realistas (influidos, como vimos antes, por presupuestos marxistas). En 1962, nació en Roma la revista cultural comunista *Realidad*, dirigida por Semprún. El artículo «Cuba socialista», aparecido en su primer número, defendía la libertad de creación y criticaba los dogmas del realismo social, causando un profundo malestar en la ejecutiva del PCE. En 1965, la crisis se hizo evidente, y enfrentó en el seno del PCE a los que negaban la importancia de los cambios socioeconómicos, y a los acusados de entregarse a ellos.

También en el ámbito cultural español hubo voces que consideraron que, aunque se fuera antifranquista, no toda expresión había de identificarse con la resistencia. A finales de los años cincuenta, surgió la polémica entre la «generación de la berza» y la «generación del sándalo», o dicho de otra manera, entre los novelistas sociales y los partidarios de una renovación literaria. Pero no fue sólo un enfrentamiento generacional: ya en 1962, Caballero Bonald (n. 1926) manifestaba su asfixia por el lenguaje realista, y apostaba por su enriquecimiento. Los propios autores del realismo social llegaron a la conclusión de que este tipo de novela estaba agotado. Desde el punto de vista de la forma, urgía renovar un lenguaje literario que se había empobrecido en su intento de reproducir el habla de obreros y campesinos. Respecto a su finalidad, se había visto que la narrativa social estaba siendo poco funcional: su fin era mejorar a la clase obrera, pero ni sus autores ni sus lectores pertenecían a esa clase.

Además, en los años sesenta se introdujeron las nuevas técnicas procedentes de otras literaturas: Barral, antes impulsor de la novela social, le dio la espalda, y promovió las tendencias novelísticas más experimentales, reeditando a escritores innovadores norteamericanos y europeos. Cabrera Infante y Vargas Llosa vivían en Barcelona, y este último obtuvo el Premio Biblioteca Breve de 1962 con una obra que criticaba al ejército y a la sociedad peruana, *La ciudad y los perros*. El gran éxito de García Márquez con *Cien años de Soledad* (1967) generó el llamado *boom* de la literatura hispa-

noamericana. Esta extensa novela apoyada en el mito, el lenguaje y la estructura, reconstruía un mundo ficticio que pretendía ser real, y saciaba las expectativas de los lectores insatisfechos con la novela social.

La novela del *boom* es el resultado directo de la evolución de la narrativa iberoamericana que, partiendo del modernismo y los movimientos de vanguardia, llegó al culturalismo y al regionalismo de los años treinta. Estas tendencias fueron capaces de unirse más tarde para reaccionar contra el realismo imperante en Europa. Iberoamérica asumía su historia, su naturaleza y sus mitos como partes integrantes de una sola realidad autóctona y mestiza. Los lectores españoles de 1970 eran perfectamente conscientes de la influencia de García Márquez, Sábato, Borges, Lezama Lima, Rulfo, Onetti, Cortázar, Fuentes y Carpentier en la renovación de nuestra narrativa.

Pero hemos de volver atrás para analizar ese cambio. Los premios literarios, la apertura intelectual española y el despegue económico favorecieron la proliferación de novelistas de las más variadas orientaciones. En 1962, se publicó *Tiempo de silencio*, una novela existencial, freudiana y marxista, a medio camino entre el tremendismo de los años cuarenta y el colectivismo socialista de los cincuenta, entre Sartre y Marx. Calificada de estructural, las ideas de *Tiempo de silencio* seguían siendo sociales pero, en un intento de renovación temática, Martín Santos hacía desfilar por su obra todas las clases sociales. Además, asimiló el monólogo interior, e introdujo coloquialismos y vulgarismos en un lenguaje neobarroco que se alzaba contra el prosaísmo.

Con un esquema mítico como el del *Ulysses*, la obra denunció la situación española tanto como las novelas realistas inmediatamente anteriores. Pero, advertido de que sus contemporáneos habían exagerado el valor del referente, Martín-Santos cuidaba su estilo, incluía intertextualidades, y usaba metáforas e ironía para burlar la censura. Es decir, restauraba en su justo término el realismo, un realismo dialéctico que reflejaba un cambio de sensibilidad al comprender que los destinatarios del género eran los intelectuales y la pequeña burguesía concienciada, ya que la clase obrera nunca había leído novela social.

Tiempo de silencio supuso una inflexión: lo privado y lo público estaban dejando de ser equivalentes. Su lectura fue escasa en el momento de la publicación, y produjo un profundo desconcierto. Si exceptuamos *Don Juan* (Torrente Ballester, 1963), se habría que esperar hasta 1966 para que los escritores reaccionaran, y ni siquiera estamos seguros de poder hablar de «reacción»: aunque varios críticos afirmen que *Señas de identidad* (J. Goytisolo) o *Últimas tardes con Teresa* (Marsé) serían imposibles sin esta nove-

la, Marsé asegura que la desconocía al escribir su obra. Sea como fuere, en 1966 aparecieron las dos novelas citadas y *Cinco horas con Mario* (Delibes). Un año más tarde, se incorporó al mundo narrativo Benet con *Volverás a Región*, en la que se dinamita la coherencia de la historia en un discurso inteligentemente elevado, sensible y simbólico que, sin necesidad de mencionar la guerra civil española, nos transmite toda la violencia y el fracaso que provocó.

A finales de los años sesenta, empezaron a llegar parte de las obras de autores exilados, como R. J. Sender, F. Ayala o Max Aub, y se enterró la literatura social. En poesía, la antología de Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, es el símbolo del cambio de rumbo. Los *novísimos*, a quienes la ruptura con el realismo había dejado sin herencia, acercaron al lector a unos modos de escribir y de leer poco usuales y, en su vertiente novelística, rindieron un claro homenaje a los escritores del *boom*, y desarrollaron las pautas que *Tiempo de Silencio* les había tendido. Por ejemplo, la primera novela de José María Guelbenzu, *El mercurio* (1968), reunió estas influencias, además de las de Joyce, Kafka y Durrell, y asumió explícitamente su condición de «texto derivado de otros textos», donde los personajes leen y viven.

Los llamados escritores del 68 no se sintieron herederos de los enfrentamientos ideológicos de sus padres. Aunque rechazaban el franquismo, distinguieron entre la órbita privada y la literaria, haciendo del argumento algo siempre secundario respecto al lenguaje. Su primera madurez coincidió con el prestigio de los novelistas franceses aglutinados en torno a *Tel Quel*, y con la llegada a España de las obras de Cortázar.

La experimentalidad reinante no dejó indiferentes a los escritores de más edad. Así, Benet se propuso incorporar la tradición anglosajona (Faulkner, Conrad, James) y la literatura de los clásicos latinos. Centró el tema en lo privado y lo mítico, y reconvirtió la historia en tragedia dándole un fuerte contenido simbólico, un sentimiento ético de lo colectivo cercano a Rulfo, y una sensación de destino individual próxima a Onetti y Borges. También Cela se unió a las nuevas tendencias narrativas con *San Camilo 1936* (1969) y con *Oficio de tinieblas* (1973), su obra más claramente experimental. Y en 1972, año en que Juan Benet publicó *Un viaje de invierno*, José Leyva alcanzó el Premio Biblioteca Breve con *La circuncisión del Señor Solo*, un discurso obsesionante, poemático, en el que la «historia» se distorsiona, y al que él define como «un exorcismo destinado a conjurar los demonios interiores».

Tres años antes de la muerte de Franco, se intentó lanzar al mercado español la denominada «nueva novela», que incorporaba el flujo de conciencia y el monólogo interior de Joyce y Faulkner, el realismo mágico de los autores hispanoamericanos, y gran parte de las innovaciones del *nouveau roman*. El

cambio de gustos estéticos iniciado en España entre 1962 y 1967 supuso la aparición de un tipo de narrativa que evitaba mostrar los problemas cotidianos o colectivos, y prefería la forma al fondo, lo abstracto a lo genérico. Pero la experimentación de los últimos años del franquismo fue tan exagerada que las novelas de Benet, Goytisolo o Cela de esta época interesaron al lector culto exclusivamente como ejercicios de estilo, nunca como historias para ser leídas.

A finales de los años sesenta, ante la descomposición del poder franquista, la incipiente burguesía contraria al régimen y los partidos políticos empezaron a pactar «clandestinamente» la transición. La dictadura no podía controlar el terrorismo, y respondía a él con violencia. Así, sólo tres meses antes de la muerte de Franco, se fusiló a cinco activistas. La supuesta estabilidad se fue quebrando poco a poco, al tiempo que se generalizaba un ambiente de malestar: la unidad nacional se veía amenazada por las tendencias separatistas, las instituciones tradicionales (familia, matrimonio, Iglesia) se resquebrajaban, la automarginación y la drogadicción se convertían en importantes problemas, y nacía una crisis de identidad con la consiguiente atracción por lo que llegaba de fuera. En este clima, el atentado contra Carro Blanco, en 1973, puso muy difícil la continuidad de un régimen cada vez más inadecuado para una sociedad ya perfectamente instalada en el consumo.

II. LA NOVELA EN LA TRANSICIÓN: 1975-82

El 20 de noviembre de 1975 terminó una era que se había iniciado el 18 de julio de 1936, pero la metamorfosis no se operó en un día: el franquismo, que para muchos fue durante años el mejor régimen posible, llevaba tiempo anunciando su caducidad. Lo mismo sucedió en el ámbito literario: los cambios narrativos y líricos que acabamos de citar en la despedida de la época anterior no esperaron a la democracia para producirse... ni para agotarse.

La muerte de Franco acabó con las reservas de cava de España un año después de que cayera en Portugal (esta vez a manos de una revolución) la penúltima dictadura de la Europa occidental. Se inauguraba así la transición española, ejemplar para unos, excesivamente comedida para otros, descomedida para algunos. Varios analistas y críticos la han dividido en dos períodos: el de la euforia democrática (1976-78) y el del desencanto (1978-82). La euforia tuvo su consolidación en 1977: en abril se legalizó el PCE (un signo más, tras las amnistías), y en junio se celebraron las primeras elecciones generales en cuarenta y dos años. Aunque en diciembre del año siguiente se aprobó la Constitución, pronto llegó el descontento: unos pensaban que con Franco se vivía mejor, otros que contra Franco se vivía mejor, los más se que-

jaban de la falta de soluciones a los problemas heredados... Una crisis de autenticidad moral que Mainer (*De postguerra*, 1994) relaciona con la poco ejemplar trayectoria de las organizaciones políticas.

Como hemos visto, la obra artística en el franquismo actuó en buena medida como sustituta de la prensa, como medio para mostrar la sociedad española. Es cierto que algunos creadores, conscientes de que la calidad se resentía al centrar todos los esfuerzos en la lucha contra el estado establecido, dejaron de interesarse por esa lucha diez años antes de la muerte del dictador. Pero fue en la transición cuando cambió fundamentalmente el puesto del intelectual en la sociedad: la transición, en el terreno de las letras, significó el abandono del clima «de resistencia» para volver a lo lúdico, a la variedad difícilmente etiquetable. El influjo de los escritores del *boom* había hecho descubrir que la búsqueda innovadora no siempre concluye en deshumanización. Frente a la influencia básicamente francesa de décadas anteriores, llegaron también obras de Alemania, Inglaterra y EE.UU. Y volvieron a España los escritores del exilio: unos lo habían hecho ya en los últimos años del franquismo; otros, como Rafael Alberti (Premio Cervantes 1984), Jorge Guillén y Juan Larrea lo hicieron en ese momento; algunos, como María Zambrano, esperaron todavía unos años, y regresaron en el período que aquí llamamos «democracia».

A. La nueva forma de narrar

Pronto la esperanza de un resurgimiento narrativo, a partir de lo que había impedido la censura, desembocó en el desencanto: lo publicado hasta 1975 era «lo que había». Se multiplicaron las ediciones de escritores clásicos a los que no había que pagar derechos de autor, y la primera víctima fue la ya moribunda novela experimental, cuyo eclipse se sitúa en torno a 1974. Frente a la dictadura estética de la que Vázquez Montalbán dio en llamar la «novela ensimismada», la mayor parte de los escritores evolucionó hacia un nuevo clasicismo. Así lo hicieron Félix de Azúa, Vicente Molina Foix, Mariano Antolín, y otros autores de la generación del 68, que habían empezado con obras experimentales. Pero hemos de recordar que los orígenes de la «nueva forma de narrar» están en novelas como *Últimas tardes con Teresa* y *Señas de identidad*.

Como hemos mencionado antes, las editoriales Barral y Planeta habían planteado en 1972 la llegada de una nueva narrativa. Este gesto no había hecho sino acreditar una crisis, que llegó a su cumbre con la polémica de 1974 entre los que se denominaban «artistas puros» y los que se calificaban como «realistas», entre la forma y el fondo, dos tendencias que a la muerte de Franco daban todos los signos de estar igualmente agotadas.

No obstante, antes de hablar de los representantes de la vuelta a la narratividad, hemos de señalar que la vía experimental, si bien mermada, no se extinguió. Ejemplo de ello son *¡Oh juventud divino tesoro!* (J. A. Fortes, 1975), *Intolerancia* (J. Damiel, 1983), *Mas la ciudad sin ti...* (J. Mina, 1986) y la polémica *Larva. Babel de una noche de San Juan* (J. Ríos, 1983), de la que fueron apareciendo fragmentos en diversas revistas literarias desde 1973. *Larva* puede incluirse en el grupo de la novelística alucinada que se basa en las experiencias inducidas por la droga. Sus seiscientas páginas causaron un auténtico revuelo entre la crítica por ese modo singular de dinamitar el relato y de transformar el poder de la palabra, de embutir cultura entre sus líneas y de formar una nueva lengua literaria que ha de explicarse en cada página derecha. Está vinculada al surrealismo, usa procedimientos valle-inclanescos y técnicas del *nouveau roman*, y su ruptura con el español común es similar a la que Joyce llevó a cabo sesenta años atrás con el inglés; pero va más lejos, ya que *Larva* prescinde del hilo argumental que sostuvo el *Ulysses*.

A pesar de la pervivencia de obras experimentalistas, en los últimos veinticinco años han predominado las novelas que cuentan historias. En Italia, el camino hacia la narratividad lo habían emprendido los escritores del «Grupo 63», a partir de 1965. En España, la crítica es unánime al considerar que la obra clave en este camino es *La sagafuga de J.B.* (1972), que recogió la herencia de Cervantes y del *romance* (Clara Reeve ya definía en 1785 el *romance* como la descripción de lo que nunca ha ocurrido o es raro que pueda ocurrir). El extenso y complejo relato de *La saga* se llena de monólogos, *flash-back*, perspectivismo y diversas voces narrativas. Es decir, no olvida lo aprendido durante la época de la experimentación, pero el resultado final es una fábula en la que confluyen leyendas celtas e historia gallega.

En 1974, fecha que hemos tomado como final de la novela experimental, se publicaron dos obras significativas en este proceso: *Escuela de mandarines* (M. Espinosa) y *Cerberos son las sombras* (J. J. Millás).

Escuela de mandarines aspira a ser una novela total, e incluye una dura crítica a la realidad social. A pesar de los procedimientos experimentales, trasluce el gusto por contar historias. Influida por la novela bizantina, el experimentalismo de los años precedentes, el didactismo gracianesco, el humor cervantino y las exageraciones de Rabelais, aporta a la novela verdadera materiales de Occidente y Oriente, juegos de espejos y símbolos, cuidado en la elección de la palabra justa y la frase correcta, talante irónico, creatividad y verosimilitud, aunque las notas eruditas al final de cada capítulo contribuyan al distanciamiento y a la parodia. A través de sus más de seiscientas páginas, trabajadas durante más de diez años, se nos narra una historia de peregrinaje (de antiutopía) en la que la vida aparece como un

mero transitar sin objetivo. Eremita, un anciano sin edad, habla a un oyente que representa al aparato burocrático, y le relata su vida con una visión decepcionada de la existencia.

Cerberos son las sombras, aunque alcanzó el Premio Sésamo 1974, careció de distribución comercial. Esta obra, escrita en primera persona, presenta un mundo de tensiones entre lo público y lo privado, lo anunciado y lo sugerido, lo reflexivo y lo narrativo. En cierto modo, puede decirse que estamos ante la inversión de *Brief an der Vater* (Kafka), ya que nuestra novela constituye el testimonio de un acercamiento. Pero también enlaza con el existencialismo francés, con la atmósfera moral del realismo italiano, y con el ambiente terrorífico de Poe. Lo negativo y lo irónico se funden en esta especie de sublimación del cuento de horror en la que un adolescente escribe una carta a su padre en un sótano lleno de ratones, tras haber huido de un piso familiar no menos lóbrego. Aunque nos lleva al pasado histórico concreto de la derrota, Millás se aleja de lo testimonial y lo ideológico, como seguirá haciendo en sus obras posteriores.

Como podemos observar en las novelas citadas, el desmoronamiento de las tesis vigentes que se da en la década de los setenta obligó a buscar nuevas salidas, cuyas consecuencias todavía se perciben. Los últimos años del franquismo fueron de gran desconcierto en el campo de la fábula, y el realismo es una de las principales características de la novela de la transición. Pero se trata de un realismo enriquecido por nuevas perspectivas, por el tratamiento formal y psicológico. *La verdad sobre el caso Savolta* (Eduardo Mendoza, 1975), de la que trataremos al hablar de la narrativa de intriga, iluminó las posibles salidas al volver al relato usando una atenta elaboración. *La visión del ahogado* (Juan José Millás, 1977), dada su estructura policiaca y el objetivismo casi cinematográfico con que se plantea el enfrentamiento del personaje con el medio, fue un hito en la ruptura con el experimentalismo anterior. *Novela de Andrés Choz* (José María Merino, 1976) une el realismo a la metaliteratura, la fantasía y la psicología existencial.

Uno de los más originales narradores de este momento, al que volveremos a mencionar al analizar la siguiente década, es Álvaro Pombo, con su constante búsqueda del pasado. Tras los que él define como vectores de su forma de escribir, *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977), se publicó en 1979 *El parecido*, una novela cuyos personajes ocultan pasiones incestuosas frustradas. Pombo adapta el realismo psicológico a una estructura narrativa sugerente, ambigua, y llena de relatos de intriga que quedan suspensos.

En el último lustro de los años setenta no hubo un proyecto novelesco colectivo: habían muerto la literatura social y las reivindicaciones formalis-

tas, y al no aparecer esas obras que supuestamente los autores guardaban en los cajones por la censura, el público se volcó en la crónica y el ensayo. Terminado el experimentalismo, se volvió a un tipo de novela más tradicional, en la que se dio una gran importancia al relato, al argumento, aunque sin olvidar las nuevas técnicas ya asimiladas, como la del contrapunto y la de las acciones paralelas. Con el Estado de las Autonomías, se promocionaron las culturas regionales (la falta de orientación general de la narrativa actual es, en parte, consecuencia de ello), y bastantes autores procedentes de comunidades bilingües adoptaron la lengua materna para sus creaciones.

La novela de la transición tendió a ser breve y cerrada. Predominó el punto de vista único y una sola persona narrativa (generalmente la tercera o la primera, aunque no faltó la combinación de ambas). Se crearon obras con argumentos fuertes frente a la actuación discursiva anterior, y se recuperaron el diálogo y la ordenación por capítulos. Además, la novela se hizo inseparable de la televisión, el cine y el vídeo, y la influencia de estos medios (*flash back*, montaje, secuencias, intertextualidad) dio lugar a novelas con un elemento visual tan importante que a veces se aproximan a los guiones televisivos.

Así, en los primeros años de nuestra democracia, se reveló que la innovación, absolutamente necesaria, no bastaba como «soporte» para una novela que muchos críticos creen condenada a la desaparición. Es como si toda Europa hubiera recuperado en los últimos tiempos lo que se ha llamado «el placer de narrar», que desde el punto de vista del lector podríamos llamar «el placer de leer historias».

Por otra parte, en los años que siguieron a la muerte de Franco, apareció una gran masa de lectores ocasionales que provocó el desarrollo del mercantilismo en la literatura, favorecido por la reciente libertad de prensa. Esto obligó a la constante renovación de títulos, con la consiguiente destrucción de los ejemplares sobrantes para evitar los gastos de almacenamiento. La búsqueda del éxito de ventas llegó a seducir incluso a escritores hasta entonces minoritarios, y provocó la aparición de algunas obras recetarias.

Aun así, la producción literaria se normalizó: se editaron obras que se habían publicado fuera de España, se reeditaron novelas y, de modo menos significativo, se recuperaron las mutiladas o prohibidas por la censura. Los premios, escasos y a veces decisivos en las primeras décadas de la dictadura, se volvieron en la transición abundantes, y por ello menos determinantes. Entre los más importantes están el Nacional de Novela y Narrativa, el de la Crítica, el Nadal y el Planeta. El Nacional de Novela y Narrativa (antiguo Premio Cervantes) y el de la Crítica se conceden a obras ya publicadas, de modo que siempre sirvieron más de acicate que de revelación. El Nadal y el Planeta galardonan, en teoría, obras inéditas con el propósito de estimular a

narradores jóvenes. Pero rara vez el Planeta ha sido concedido a autores desconocidos. Hacer un recorrido por los premios puede darnos una idea del tipo de novela que se escribió y publicó durante la transición, y servirnos de introducción para analizar las tendencias:

	Nacional de Novela	Crítica	Planeta	Nadal
1976	desierto.	Eduardo Mendoza, <i>La verdad sobre el caso Savolta</i> .	Jesús Torbado, <i>En el día de hoy</i> .	Raúl Guerra Garrido, <i>Lectura insólita de «El capital»</i> .
1977	José Luis Acquaroni, <i>Copa de sombra</i> .	Rosa Chacel, <i>Barrio de Maravillas</i> .	Jorge Semprún, <i>Autobiografía de Federico Sánchez</i> .	José Asenjo Sedano, <i>Conversación sobre la guerra</i>
1978	Carmen Martín Gaité, <i>El cuarto de atrás</i> .	Gonzalo Torrente Ballester, <i>Fragmentos de Apocalipsis</i> .	Juan Marsé, <i>La muchacha de las bragas de oro</i> .	Germán Sánchez Espeso, <i>Narciso</i> .
1979	Jesús Fernández Santos, <i>Extramuros</i> .	José Donoso, <i>Casa de Campo</i> .	Manuel Vázquez Montalbán, <i>Los mares del Sur</i> .	Carlos Rojas, <i>El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos</i> .
1980	Alonso Zamora Vicente, <i>Mesa, sobremesa</i> .	Juan Carlos Onetti, <i>Dejemos hablar al viento</i> .	Antonio Larreta, <i>Volaverunt</i> .	Juan Ramón Zaragoza, <i>Concerto grosso</i> .
1981	Gonzalo Torrente Ballester, <i>La isla de los jacintos cortados</i> .	José María Guelbenzu, <i>El río de la luna</i> .	Cristóbal Zaragoza, <i>Y Dios en la última playa</i> .	Carmen Gómez Ojea, <i>Cantiga de agüero</i> .

B. El interés por la historia

A la muerte del dictador que decía responder sólo ante Dios y la historia, España pareció tomar al pie de letra la frase de Franco, y demandó información general. El ciudadano quería conocer noticias y revisar su historia, saber lo que había pasado y se le había ocultado, lo que estaba sucediendo en esos momentos en que todavía no había seguridad de que se fueran a restituir sin violencia los derechos democráticos. Esta necesidad llevó consigo dos acontecimientos fácilmente predecibles: por una parte, la prensa periódica se renovó, y en su auge solicitó a los narradores como articulistas y cronistas de

los suplementos dominicales; por otra, se publicaron muchos libros sobre la historia en el período franquista, tantos que, ya en 1978, Juan Marsé los parodió en *La muchacha de las bragas de oro*, donde un intelectual falangista recrea e inventa el pasado.

Señala Conte (*Ínsula*, nº 464) que nuestra transición comenzó negando lo anterior en vez de afirmando lo siguiente, y convirtió en *best-seller* tres libros que no lo hubieran sido en un mercado normal: *Recuento* (Luis Goytisolo), *Si te dicen que caí* (Juan Marsé) y *Juan sin tierra* (Juan Goytisolo), tres novelas previamente publicadas en México, bajo firma española, ante su prohibición en nuestro país.

Si observamos el listado precedente de premios literarios, veremos muchos títulos de novelas centradas en temas políticos e históricos. Además, si repasamos, por ejemplo, los éxitos de ventas de 1978, encontramos *Lectura insólita de «El capital»* (Raúl Guerra Garrido) y *Autobiografía de Federico Sánchez* (Jorge Semprún). Junto a ellas, una obra cuyo triunfo se explica por ser la transición para muchos una época de nostalgia: *De camisa vieja a chaqueta nueva*. Su autor, Vizcaíno Casas, que había sido franquista y lo seguía siendo con la democracia, critica el «chaqueteo» y presenta la España de la dictadura como un mundo de paz que espera se restaure.

Sostiene Soldevila (*Ínsula*, nº 512) que la temática inspirada en la historia es una de las que más se repiten a lo largo de los tiempos, y que las épocas más conflictivas conllevan una mayor demanda de historización, para organizar desde la novela unas vivencias que son difíciles de comprender y asimilar. La guerra civil española fue uno de esos episodios, y dio origen a más de ciento setenta novelas entre 1975 y 1982. Pero hubo otros temas trasladados de la realidad hacia la novela: el terrorismo (*Y Dios en la última playa*, Cristóbal Zaragoza), el intento de golpe de estado de 1981 (*El mensajero de los últimos días*, Enrique Cerdán Tato) y la reconstrucción de épocas más alejadas en el tiempo. El auge de la novela histórica durante la transición supuso, además, un intento de acercamiento a una realidad social concreta de la que se habían alejado los escritores de los años precedentes, sintonizando así con un movimiento universal de apogeo del género histórico.

Por otra parte, ya hemos dicho que la renovación de la prensa convirtió en colaboradores a los novelistas. Hay que añadir que el importante influjo del periodismo en el avance de la democracia apoyó el nacimiento de un género deudor de la ficción y el reportaje: la *non fiction novel*, a la que se puede adscriben obras como *Los invitados* (Alfonso Grosso, 1978) y *El crimen de Cuenca* (Salvador Maldonado, 1979). Este acercamiento a la realidad facilitó una narratividad a la que también contribuyeron conocidas firmas de perio-

distas que publicaron novelas, como Rosa Montero, Manuel Leguineche y Ricardo Cid Cañaverál, entre otros.

C. La narrativa de intriga

La época inmediatamente posterior a la muerte de Franco, y en mayor medida los años que estudiaremos a continuación, se caracterizó por la enorme variedad de tendencias narrativas, y la inexistencia de un proyecto común. Dicho esto, conviene resaltar que muchas de las obras se acogieron a formalizaciones que podríamos considerar «géneros novelescos», y que el más abundante de los mismos fue la narrativa de intriga. El interés de los editores y del público por este tipo de novela ya se había manifestado en los años cuarenta y cincuenta en colecciones como «Biblioteca de Oro» y «Novela de Papel».

Constantino Bértolo (*Revista de Occidente*, nº 98) considera *Yo maté a Kennedy* (1972) como la obra que abre una vía al realismo. En esta novela, Vázquez Montalbán asumió la tradición de la literatura civil, y dio cuenta de la realidad de un tiempo concreto. Aprovechando la intertextualidad, como después harían los narradores más jóvenes, creó un mundo simbólico donde el esquema policiaco facilitaba el acceso a un público amplio.

Pero el título más citado al estudiar la vuelta a la narratividad es *La verdad sobre el caso Savolta*. Escrita por Eduardo Mendoza en Estados Unidos, y publicada por Seix-Barral en 1975, *La verdad sobre el caso Savolta* cierra el período experimentalista, al recuperar el lenguaje narrativo y el arte tradicional de contar. Su trama recoge los recuerdos de un espectador-protagonista de la vida en Barcelona entre 1917 y 1919, Javier Miranda; las tensiones sociales del momento (sobre todo el anarquismo); y la historia de amor entre Javier y M^a Coral. El uso de registros literarios populares como el folletín y la novela rosa, su apasionante trama policiaca, la presentación de la historia como pasado, su deseo de entretener, la frescura de su lenguaje, su ubicación en un tiempo y un espacio reconocibles, y su unidad dramática, la convirtieron en una novela de fácil lectura que inició un pacto con el público sobre bases ya homologadas. Y, sin caer en el descuido artístico, recuperó el placer de narrar, la tensión del lector, y las formas marginadas por la literatura culta.

La crítica la acogió con entusiasmo, los lectores la saborearon con placer, y se ha convertido en un símbolo porque resume en sí misma la trayectoria general de la novela en la transición, pasando del experimentalismo a la estructura más tradicional. Se divide en dos partes pero realmente podemos hablar de tres, cada una de cinco capítulos. Como señala Santos Alonso

(*Ínsula*, nº 515), los cinco primeros abren hilos narrativos que después vamos encontrando en los capítulos siguientes. Aunque Mendoza abandonó en su redacción recursos tan significativos como el monólogo interior, dotó a esta parte inicial de una prudente complejidad experimental al usar el contrapunto y los diferentes puntos de vista, mediante la introducción de diálogos, narraciones en primera persona, cartas, documentos policiales y artículos periodísticos. A partir del sexto capítulo, su principal intención es contar la historia, esclarecer la trama. Por eso, la narración se hace lineal y vertiginosa, utiliza una sola voz narrativa, y recupera el modo cervantino de novelar mediante el peregrinaje y la presencia constante de los diálogos.

El presente narrativo es 1928, momento en que Javier Miranda se enfrenta al «caso Savolta», un juicio del que, poco a poco y por medio de diversos documentos, vamos obteniendo datos. Pero la narración de Miranda, en primera persona, no se incluye en el juicio, y esto proporciona al lector una cierta ventaja. Hay, además, una tercera narración de los hechos que aporta lo que Miranda no conoce, y da coherencia al conjunto. En cualquier caso, al final, la verdad que se intentaba aclarar queda incompleta.

En esta novela, el tres parece convertirse en el elemento estructurador ya que, además de tres partes y tres narraciones, tenemos tres personajes: Javier Miranda, Nemesio Cabra Gómez y Lepprince. Miranda, como cualquier pícaro tradicional, escribe una autobiografía sobre «su caso», con ciertas coincidencias con el del propio Lázaro de Tormes. Nemesio es un mendigo que comparte apellido con el Licenciado de *El buscón*, un sujeto alucinado que ha estado varias veces en el manicomio, y al que recurren constantemente anarquistas y policías. De Lepprince recibimos opiniones contradictorias, pero su figura guarda relación con los mafiosos del cine negro americano.

Aunque muchos se conformaron con calificar la novela de policiaca, Santos Alonso (*Ínsula*, nº 512) señala que congrega la tendencia histórica, la de intriga y la erótica, y usa técnicas barojianas y esperpénticas junto a una escritura realista que no anula ni la fabulación ni la fantasía. Como hemos visto, Mendoza recogió los mejores frutos de la novela experimental (contrapunto, punto de vista múltiple, desorden cronológico), pero los unió a lo mitológico, el suspense, el lenguaje irónico del realismo, un gran detallismo, y unos personajes que nos sirven como exponentes del mundo.

La tendencia de la narrativa de intriga, fundada por *La verdad sobre el caso Savolta*, agrupa la novela propiamente policiaca y la que utiliza el suspense o la investigación como elemento fundamental del relato. Participaron en su difusión proyectos como «El club del crimen» (con Lourdes Ortiz y Juan Madrid, entre otros), y la colección «Literatura Alfaguara», que se abrió

con *Visión del ahogado* (Juan José Millás, 1977). En 1979, Jorge Martínez Reverte usó la investigación como marco de denuncia social (*Demasiado para Gálvez*), Andréu Martín introdujo su visión crítica de los problemas urbanos (*Aprende y calla*), y Lourdes Ortiz aportó un personaje femenino en contra de la imagen típica del detective (*Picadura mortal*). Posteriormente, otros autores han desarrollado la tendencia de intriga. Entre ellos, cabe destacar a Soledad Puértolas (*Bandido doblemente armado*, 1980), y a intelectuales procedentes de otras áreas, como Fernando Savater (*Caronte aguarda*, 1981). Incluso novelistas como Juan Benet e Isaac Montero se vieron seducidos por esta tendencia: Benet comenzó con *El aire de un crimen* (1980) una narrativa de párrafo más corto y estructuración más accesible para el público lector; Montero hizo, en *Pájaro en una tormenta* (1984), una obra sobre la policía con una profunda indagación en la sociedad inmoral de la guerra civil.

III. LA NOVELA EN LA DEMOCRACIA: 1982-99

Tras el gobierno de UCD, el fallido intento golpista de 1981 y, no lo olvidemos, tras haber renunciado al marxismo tres años antes, el 28 de octubre de 1982 accedió al poder el PSOE, con una mayoría abrumadora y el beneplácito de las clases dominantes. Se imponía asumir la realidad de las desigualdades socioeconómicas, de la elevada tasa de inflación y de los alarmantes porcentajes de paro; acomodarse intentando superar el pasado, y planificar un futuro cada vez más difícil.

El rasgo que define la cultura española de los últimos años es su deseo de integrarse en Europa, llegando a valorarse más lo foráneo que lo propio, como ya sucediera durante las vanguardias. A mediados de 1985, España se convirtió en un miembro de pleno derecho de la CEE; y en marzo de 1986, decidió mantenerse en la OTAN tras un debatido referéndum. Muchos han dicho que el proyecto «europeo» ha sustituido al proyecto «español». Mientras Europa se esfuerza por subrayar los rasgos diferenciadores, España, tras siglos de contraponer lo español a lo europeo y años de franquismo que trató de mostrar lo particular del país olvidando las singularidades locales, se afana en la europeidad y en los nacionalismos. Paralelamente a ese desprecio interior por lo propio, en los años ochenta, la cultura española empezó a ser reconocida más allá de nuestras fronteras. Y los productos culturales españoles que triunfan en el mundo lo hacen precisamente por marcar su procedencia. A partir de 1984, fueron varias las voces que proclamaron Madrid como la nueva meca europea de la cultura, lo que pareció avalado por la concesión del Nobel de 1989 a un escritor español (Camilo José Cela).

Marcados por una coyuntura internacional inmejorable, los años ochenta se recuerdan por la bonanza económica, y el alza de valores como el enriquecimiento, la ostentación de la riqueza, el éxito y la juventud, el consumo irrefrenado y la búsqueda del placer. Los sindicatos, incómodos, convocaron una huelga general el 14 de diciembre de 1988. La primera —pero no la última— huelga general en la corta historia de nuestra democracia fue una muestra de indignación que supuso el distanciamiento del PSOE y la UGT, pero no tuvo todavía consecuencias electorales.

La década de los noventa se abrió con un escándalo, el «caso Guerra», y en abril se destapó el «caso Naseiro», que vino a demostrar que tampoco el partido de la oposición estaba «libre de culpa». España se convirtió, en 1992, en el foco informativo del mundo: Exposición en Sevilla, Olimpiadas en Barcelona, y capitalidad cultural para Madrid. Pero no todo podía ser buenas noticias, y el año se cerró con el «caso Filesa». La corrupción empezó a acompañarnos en cada desayuno: en mayo de 1994 se detuvo al ex gobernador del Banco de España (Mariano Rubio) y al ex síndico de la Bolsa de Madrid (Manuel de la Concha). En un clima así, no fue difícil que en junio el PP ganara las elecciones al Parlamento Europeo. Y si 1994 acababa con Mario Conde en prisión y la aprobación de un nuevo Código Penal, 1995 estuvo marcado por la detención del ex director de la Guardia Civil (Luis Roldán) en febrero, y la secretaría general de la OTAN para Solana en diciembre.

Poco a poco, nos hemos ido acercando al final del período socialista: en marzo de 1996, Aznar anunciaba su escasa victoria con cara de perdedor, y González, con una sonrisa de victoria, pasaba a ser el líder de la oposición. En los años de gobierno popular, hemos visto mejorar las cifras macroeconómicas, ETA ha anunciado una tregua indefinida, y España ha alcanzado los objetivos que le permiten estar en la Zona Euro. Sin embargo, mientras desde el gobierno tratan de convencernos de que «España va bien», y desde la oposición intentan hacernos creer que el PSOE ha superado sus conflictos internos, algunos de nuestros principales problemas endémicos, como el paro y la baja tasa de natalidad, siguen sin resolverse.

Además, con el triunfo socialista, había aflorado la sentida esperanza de que la situación cultural podía cambiar, y con ella nuestro anacrónico sistema educativo. Años más tarde, en el curso 1986-87, estudiantes de Enseñanzas Medias y universitarios se echaron a la calle para protestar por una reforma improvisada que, en 1999, todavía no ha acabado de implantarse, teóricamente por falta de recursos económicos.

Este periodo que se inicia en 1982 es lo que conocemos como «etapa democrática». Y quizá su rasgo más relevante sea que la ilusión de la tran-

sición fue sustituida por el desarme político y moral, el «pasotismo» cultural, la llamada «posmodernidad» (o posilustración). Unos dicen que afloró al haberse cumplido el ideal ilustrado de cosmopolitismo, y haberse hecho realidad las bases de aquel movimiento: Libertad, Igualdad y Fraternidad. Para otros, la posmodernidad es la no-moda, la pérdida de toda noción de valor. Ya en 1985, se afirmaba que la España posmoderna sufría una especie de resaca de un 68 en el que en su momento no pudimos emborracharnos. Esa resaca convirtió nuestro país en un escenario continuo de grupos musicales de extraños nombres, modelos de vestuario que parecían sacados del catálogo de Ágata Ruiz de la Prada, consumo, y cultura urbana despreocupada (o quizás mejor, descreída). Es decir, la España reflejada en las películas de Pedro Almodóvar, el Madrid de «la movida» («movida promovida por el ayuntamiento» nos recordaba en su momento una canción). José Tono Martínez (*Cuadernos del Norte*, nº 26) lo retrató de la siguiente manera:

En el corto espacio de diez años, los madrileños nos hemos mamado así, de sopetón, más novedades que un neoyorkino en toda su existencia. Desde que amanecieron un tanto amenazadores los primeros años setenta [...] hemos sido o hemos podido ser de todo: comunistas románticos o convencidos, anarquistas provocadores, pasotas desencantados, fumadores de canutos, terroristas, jipis, yonquis, concienciados, demócratas, abstencionistas, colgados del ácido, siquiatriados, serios currantes, mods, punquis, neorrománticos, tirados, miembros del gobierno, retros, ultras, modernos y todas aquellas cosas que en otros tiempos supusieron la culminación cultural de generaciones enteras desde que en los años cincuenta aparecieran el primer rock and roll, la generación beat, la liberación gay, la lucha de los negros, Camus, Boris Vian, Ginsberg y Kerouac... Todos los fenómenos han podido ser visualizados en un tiempo récord. La ciudad ha interiorizado y diluido en sí misma todas esas experiencias como lo hacían las ciudades pioneras del oeste: improvisando, aprendiendo y copiando con celeridad de vértigo. Provocando [...] superficialidad a prueba de bomba y un liberalismo bastante sincero.

Ya en la transición, la influencia de la Iglesia había ido disminuyendo poco a poco en una sociedad que se declaraba laica. En la democracia, el ocio cambió rápidamente, el rock desplazó a los cantautores, el «viste como quieras» dio paso al diseño, la ideología se sustituyó por el ocio y el mercado: deporte, viajes, libros precedidos de gran publicidad, ópera y exposiciones mezclados sin criterios estéticos. Como señala Peri Rossi (*Quatre Gats*, 17-4-93), cayeron en desuso palabras como «proletariado», «revolución» y

«solidaridad», y se rescataron «democracia», «consenso», «individuo», «narcisismo» y «egolatría». Los congresos de futurología, dietética y psicoanálisis proliferaron como antes lo hicieran las asambleas. La cultura se oficializó por medio de premios, patrocinios y subvenciones. El eclecticismo fue su nota dominante, lo privado su característica, la masificación su consecuencia.

Así, las letras de los últimos años presentan el ámbito de la intimidad en lugar de los planteamientos sociales de la literatura realista; renuncian a la ostentación de formas en vez de usar el barroquismo experimentalista; acercan poesía y prosa al dotar a la primera de cotidianidad y humor, y a la segunda de intimidad y meditación. Las vanguardias, poco a poco, han sido asumidas por la cultura establecida. Como dice Mainer (*De postguerra*, 1994), junto a la «reprivatización» económica, ha habido una «reprivatización» de la literatura, que se manifiesta en la abundancia de diarios y memorias, en la introspección y en la metanovela. Los temas fundamentales de nuestras letras son la identidad del individuo (o la imposibilidad de la misma) y la autorreferencialidad literaria, que ya aparecía en Cervantes o Sterne pero sin tanta profusión.

El público, además, ha dejado de interesarse por los asuntos que acaparan su atención durante la transición. Y ha entrado en juego el fenómeno mercantil: el mundo editorial español ha asumido el concepto de *best-seller*, y el mercantilismo ha dado lugar al nacimiento de obras concebidas para su triunfo comercial más que para prevalecer en el tiempo por su calidad. En este contexto, los estudios previos del espectro lector al que la obra va destinada se convierten en elementos determinantes para que la publicación, concebida como una operación comercial más, obtenga beneficios.

A. El mundo editorial

Por todo ello, para comprender la literatura del último cuarto de siglo conviene estudiar el mundo editorial. Los datos del periodo 1975-1987 los hemos extraído, fundamentalmente, del libro de Ramón Acín *Narrativa o consumo literario*, cuyas aportaciones van precedidas exclusivamente del nombre del autor. Además, hemos utilizado las encuestas del Ministerio de Cultura, los sondeos de Demoscopia, los catálogos de las ferias del libro, los informes de las Cámaras del Libro y de los gremios de editores, los Anuarios de diversas publicaciones, y la revista mensual del INLE.

La situación de la industria editorial en nuestro país durante la etapa democrática no puede entenderse sin hacer referencia a lo sucedido en el franquismo. La guerra civil dejó al precario mundo editorial existente en unas

condiciones deplorables. La censura, que hizo que muchos libros se publicaran en Iberoamérica, y el exilio que padecieron muchos de nuestros escritores explican la aparición de una pujante industria editorial en México y Argentina durante los años cuarenta y cincuenta. Los exiliados crearon en Argentina editoriales como Losada, Emecé y Editorial Sudamericana, y contribuyeron a desarrollar en México la Compañía General de Ediciones, Joaquín Mortiz y ERA.

El crecimiento económico de los años sesenta favoreció la reactivación de la industria editorial española pero, en los ochenta, la crisis mundial afectó también a esta industria. Como cualquier empresa, las editoriales sufrieron los aumentos salariales, el exceso de plantilla, el encarecimiento y la escasez de créditos, la falta de inversión, y el ingreso en Europa con la consiguiente desaparición de desgravaciones, supresión de créditos para la exportación y aparición del IVA. El libro en nuestros días ha de competir con la prensa, la radio, la televisión, el cine, los juegos de ordenador, Internet y otras manifestaciones culturales y paraculturales. Esto ha hecho que se acentúe su valor de mercancía frente a su valor como bien cultural, y que los departamentos comerciales adquieran un gran peso en las editoriales. Cada vez los dividendos y la producción tienen mayor importancia en estas empresas, y las consecuencias son claras: en 1972 había 2.502 editoriales, en 1985 la cifra había descendido a 1.277 (y de ellas sólo quinientas, muchas de las cuales eran de nueva creación, tenían actividad continuada). Por poner sólo algunos de los ejemplos que recoge Acín, entre 1982 y 1983, Seix-Barral, la Editorial Sudamericana y Joaquín Mortiz (México) entraron en el grupo Planeta; Plaza & Janés se vinculó a la multinacional alemana del grupo Bertelsmann; y Alianza Editorial recibió capital mejicano del grupo Promexsa. En 1984, la crisis empezó a ser patente en Argos-Vergara, y se hablaba de suspensión de pagos en Salvat.

Esta crisis, que planeaba sobre la industria editorial desde 1981, se calmó a partir de 1985 con el auge de las inversiones extranjeras. Es el caso de Mondadori España, creada en 1986 como filial de la italiana. Anagrama, Tusquets, Lumen, Munich y otras empresas pueden ser vistas como síntoma del asentamiento. Claro que esto no significa que los problemas desaparecieran: en 1987, Aguilar, que funcionaba desde 1923, se unió al grupo Timón (compuesto, entre otras, por Alfaguara, Taurus, Santillana y Altea), Labor fue comprada por Alianza, y Gredos absorbida por el Grupo Anaya, que tiene capital de Hachette y está compuesto por Versal, Ediciones Generales Anaya, Cátedra, Tecnos, Pirámide y Barcanova.

Poco a poco, la industria editorial ha ido alcanzando nivel europeo y, como hemos visto, han sobrevivido los que han sabido adaptarse. Esta «adaptación»

tación» ha pasado muchas veces por la integración en grandes empresas que intervienen incluso en los medios de comunicación. Acín nos recuerda que las fusiones suponen un cambio de política editorial que no beneficia al lector a largo plazo, ya que es la mediana industria la que más fuerte y arriesgadamente apuesta, y el oligopolio puede asfixiar la creatividad: en 1989, el 5% de las editoriales puso en el mercado el 53% de la oferta; en 1997, el grupo Planeta controlaba ya setenta empresas, entre ellas Ariel, Seix-Barral, Destino, Deusto, Espasa Calpe, Martínez Roca, Temas de Hoy y Tusquets. Pese a todo, siguen funcionando excelentes editoriales que mantienen el equilibrio entre beneficios y oferta cultural.

Se ha acusado en muchas ocasiones a nuestra literatura, incluso a la cultura en general, de estar sometida a las leyes de mercado, que actuarían como nuevo censor, y acapararían la importancia que durante el franquismo tuvieron los premios literarios. Se ha dicho que el agente literario marca las tendencias más que el propio escritor. Pero lo cierto es que un libro no tiene sentido si no se lee, y sólo el 13% de los españoles afirma comprar un libro mensual. La demanda estancada obligó a disminuir las tiradas, y eso llevó a un encarecimiento que desanimaba al posible comprador. Vamos con cifras: la tirada media cayó, entre 1982 y 1988, un 36%. Así, los volúmenes reales disminuyeron a lo largo de los años: de los 8.320 ejemplares en 1981 se bajó a los 6.800 en 1986, y a los 4.953 en 1990. Y el precio medio del libro en 1990 era el triple que en 1979, y el doble que en 1983. Sin embargo, esta tendencia parece haberse roto en los años noventa: aunque el número de títulos publicados aumentó un 8,7% en 1998 respecto al año anterior, la facturación no creció ni un 0,5%.

Para amortizar costes, se produce un desbordamiento de títulos que puede llegar a desorientar al lector. Por poner un ejemplo, de los 19.717 títulos editados en 1970, se pasó a 28.599 en 1980, y a 36.192 en 1986. A pesar del descenso a finales de los años ochenta, las cifras han continuado aumentando en los noventa: 54.943 títulos en 1997 y 60.426 en 1998 (y de ellos, el 17,1%, es decir, 8.998 títulos, fueron literarios). Esto hace que el total de títulos vivos en 1998 aumentara un 8% respecto al año anterior, llegando a alcanzar la cifra de 222.595.

En un mercado tan saturado, el formato de bolsillo, en el que se solían reeditar las obras antes publicadas en rústica, apenas produce efectos. Como dice Jorge Herralde (*El Urogallo*, nº 88), el fenómeno del libro de bolsillo cayó durante la década de los ochenta en España, porque era de mal tono gastar poco dinero en un libro y porque, para que funcione este tipo de colecciones, no sólo se necesita una crisis económica, sino lectores de libros literarios.

Sin embargo, Acín nos recuerda que se ha puesto de moda un tipo de venta sin riegos ni costes de almacenamiento, y con una salida inmediata garantizada: las colecciones de todo tipo que se venden a bajo precio en los quioscos, tras una fuerte campaña publicitaria o tras el estreno en las pantallas. Estas colecciones pueden quemar en unas semanas el patrimonio de catálogos elaborados durante décadas. Pero no todo es negativo. En 1981, se crearon «Nueva Ficción» de Alfaguara y «Novela Cátedra», para dar cabida, principalmente, a narradores jóvenes. «Nueva Ficción», cuyo título comercial conectaba con el que usó en 1972 Barral al lanzar su colección, buscó nuevos tratamientos y estilísticas narrativas, y editó obras de autores como I. Gómez de Liaño, R. Gimeno Lizosain, J. P. Aparicio, J. Maqua, L. Mateo Díez, J. Ferrer-Bermejo, J. M. Merino y A. Coll. Después, otras editoriales apostaron por soluciones similares pero con mejor diseño y mayor cuidado, lo que llevó a Alfaguara a replantearse su colección tanto física como selectivamente, y a publicar a J. J. Millás, A. Conde, A. Gándara, C. Casares, P. Molina Temboury, P. Cibreiro y P. Zarraluki. En 1983, se creó el Premio Herralde y con él la colección «Narrativas Hispánicas», con obras de E. Murillo, A. García Morales, I. Martínez de Pisón, S. Puértolas, E. Alonso, J. Marías y F. de Azúa. Algo más tarde, Ediciones Libertarias lanzó «Nueva Narrativa Española» y Tusquets «La Flauta Mágica», que incluyó también autores españoles e hispanoamericanos conocidos. Sin embargo, las obras de los jóvenes no sólo se publicaron en colecciones especiales: por citar sólo algunos, Seix-Barral editó a M. Sánchez-Ostiz, A. Muñoz Molina, A. Giménez Barlett y J. Llamazares; Montesinos a J. García Sánchez, R. Ruiz, J. M. Latorre y A. Cervera; Plaza & Janés a J. Ferrero y R. Argullol; Hiperión a B. Pottecher y V. Orega.

Dentro de esta tendencia a dar a conocer la obra de los jóvenes, hemos de mencionar que el Ministerio de Cultura destina desde 1980 becas a la creación. La llegada del PSOE al poder supuso la supresión de Editora Nacional, que se suplió con la coedición de los escritores del exilio, y con la creación en 1985 del Centro de las Letras Españolas. Hay que señalar con Acín que los servicios de publicaciones de las Administraciones Públicas en todos sus niveles (Comunidades Autónomas, Diputaciones, Ayuntamientos, Servicio de Publicación de las Universidades) sirvieron al lanzamiento de autores como Muñoz Molina o García Montalvo, pero arrastran localismos y favoritismos, y cometen a menudo enormes despilfarros. Por ejemplo, en 1989, las ediciones institucionales representaban el 18% de los títulos publicados, un 2% más que el año anterior.

Frente a la visión a largo plazo de las editoriales a la antigua usanza, las actuales tienden a publicar sólo lo que se va a vender a corto plazo. Con el

objetivo de una venta rápida, el libro llegó al quiosco, al supermercado y al hipermercado, y los perjudicados fueron los siete mil establecimientos (de los que el Gremio de Editores reconoce apenas dos mil) que se definen como librerías. Como en un círculo que se cierra sobre sí mismo, estas superficies, especializadas en vender muchos ejemplares de pocos títulos, propiciaron la «fabricación» de libros específicos para los nuevos puntos de distribución, a los que habría que añadir la venta por correspondencia, el «puerta a puerta» y los «clubes del libro». En 1989, las obras facturadas a crédito suponían ya un 44,7% del total. Si a ello sumamos el 4,2% de los clubes de lectores y el 17% de los quioscos, vemos que el 66% del mercado se adecua a una demanda ya conocida. Del 34% restante, tendríamos que deducir los textos dedicados a la enseñanza primaria o secundaria (15%), y las obras para profesionales y universitarios. De ese modo, quedan muy pocos libros cuya edición asuma auténticos riesgos; riesgos que, por otra parte, intentan aminorarse con distintas técnicas, entre ellas la publicidad. Pero hay que reconocer que, gracias a los mecanismos comerciales, algunas obras de gran calidad literaria se han convertido en *best-seller*: es el caso de *El nombre de la rosa* (Eco), *La insostenible levedad del ser* (Kundera) y *La conjura de los necios* (Toole) entre las extranjeras, y de *Si te dicen que caí*, la novela de Marsé prohibida durante el franquismo, entre las españolas.

El lanzamiento de una película suele suponer la venta de libros de autores desconocidos o casi olvidados, y convierte en auténticos éxitos obras que, de otro modo, tendrían una difusión bastante menor. Por ejemplo, *Los gozos y las sombras* (Torrente Ballester), reeditada en Alianza en 1971, se agotó en las librerías a raíz de la serie televisiva. Además, la importancia de los jóvenes narradores y de los *best-seller* ha propiciado que bastantes novelas se lleven al cine. En 1980, Televisión Española puso en marcha un proyecto de cofinanciación de películas (muchas basadas en obras literarias contemporáneas), de modo que, tras dos años de emisión en salas de cine, se difunden por medio de vídeos y de la propia televisión. El vídeo doméstico ha posibilitado que muchas personas conozcan obras como *Bodas de sangre*, *Luces de bohemia*, *La colmena* o *Don Quijote* sin haberlas leído. Esto va en detrimento de la literatura y produce un fenómeno distinto al de la lectura ya que, por muy fiel que sea la adaptación, el discurso cinematográfico es esencialmente distinto. Pero hay que reconocer que son bastantes los lectores que, tras ver la película, se acercan al libro.

Como señala Acín, las inversiones publicitarias son cada vez mayores (Planeta es uno de los treinta primeros anunciantes del país), las relaciones entre editor y autor se han hecho más directas, se ha apostado por escritores desconocidos cuya persistencia parece revelar una nueva forma de entender

la novela, y un reflejo de la nueva sociedad democrática. Este resurgir de la novela, tras su declive en el último lustro de los años setenta, tiene una gran carga publicitaria, inexistente en el pasado: se usan la técnica y la imagen para presentar las novedades, incluyendo entrevistas, reportajes y la presencia en las ferias del libro. Además, desde los años ochenta, las editoriales han tendido a convertirse en multimedia, y a utilizar el vídeo como soporte de la promoción. Esta técnica, que fue utilizada en Francia en 1982, sirvió a la editorial norteamericana Ed. del Norte en castellano para promocionar en 1985 la obra de J. L. Borges, J. Cortázar, C. Fuentes, J. Goytisolo, J. C. Onetti y J. Rulfo, mediante entrevistas con los autores. Si la aparición en un programa televisivo supone un aumento de ventas, éste es mayor cuando dicha aparición se produce en un programa especializado en literatura como «Encuentros con las letras», «Biblioteca Nacional» y «Tiempo de papel», o en cultura como «Alcores», «Tiempos Modernos» y «Entre líneas».

Además, no podemos olvidar el impacto de las nuevas tecnologías en el mundo editorial: el libro actual ya no depende del papel, sino que puede usar soportes como el CD-ROM, el DVD e Internet. De este tema ha tratado el Seminario del Gremio de Editores de Cataluña en 1999, donde se ha destacado la posibilidad de «publicar bajo demanda». Esta solución acaba con los problemas de almacenamiento, anula los riesgos económicos, abarata costes, favorece reediciones, posibilita el acceso al mercado de autores minoritarios, puede complacer al lector interesado en obras agotadas, y supone un brusco cambio en la concepción del proceso editorial.

Señala Acín que, en los últimos años, se han dispersado los centros de poder literario, dividiéndose entre Alemania, Inglaterra, Milán y Nueva York. Para conseguir el *best-seller* se intercambian productos, y España, debido a la carencia anterior de literatura extranjera, es un buen lugar para introducir obras, invertir, y explorar en el *marketing*. Autores casi desconocidos en sus países se convierten aquí en éxitos de ventas. El hecho de que cuatro de cada cinco libros que se publican en el territorio español sean traducciones aumenta la saturación del mercado, confiere menor vigencia al producto, disminuye la calidad para aumentar el beneficio (lo que supone una manipulación del lector), e influye en los narradores autóctonos, que intentan imitar a los foráneos.

Tras Alemania, Estados Unidos, Reino Unido y Japón, España ocupaba en 1998 el quinto puesto mundial en la producción de libros, con una facturación de 467.014 millones de pesetas. De ellos, 70.001 millones se debieron a las exportaciones, y 393.013 millones al comercio interno. Aunque desconozco los datos de 1999, en los años anteriores, seis comunidades superaban el 75% de esa facturación interna. La distribución del gasto es tan poco

homogénea que basta una cifra para comprenderla: Cataluña y Madrid, con un 24,8% de la población española, facturaron un 42% del total.

Tradicionalmente, la mayor parte de nuestras exportaciones va a parar a los veintidós países de habla hispana: en 1981, de un total de 26.840 millones facturados, 23.660 millones fueron exportaciones a esos países. Pero, debido a la grave crisis hispanoamericana, la cifra, que prácticamente se mantenía en 1985 (26.584 millones), descendió en 1986 hasta 18.526 millones, y en 1988 a 10.970 millones. Dado el precio del producto al salir de España, el recargo en el país de venta para cubrir las devaluaciones monetarias, y la baja capacidad adquisitiva media de los habitantes de Iberoamérica, el libro se convirtió allí en un objeto de lujo. A este problema habría de añadirse la escandalosa piratería editorial, especialmente en Colombia y República Dominicana. Sin embargo, esta tendencia de descenso de las exportaciones se ha roto en los últimos años: en 1998, por tercer año consecutivo, las exportaciones españolas han aumentado. Esto se debe, principalmente, al mercado con la Unión Europea, cuya facturación se incrementó en 1998 un 15,4% respecto al año anterior. Y también el mercado hispanoamericano parece estarse restableciendo: de hecho, el 40% de las exportaciones actuales de libros de nuestro país (28.000 millones de pesetas) van a América Latina.

Pero no acaban ahí las dificultades: la reprografía ilegal en nuestro país, sobre todo universitaria, fue estimada por los editores de Madrid en 1988 como equivalente a unos dos mil millones de fotocopias, lo que es equiparable a una facturación de dieciséis mil millones de pesetas, o siete millones de ejemplares. A pesar de la Ley de Propiedad Intelectual de 1987, siguen existiendo problemas de distribución, de almacenaje, de reediciones incontroladas, de piratería y reprografía...

No obstante, según los últimos datos, la industria editorial española goza de buena salud: se edita con mayor meticulosidad, mejor diseño, y mejor relación calidad/precio. Afortunadamente, para algunos editores, el criterio de publicación sigue siendo la calidad literaria, y muchos *best-seller* surgen de modo casi inesperado. No es extraño tampoco el caso de editoriales literarias que «fichan» a escritores particularmente rentables para poder seguir editando obras muy minoritarias.

B. Los lectores

El aumento del nivel de vida y de la población escolarizada en España, a partir de los años sesenta, se produjo antes de que se hubiera desarrollado una adicción a la lectura. Por ello, la capacidad de compra se orientó principal-

mente hacia los competidores del libro. El televisor, el tocadiscos y el vídeo se convirtieron, poco a poco, en objetos habituales: mientras en 1960 sólo el 1% de los hogares españoles tenía televisor, en 1975 ya eran el 89%, y en 1989 había más de un televisor por familia. Sin embargo, en 1985, el 20% de los hogares españoles carecía de libros, y sólo un 6% tenía más de cuatrocientos volúmenes. Si no consideramos los libros escolares, lo más habitual (18,6%) es que haya entre veintiséis y cincuenta volúmenes por hogar, pero la cifra aumenta si en él viven jóvenes de 18 a 29 años. Mientras la sensación generalizada, dados el gran número de títulos que se edita en nuestro país y los sondeos de Demoscopia, es que el público lector ha aumentado, no todos los géneros se han visto favorecidos del mismo modo: Andrés Trapiello (*El Urogallo*, nº 88) subraya que las ediciones de poesía no superan los quinientos ejemplares porque no hay más lectores de poemas en nuestro país.

La compra de libros se perfila como una actividad claramente urbana y relacionada con el nivel económico-cultural. Frente al predominio de compradoras en el resto de Europa, en España varones y mujeres participan en similar proporción del consumo literario (excepto de los 20 a los 24 años, cuando aumenta el porcentaje de mujeres; y a partir de los 65 años, cuando aumenta el de varones). Sólo la tercera parte de los libros se selecciona de forma impulsiva. Para el resto de las adquisiciones se sigue la intuición, la recomendación de amigos, y la crítica de diarios y revistas. Según datos de 1996 de La Cambra del Llibre de Catalunya, los factores que determinan la compra son, en orden decreciente, el tema, el autor, el precio, el consejo de los amigos, el estilo literario y las críticas que la obra ha recibido. Sin embargo, los lectores no suelen conocer ni la editorial ni la colección en la que se incluye el título elegido.

Como señala Acín, el hecho de que la gente lea lo que le han dicho que los demás leen, ya sea mediante la publicidad, los medios de comunicación, las ferias del libro o la transmisión oral, explicaría el fenómeno de los *best-seller*. Este fenómeno podría incidir positivamente en un acercamiento a la lectura por parte de la población no habituada al mundo de las letras y, acompañado por una crítica seria, podría llevar a esos nuevos lectores hacia un tipo de literatura menos mercantilista.

Pero observemos un momento una lista de *best-seller*. De los alrededor de 153.000 títulos vivos que había en nuestro país en 1993, la obra más vendida fue *El Rey* (Vilallonga), y la quinta la *Autobiografía del General Franco* (Vázquez Montalbán). El segundo y el cuarto lugar eran ocupados por dos libros de cocina (*El menú a la carta*, de C. Arguiñano, y *Las recetas de Raffaella*, de R. Carrá). Aunque se ha denunciado en numerosas ocasiones el afán de traducirlo todo, por mediocre que sea, entre los diez primeros libros

sólo aparecía una traducción, en el octavo puesto, *Drácula* (Bram Stoker), inmediatamente seguida por la obra de una presentadora televisiva de gran audiencia entre las amas de casa: *Cómo librarse de los hijos* (M^a Teresa Campos). Si nos ceñimos al ámbito estrictamente literario, encontrábamos tres novelas españolas entre estos diez *best-seller*: *La pasión turca* (A. Gala) estaba en el tercer lugar y *Corazón tan blanco* (J. Marías) en el sexto, seguido por *El maestro de esgrima* (A. Pérez Reverte) que fue publicada por primera vez en 1988, y después llevada al cine con un éxito que quizá explique en parte que otra obra de este autor, *La tabla de Flandes*, ocupara el vigésimocuarto puesto. En la décima posición encontrábamos *Documentos peregrinos* (G. García Márquez) y en la cuadragésima el *Nuevo catecismo*.

Los datos de 1985 ya constataban que el 47% de la población española mayor de 15 años leía regularmente el periódico. Sin embargo, en 1992, todavía sólo un 11% del total de la población utilizó nuestras bibliotecas. Bibliotecas, hay que decirlo, en las que sólo se invierten 1.200 millones de pesetas al año, y que, heredadas de regímenes anteriores, siguen siendo precarias y sin automatizar. Aunque la UNESCO recomienda de dos a tres volúmenes por habitante, la media española es de sólo 0,53 libros, frente a los tres de media europea o los 6,5 de Dinamarca; o dicho de otra manera: el 2% de nuestra producción editorial frente al 20% de Inglaterra. Únicamente las bibliotecas de Asturias, el País Vasco, Madrid, Cantabria, Cataluña y La Rioja tienen más de un libro por habitante. Y la situación es todavía peor en las universitarias, con catorce volúmenes por alumno frente a los ciento cinco de Austria o los cuarenta y siete de Alemania.

En 1987, según el Ministerio de Educación, seguía habiendo un 35% de analfabetos funcionales en España. Pero, mientras el 80% de la población mayor de 65 años carecía de estudios, el 80% de los menores de 20 años había alcanzado, como mínimo, los secundarios. Quizá por ello se constataba un aumento del hábito de lectura. Aun así, respecto a los hábitos lectores, en 1994, el 42% de los mayores de 18 años afirmaba no leer nunca, el 13,6% como máximo una vez al mes, el 24,4% al menos una vez por semana, y sólo el 18,1% diariamente. Traspasando estos datos al número de volúmenes anuales, la media era de diez libros por lector, y un 41% de la población leía al menos un libro cada tres meses. En la CEE, sólo estamos por delante de Portugal.

En la España de 1993, se adquirirían 3,3 libros por individuo y año. Pero, como el 63% de los mayores de 18 años confesó no comprar libros, esta media se elevaba a nueve ejemplares por año si se considera sólo a los que compraron. Mientras los compradores de discos y vídeos acostumbran a hacer uso del producto de forma inmediata, los de libros se suelen mover por

un afán coleccionista que aplaza la lectura. A esto habría que añadir que el consumismo hace que muchos de los libros comprados no se lean.

La práctica de la lectura aumenta con el mayor nivel de formación y la juventud, pero, al considerarse cognoscitiva, disminuye cuando se abandona el mundo de la enseñanza. Los españoles leemos principalmente por cuestiones relacionadas con el trabajo. Este motivo, argumentado por un 21,7% de la población, se convierte en fundamental para el 69,8% de los técnicos, directivos y empresarios. La segunda motivación lectora es la evasión (20,9%).

El género de más éxito en España continúa siendo la novela (60%), seguida de los libros técnicos (30%), pero no es desdeñable el número de lectores de ensayo. Hay, además, una pujanza del libro infantil y juvenil. Este fenómeno es prometedor si atendemos a los datos de Reino Unido o Alemania, pero los informes de Demoscopia recogidos por Acín parecen indicar lo contrario: los jóvenes, preguntados por la utilización de su tiempo libre, situaron en 1987, como en 1977, la lectura en cuarto lugar, precedida de «estar con los amigos», «escuchar música» y «ver la televisión». Pero sólo el 47% afirmó leer en ese tiempo libre mientras que, diez años antes, el 64% manifestaba que lo hacía. En 1994, los jóvenes leían una media de catorce minutos diarios, frente a los noventa que empleaban en ver la televisión, o los setenta y cinco que usaban en «ir de copas». Aun así, la población de entre 14 y 24 años era la que más leía, y casi la mitad de los jóvenes encuestados reconocía que esta actividad le gustaba mucho o bastante. El 59% de la población entre 14 y 19 años leía periódicos, y el 70% libros. Respecto a la prensa, el primer lugar era ocupado por la deportiva (29%), seguida por la local (28%) y la nacional (26%); respecto a los libros, el 84% afirmaba haber leído alguna vez novelas de aventuras, el 83% cómics, el 66% novelas de misterio, el 59% de ciencia-ficción, el 55% libros de humor, el 45% manuales prácticos, el 43% poesía, el 39% novelas de amor, el 39% contemporáneas, el 38% clásicas, el 30% biografías, el 23% libros de divulgación, el 21% de arte y el 18% de ensayo.

Creo que los jóvenes son un sector fácilmente influenciado. La principal esperanza es que se animen los hábitos lectores desde la enseñanza, descubriendo el juego que todo libro encierra, en lugar de plantear la literatura como una asignatura teórica en la que niños y adolescentes acaban memorizando, a desgana, las características generales de los diversos movimientos, sin conocer directamente los textos. A ello habría de añadirse la continuación de las colecciones con enfoque académico y buena calidad, y una política que evite el encarecimiento del libro (según el Gremio de Editores, los tres primeros meses en que se aplicó el IVA a los libros, sus ventas disminuyeron un 25%).

Soldevila no duda en recordarnos, cada vez que se le presenta la ocasión, que la canción, la televisión, el cine y el vídeo, pueden acabar simultáneamente con nuestro concepto de lectura individualizada y con la literatura. No sólo con «la gran literatura», sino también con la subliteratura narrativa, ya que incluso la novela rosa ha sido prácticamente sustituida por los «culebrones». Sin embargo, considero que la gente que hoy ve televisión para distraerse en su tiempo libre es la que antes no leía. Es decir, que el problema no radica en ver televisión o no verla, sino en un sistema pedagógico que no propicia la lectura: los españoles son los europeos que mejor leen a los siete años, y los que peor lo hacen a los dieciocho. Algo ha debido pasar en el camino: en la educación obligatoria los estudiantes han de leer poco y, además, obras muy lejanas a su sensibilidad, por lo que asimilan «leer» a «obligación aburrida», y esto les impide practicar la lectura en su tiempo libre. Cuando tratan de hacerlo, se encuentran, además, con obras especialmente diseñadas para ellos, muchas veces de baja calidad literaria, y de una sencillez tan pretendida e irreal que resulta, más que fácil, insultante.

Antes de pasar al siguiente punto, deberíamos reflexionar un momento sobre el producto que llega al lector. En principio, parece que, una vez desaparecida la censura, ha de ser aquel que el escritor ha gestado. Pero no suele ser así. Generalmente, ese producto sufre una serie de sucesivas transformaciones: en primer lugar, las que el propio escritor efectúa basándose en su lectura. En segundo lugar, suele darse una intromisión en el texto por parte de los lectores previos a la publicación, ya sean personas del círculo social del escritor, ya agentes literarios, editores... Esta intromisión es todavía más patente en el caso de que la novela se presente a un concurso literario. Una vez aparecida la obra, el lector posee (o habría de poseer) ciertos mecanismos que le ayudan a la selección del libro. Es lo que vamos a estudiar en el próximo apartado.

C. La crítica, las revistas y los premios

Se ha señalado en numerosas ocasiones la pérdida de influencia social de los **CRÍTICOS** y, en 1996, La Cambra del Llibre de Catalunya constató que los lectores habituales no atienden a la opinión de los mismos a la hora de elegir un libro. A diferencia de lo que ocurre en los países anglosajones, cuya sociedad lee más que la española, falta en España un crítico fiable para un determinado grupo de lectores (aunque, para muchos, Ignacio Echevarría ocuparía ese lugar) a pesar, o quizás a causa, del gran número de periodistas y estudiosos que se dedican a la crítica, incluso a la de obras rigurosamente contemporáneas, en los suplementos o las columnas de diarios y revistas no

especializadas. Ironizaba Hans Magnus Enzensberger, en 1991, diciendo que a cada escritor le corresponden unos sesenta y seis pedagogos ocupados en investigar e interpretar su obra. Aunque exista un número nada desdeñable de suplementos de provincias muy buenos, gran parte de esa crítica adolece de escasa calidad, poca profesionalidad, poca preparación técnica, y exceso de academicismo.

Por otra parte, la ausencia de debate, la mediatización y las presiones soportadas por los suplementos literarios propicia que muchas veces se haga equivaler «bueno» y «comercial», ya que el medio es muy precario y el crítico se arriesga con su juicio. Habría que incitar al lector a que juzgase, pero los críticos se sienten obligados a dar lemas, cayendo a menudo en la inercia: «considero muy grave el vicio español de la inercia. Haciendo una caricatura: primero te tratan con paternalismo; luego con fastidio; más tarde, te elogian y, luego, te entronizan para siempre jamás. Me parece grave que no se pongan en tela de juicio las grandes figuras. Es un engaño al lector», decía Javier Marías en el debate de *El Urogallo* de 1993.

Ya hemos mencionado que, además de existir **REVISTAS** especializadas de tirada nacional y lectura más o menos minoritaria, los suplementos de diarios y revistas suelen tener secciones literarias. Incluso, en 1999, ha surgido una clara competencia entre los distintos periódicos, lo que ha generado cambios de diseño de los suplementos culturales, y una especie de caza de los críticos más prestigiosos.

El lector busca mecanismos para orientarse, y prueba de ello es el éxito de las publicaciones literarias menos eruditas: en 1996, asistimos a la creación de una revista cuyo título nos recuerda a otra francesa de mayor calidad (*Qué leer*), que se supone enfocada al «público en general». En sólo quince días consiguió, a pesar de su superficialidad, y de acercarse más a ser un catálogo de las últimas publicaciones que una fuente divulgativa, 1.200 suscripciones y 80.000 ejemplares vendidos.

Esta profusión de revistas y secciones literarias a la que nos referíamos tiene su contrapartida en la conversión de algunas publicaciones antes exclusivamente «literarias» en «culturales», y en la desaparición, durante los años ochenta, de revistas político-culturales como *Ozono* y *El Viejo Topo*. Pero, en la misma década, nacieron nuevas revistas que, sumándose a las que habían hecho una gran labor en los años setenta (*Ínsula*, *Hora de Poesía*, *Peña Labra*), enriquecieron el panorama cultural español. Muchas veces surgieron amparadas por el impulso oficial, o dependientes de fundaciones, asociaciones, cajas de ahorros, universidades y librerías. Entre ellas, podemos destacar *Cuadernos del Norte*, *Quimera* y *Barcarola*. *Cuadernos del Norte* nació en 1980, con el sustento de la Caja de Ahorros de Asturias; *Quimera* apare-

ció en el mismo año, adjunta a la editorial Montesinos, y tiene una tirada de 25.000 ejemplares; *Barcarola* había empezado a editarse en 1979, pero después consiguió una subvención y mejoró su encuadernación, colores e ilustraciones.

La existencia de revistas en cada rincón del estado supone una descentralización de la cultura (aunque Madrid y Barcelona sigan siendo epicentros). Son un vehículo para la aparición de escritores jóvenes, y un camino para la comprensión del panorama literario. Manifiestan un eclecticismo que refleja la realidad, y las distancia de las revistas comprometidas de los años setenta. Para hacernos una idea de la profusión de estas nuevas publicaciones he recogido, sin omisiones ni añadidos, pero ordenándolo alfabéticamente, el listado de Ramón Acín (*op. cit.*):

Ajo Blanco (dirigida por Ribas y Puig, como antes de su desaparición en 1978), *Albor Novísimo* (rehecha sobre el *Albor* de los años cincuenta, dirigida por Carande, y subvencionada por la Diputación de Badajoz), *Alforja* (1987, creación literaria), *Anaquel* (Ed. Regional de Murcia), *Anthropos* (Barcelona, 1981, ligada a la editorial homónima; literatura, documentación y crítica, dirigida por Gabarrós), *Asimetría* (poesía), *Atalanta* (1987), *Babel* (Valencia, 1984, literatura), *Brisa* (Madrid), *Calle del Aire* (Sevilla, 1984, verso y prosa), *Calle Mayor* (Logroño), *Caracola* (Zaragoza, 1987), *Celacanto* (Huelva), *Claros del Bosque* (Madrid), *Con Dados de Niebla* (Huelva, 1984, literaria), *Cuadernos de Alzate* (cultura e ideas), *Curso Cambiante* (Valencia), *El Búho Literario* (Huesca, 1986, creación y crítica literaria), *El Paseante* (Madrid, Siruela, subvención del Ministerio de Cultura), *Empireuma* (Orihuela), *Fin de Siglo* (Jerez de la Frontera, 1982, dirigida por F. Benítez y F. Bejarano, financiada por la Diputación de Cádiz, la Junta de Andalucía y el Ayuntamiento de Jerez), *Hiperión* (Madrid), *La Gaceta del Libro* (Madrid), *La Luna de Madrid* (Madrid, 1983, posmoderna), *Las Nuevas Letras* (Diputación de Almería, arte y pensamiento), *La Sierpe y el Laúd* (Cieza), *Leer* (Madrid, 1985), *Libros* (Madrid, Sociedad Española de Crítica), *Menos Quince* (Zaragoza, 1984, posmodernidad), *Monte Agudo* (Universidad de Murcia), *No* (Asociación de Escritores en Lengua Gallega), *Noesis* (París-Teruel, 1986, cuaderno hispanofrancés de arte, literatura y estilística), *Pamiela* (Pamplona, 1983), *Papeles de Campanar* (1987, Consellería de Educación de la Generalitat Valenciana), *Pasajes* (Pamplona, Sánchez Ostiz), *Patio de Letras* (Barcelona), *Quites* (1984, Diputación Provincial de Valencia, literatura taurina), *Rara Avis* (Sevilla), *República de las Letras* (Madrid, Asociación Colegial de Escritores de España), *Resistencia* (Universidad de Extremadura, cultura), *Saber Leer* (Fundación Juan March, libros), *Sector* (1987, bibliografía), *Syntaxis* (Tenerife, 1983, literatura, arte y crítica, dirigida por Sánchez-

Robayna), *Sur Express* (Madrid, Borja Casini), *Taifa* (Barcelona, 1987, Batlló), *Turia* (Teruel, 1983, cultural, Subvención de la Diputación de Teruel), *Valdar*, *Canante* (Universidad de Málaga, 1987, literatura), *Zurgi* (Bilbao).

En los años noventa, las subvenciones disminuyeron, y muchas de esas revistas, al no superar las dificultades, se vieron abocadas a desaparecer. Como contrapartida, surgieron algunas nuevas, entre las que destaca *Lateral*, creada en 1994, que tiene una tirada de catorce mil ejemplares, de los que vende la mitad.

Respecto a los **PREMIOS**, ya advertíamos al tratar la transición que carecen ahora de la importancia de décadas pasadas. A los ya existentes, se han unido en la etapa democrática premios de novela como el Herralde (desde 1983), el Plaza y Janés (desde 1984), el Nuevos Narradores (Tusquets, desde 1994), el Fernando Lara (desde 1996) y el Primavera (desde 1997). Además, el tradicional Premio Azorín de la Diputación de Alicante ha empezado a ser patrocinado por Planeta, lo cual ha marcado un cambio de rumbo en las nominaciones. Pero no sólo hay demasiados premios, sino que sus concesiones han sido en muchas ocasiones polémicas y, basadas en criterios ajenos al mundo literario, resultan a menudo decepcionantes.

Muchos se rasgaron las vestiduras en 1989, cuando el Nobel fue concedido a un autor cuya obra definían como «de un rancio casticismo», Camilo José Cela. Cela aprovechó la ocasión para recurrir al consabido «nadie es profeta en su tierra», reclamando abiertamente un Premio Cervantes que ya había sido controvertidamente concedido a una poeta cubana, profunda y delicada pero no muy innovadora, y sí muy comprometida políticamente contra el régimen castrista, Dulce María Loynaz; y a un paraguayo más citado que leído, y más odiado que alabado en su país natal, Augusto Roa Bastos.

Mayor unanimidad ha conseguido siempre el Premio Nacional de las Letras, que en los últimos años ha galardonado a figuras de la talla de Rosa Chacel (1987), Francisco Ayala (1988), Miguel Delibes (1991) y Carmen Martín Gaité (1994). Sin embargo, dicho premio, al concederse a toda una trayectoria, no aporta grandes pistas al lector desorientado. En este sentido, es mayor la ayuda que presta el Premio Nacional de Novela y Narrativa, creado en 1980. Gracias a él, muchos lectores se acercaron por primera vez a las obras de autores como Antonio Muñoz Molina (premiado en 1988), Luis Landero (1990), Gustavo Martín Garzo (1994) y Manuel Rivas (1996).

Si dejamos el mundo institucional y nos centramos en el comercial, habremos de referirnos al tantas veces controvertido Planeta, el galardón que más ejemplares publica de las novelas premiadas. Durante unos años pareció haber hecho un esfuerzo por unir a la comercialidad la calidad literaria, y por servir de aval a los más jóvenes, para después volver a su estrategia habitual de premiar a escritores conocidos o a personajes famosos. Su concesión a Soledad Puértolas (1989) y a Antonio Muñoz Molina (1991) formó parte de esa etapa loable, pero no han faltaron concesiones más discutidas, como las de Fernando Sánchez Dragó y Fernando Schwartz. Y polémicas han sido también algunas de las últimas ediciones del Premio Ateneo, cada vez más proclive a galardonar a autores jóvenes cuyas obras no alcanzan el nivel de calidad deseable. Un error que ha compartido a veces el Premio Nadal, y que ha hecho incluso peligrar su consolidado prestigio.

En definitiva, ni crítica ni premios parecen instrumentos válidos para orientar a un lector abrumado por la constante innovación del escaparate de las librerías.

D. Los escritores

Tras estudiar las condiciones exteriores del mundo de la creación, vamos ahora a centrarnos en sus creadores. Para clasificarlos, la crítica ha recurrido, principalmente, a un criterio generacional. Pero ha ensayado también otras divisiones. Las que más éxito han alcanzado han sido las que atienden al sexo de los novelistas, y las que acuden a divisiones geográficas.

1. Por edad

Basándose en el criterio casi exclusivo de la edad, y sin tener en cuenta los requisitos que Julius Petersen estableció para definir una generación literaria, la crítica ha admitido la coexistencia de cuatro generaciones de escritores en la novela española de la democracia: la de la guerra, la del realismo, la del 68, y la de los nuevos narradores.

La generación de la guerra está integrada por novelistas que nacieron alrededor de 1936, por lo que se trata de escritores que conocieron la guerra, o al menos los años más duros de la posguerra, y que publicaron con éxito antes de la democracia, como G. Torrente Ballester, C. José Cela y M. Delibes.

Los autores del realismo social, como hemos visto, optaron más tarde por la experimentación, que interesó a un sector muy minoritario de la población. Con la democracia, la prosa de los miembros de la generación «realista» siguió

evolucionando, y muchos se unieron a las nuevas tendencias que estudiaremos en los apartados siguientes. Entre ellos se encuentran J. Benet y los Goytisolo.

La generación del 68 está compuesta por autores que presenciaron en su juventud el triunfo de la literatura social, como M. Antolín Rato, F. de Azúa, J. M. Guelbenzu, M. Mayoral y V. Molina Foix. En los años sesenta, contactaron con intelectuales europeos de izquierdas, y comprendieron que la novela tenía futuro. Su compromiso personal antifranquista no les impidió romper con la novela realista y testimonial, e ignorar voluntariamente la guerra y sus consecuencias, en un intento de modernizar la narrativa española a partir de la vanguardia interrumpida por la contienda bélica. En la democracia, han contribuido al desarrollo de lo que hemos llamado «la nueva forma de narrar», sin excluir el uso de técnicas experimentales, fantasía e imaginación. Sus novelas de los últimos años son en su mayoría intimistas pero, a través de una memoria que recupera sus circunstancias generacionales, han llegado a la crítica de la realidad española.

Se suele llamar nuevos narradores a los nacidos después de 1950. Sus primeros títulos aparecieron con posterioridad a 1970, y su asentamiento en el mundo literario se produjo en torno a 1985. Se trata de un grupo que manifiesta una gran variedad de tendencias. En él se incluyen incluso a algunos novelistas de más edad, cuya producción se dio a conocer simultáneamente a la de los narradores más jóvenes.

A finales de los años noventa, debemos añadir una quinta generación: la de los más jóvenes novelistas, que nacieron a partir de los años sesenta, y que han empezado a publicar en la presente década.

2. *Por sexo*

Cuando hablamos de una división por sexo, nos referimos a un fenómeno que viene llamando la atención de la crítica desde los años ochenta: la aparición de un nutrido grupo de mujeres novelistas que ha conseguido el favor del público. No obstante, hay que señalar que la novedad de dicho fenómeno no es absoluta. Basta recordar que durante el franquismo y la transición no faltaron las escritoras, como Carmen Martín Gaité, Carmen Kurtz, Marta Portal, Carmen Laforet, Susana March, Dolores Medio, Elena Soriano, Rosa Chacel, Mercè Rodoreda y Ana María Matute. Incluso, podríamos añadir que hubo abundantes relatos firmados por mujeres en publicaciones periódicas de los años cuarenta y cincuenta; y, si nos remontamos más allá de nuestro siglo, encontramos un gran número de mujeres que, durante el Romanticismo, escribían en diarios y revistas.

Sin embargo, hasta los años ochenta, casi nadie en España abordó el estudio de sus obras como una manifestación diferenciada. Si entendemos por «feminista» el análisis de la realidad desde el punto de vista femenino, carecemos en nuestro país de una tradición crítica feminista, que sí se desarrolló en años sesenta en Francia con escritoras como Kristeva, Beauvoir, Cixous e Irigaray; y en EE.UU. con Ellmann, Moers y Showalterse.

Mientras la crítica de esos países continúa dando frutos décadas más tarde, en España constituyó una novedad el hecho de que, a comienzos de los años ochenta, la prensa y las revistas especializadas empezaran a hablar de «literatura femenina», y las editoriales comenzaron a explotar el filón de las narradoras como signo de los nuevos tiempos: Esther Tusquets, Carme Riera, Rosa Montero y Montserrat Roig alcanzaron auténticos éxitos de ventas, y se aprovechó el momento para revisar las obras de las escritoras de posguerra. Sólo la «oportunidad histórica» y los intereses de mercado explican para Valls (*Ínsula*, nº 512) la aparición de obras que él considera de poca consistencia literaria, como las de Adelaida García Morales, Mercedes Abad, Ana Rosetti y María Jaén.

Queremos aclarar aquí que al hablar de literatura femenina nos estamos refiriendo exclusivamente a la escrita por mujeres. Conviene no confundirla con la «literatura feminista» la cual, escrita por hombres o mujeres, tendría como fin primordial denunciar las desigualdades, concienciar, y conocer el mundo de la mujer. Escritura femenina sería, por ejemplo, la de Cristina Fernández Cubas en *El año de gracia* (1985), que narra la historia de un joven cuando abandona el seminario en el que se ha educado. Para iniciarse en la vida, este joven emprende un viaje que lo enfrenta consigo mismo, con su fracaso y la frustración de su individualidad, y lo hace optar por el regreso a la vida cotidiana y a la contención de su deseo homosexual. De escritura feminista podríamos calificar las primeras obras de Rosa Montero, o, con un enfoque mucho más sutil, las de Paloma Díaz-Mas, cuyas reivindicaciones de igualdad se acompañan de un pacifismo que parece indicarnos que esa igualdad ha de ser más en el terreno de las relaciones personales, que en el terreno de la violencia.

En buena parte de la literatura firmada por mujeres hay feminismo, y muchas de nuestras autoras parecen influidas por las obras de Virginia Woolf, Anaïs Nin o Doris Lessing, pero sería abusivo hablar de «literatura feminista» en todas ellas. Incluso la existencia de unas características peculiares en las obras escritas por mujeres ha causado polémica: Marta Traba (*Quimera*, nº 13) ha afirmado que los factores diferenciadores de la literatura femenina serían «su insistencia en el emisor», su «orientación hacia fuera, hacia el contacto o canal de comunicación», su tendencia a encadenar los hechos, a dar

explicaciones en vez de interpretaciones, a incluir la ficción en la realidad, a vivir, como el relato popular, del detalle; Carmen Martín Gaité ha argumentado que, al escribir, las mujeres tienen la fuerza del testigo no apreciado, ya que están habituadas a observar sin ser vistas, a volcarse en lo concreto y lo interior; Corín Tellado ha dicho que la diferencia estriba en el modo de plantear el tema amoroso, ya que las mujeres lo hacen con mayor emotividad. No están solas, críticos de literatura francesa y alemana han señalado también la tendencia femenina a la primera persona del relato, y al uso de la escritura como meditación sobre la propia identidad, sobre la evolución de la adolescencia a la madurez simbolizada por la experiencia sexual, sobre las consideraciones en torno a la vida familiar y los problemas laborales, y sobre la difícil emancipación.

Pero no todas las autoras opinan igual. Cuando Carme Riera (*Quimera*, nº 18) se planteaba la existencia de la literatura femenina, concluía que hay buena o mala literatura, y eso no depende del sexo del autor; y Lourdes Ortiz, al igual que Adelaida García Morales o Rosa Montero, ha repetido en múltiples ocasiones que no hay unas características que hagan diferente la literatura escrita por mujeres.

Sea como fuere, desde 1975, la proporción de libros publicados escritos por mujeres ha sido mucho mayor que antes y, aunque muchas veces resulte difícil integrar su prosa bajo el epígrafe de feminismo, es posible que compartan un modo de vivir la experiencia personal en un momento en que el papel de la mujer en la sociedad española ha cambiado significativamente.

3. Por criterios geográficos

Otro de los sistemas que se viene utilizando para englobar a nuestros autores es el geográfico. Por ejemplo, a principios de los años setenta se habló de los «narraluces» y de los «narraguanches». Influida por el *boom* de la literatura hispanoamericana, la crítica española trataba así de llamar la atención sobre los grupos de autores que estaban alcanzando un cierto éxito en el momento. Ya entonces se discutió si los supuestos integrantes de esos grupos tenían alguna característica común, y pareció que eran más las diferencias que las semejanzas. En los años ochenta, y con criterios similares a los que sirvieron para hablar de «narraluces» y «narraguanches», cobró vigor el concepto de «grupo leonés».

No resulta fácil definir al «grupo leonés», ya que escribe en castellano, está inserto en una tradición que rebasa los límites de lo hispánico, y no puede circunscribirse exactamente al ámbito geográfico al que hace referencia (suelen incluirse también narradores asturianos y gallegos).

El grupo estaría compuesto por autores de cuatro generaciones, y la influencia de las dos primeras en las dos últimas sería muy desigual. Los nacidos entre 1905 y 1920, y con obra publicada en torno a las fechas de la guerra civil, compondrían la «generación del 36» de dicho grupo, en la que destacarían Victoriano Crémer, Ramón Carnicer y algunos miembros del grupo de Astorga, como Luis Alonso Luengo, Ricardo Gullón, los hermanos Panero y Lorenzo López Sancho. Los nacidos entre 1920 y 1935, que empezaron a publicar a partir de 1950, como Severiano Fernández Nicolás, Antonio Pereira, Jesús Fernández Santos, Josefina R. Aldecoa, César Aller y Esteban Carro Celada, serían los miembros de la «generación del medio siglo», en la que se incluye también a Juan Benet, a pesar de su lugar de nacimiento. Benet es, junto al ya citado Fernández Santos, uno de los autores que más influye en los jóvenes. La «nueva narrativa leonesa» o «generación de la posmodernidad» estaría integrada por narradores que, nacidos entre 1935 y 1950, publicaron sus obras después de 1970. Se trata de autores que en su mayoría comenzaron como poetas, y que más tarde empezaron a escribir en prosa. Perteneecerían a la nueva narrativa leonesa Luis Mateo Díez, José María Merino, Juan Pedro Aparicio, Elena Santiago, Jesús Torbado y Antonio Colinas. A estas tres generaciones habría que añadir la de los nacidos después de 1950, que comenzaron a publicar a partir de los años ochenta. El uso de la imaginación, el cuidado en la composición y el rigor en la escritura serían las bases de esta última narrativa, representada por Julio Llamazares y Aurelio Loureiro.

Aunque la mayoría no vive de la literatura, todos los autores del llamado grupo leonés confiesan una necesidad de escribir, de narrar lo que les fascina con intención de que fascine a otros. Sus obras suelen situarse en ámbitos rurales o en pequeñas ciudades de provincias. Su prosa, de apariencia sencilla y vocabulario cuidado, recupera la fábula e incorpora un fondo folclórico, mítico y simbólico, que surge de la tradición oral y popular. Todos parecen acogerse a la máxima de Torga de que «lo universal es lo local sin fronteras», por lo que reivindican la herencia de la literatura española sin que ello les impida conocer y valorar la de otros países, en especial la de algunos escritores hispanoamericanos, como Borges u Onetti, pero también la de angloamericanos, franceses, italianos y rusos.

La memoria es factor fundamental no sólo en los tres escritores que se consideran los máximos representantes del grupo (Díez, Aparicio y Merino), sino en todos los demás. Por ejemplo, a través de la herencia de la niñez, llega a transformar el concepto de realismo Elena Santiago; la combinación del exilio y el confinamiento interior se convierte en elemento determinante de la narrativa de Josefina Aldecoa; con la infancia como territorio auténtico, la lucha contra el olvido es el motor de las obras de Julio Llamazares.

Pero quizá la característica más relevante del grupo es el nuevo concepto de realismo que se deduce de sus obras. Varios de sus representantes trataron este tema en el encuentro que propició *Ínsula* en 1994. Señalaron allí que este realismo tiene poco que ver con la estética naturalista, ya que su selección de símbolos y claves de la realidad posibilita que la novela se convierta en la vida, y en lugar de buscar la realidad, huya de ella. Por citar sólo a uno de los autores con producción en los años setenta que durante la década de los ochenta se une a esa «nueva novela» que encierra un «nuevo realismo», señalaremos el caso de Manuel de Lope, cuyo narrador solitario de *Octubre en el menú* (1985) describe en primera persona la vida de una comuna de los años setenta, en la que cada miembro está guiado por la utopía que sabe irrealizable. El sueño y la realidad se funden, la memoria rescata el pasado, y el pesimismo lo inunda todo.

Para Mateo Díez (*Ínsula*, nº 572), tres elementos son básicos en la creación: «imaginación, palabra y memoria». A ello, Aparicio añade la percepción, y Pereira el pacto con el lector. Concluye Merino que la ficción no es verdad ni es mentira, sino una categoría diferente en un mundo donde la simultaneidad de noticias nos hace dudar sobre los límites de lo real. El nuevo realismo se compone de perspectivas variadas, incluye referencias a lo imaginario y a la propia literatura, a la fantasía y al sueño, a lo mítico y a la memoria, sin cortes diferenciadores ni escala de valores aparente. Santos Alonso (*ibídem*), reflexionando sobre esa nueva realidad, señala que tras el experimentalismo de los años sesenta,

sólo los mejores novelistas en lengua española, tanto en Hispanoamérica como en España, se liberaron de estos excesos y aprovecharon las técnicas renovadoras para seguir contando historias con sus personajes, sus tramas y sus argumentos correspondientes. Los escritores jóvenes de entonces, entre ellos José María Merino, Luis Mateo Díez, Juan Pedro Aparicio, Elena Santiago y, más tarde, Julio Llamazares, apostaron por una recuperación de procedimientos tradicionales [...] sin olvidar otros [...] que había aportado el experimentalismo.

E. La nueva novela

En los años ochenta, desaparecida la censura, el compromiso ideológico y el síndrome de libertad, surgió el desencanto social y el literario: ni la política ni la narrativa ofrecían salidas nuevas. Los escritores exploraron en las técnicas novelescas, y volvió el «placer de contar». Nuestra literatura, influida por la novela del *boom*, recuperó un hedonismo y una vertiente lúdica de los que el mundo literario europeo carecía en aquellos años. La diversidad de

estilos, temas y formas, que se insinuaba durante la transición, se volvió con la democracia la característica principal de nuestras letras. Una diversidad en la que muchos han visto el rasgo de lo posmoderno.

Aunque todavía no ha quedado claro lo que fue el modernismo, la etiqueta de «posmodernidad» ha sido aplicada a todo tipo de productos, dentro y fuera de nuestras fronteras. En un intento de facilitar la solución del problema, podemos aceptar la definición de Berth (*Quimera*, nº 46): el modernismo trató de criticar el orden social y la visión del mundo de la burguesía del siglo XIX. Para García Díez (*Quimera*, nº 70), este movimiento estuvo representado «por Picasso en pintura, Stravinsky en música y Joyce en literatura».

Una vez dicho esto, convendría aclarar si la posmodernidad es un epílogo de la modernidad, o si se trata de una reacción contra ella. Como Umberto Eco (*Postille a «Il nome de la rosa»*), creemos que una vez agotada la modernidad, la posmodernidad recurre a ella con ironía. Desde esa perspectiva, la filosofía que sustenta la posmodernidad sería una especie de existencialismo con notas marxistas. En el terreno de las letras, parece que en este fin de siglo, la muerte de Dios (Nietzsche) ha propiciado el sentimiento de soledad y la introspección en la narrativa; y la contraposición de sincronía y diacronía (Saussure) ha facilitado el uso caprichoso del tiempo en la novela.

Ya en 1977, McCormick constataba que bajo el confuso epígrafe de posmodernidad se englobaba a escritores tan diversos como Barth o Pynchon, cuya única coincidencia era dirigir su atención a todo excepto a lo que la sociedad consideraba importante. Si eso era así en aquel momento, cuando la nómina ha aumentado para acoger, entre otros, a Beckett, Borges, Nabokov, los escritores del *nouveau roman*, Cortázar y García Márquez, sólo podemos concluir que la literatura posmoderna se centra en lo cotidiano, lo erótico y lo callejero, olvidando las «grandes ideas», dejando atrás la denuncia y la experimentalidad, rechazando los dogmas de las vanguardias sin ofrecer otros.

Dicen sus detractores que la literatura posmoderna acoge aquello que no impacta en los problemas cotidianos, que rompe con la noción de valor, y manifiesta una voluntad hedonista de «no complicarse la vida» con preocupaciones morales o estéticas.

Los críticos más pesimistas, Soldevila entre ellos, han señalado que en la década de los años ochenta surgió en España la llamada «novela de la democracia», «novela de la posmodernidad» o «novela ensimismada», cuyo inicio concretan en la aparición de *Bélver Yin* de Jesús Ferrero (1981, Premio Ciudad de Barcelona 1982), calificada como novela *light*. Dicen que cuando los españoles comenzamos a viajar, se convirtió lo exótico en cotidiano y lo leve

en norma, que las novelas se llenaron de orientalismo y neoespiritismo, de eruditismo y asepsia ideológica. No faltan quienes piden a los autores un compromiso con sus obras, y José Antonio Fortes (*Novelas para la transición política*) llega a llamar a los novelistas «funcionarios intelectuales». Se ha acusado a nuestros narradores, fundamentalmente a los más jóvenes, de hacer una literatura superficial e intrascendente, subjetiva y narcisista; y ellos se han defendido argumentando que ponen en duda la propia identidad y la realidad sin aceptar dogmas.

Opiniones más optimistas, como la Bértolo (*Revista de Occidente*, nº 98), sostienen que la novela de los años ochenta trató de combinar temas españoles con una estética de calidad, siguiendo una trayectoria que se iniciaba a partir de los años cuarenta, condicionada por la guerra civil y sus consecuencias. Su variedad supone para ellos pluralidad y diversificación de enfoques para superar o aportar algo más que la pura realidad.

Pienso, como lo hace buena parte de la crítica, que el panorama narrativo actual es esperanzador, y que la calidad ha aumentado respecto a épocas anteriores. Pero es cierto que existen pocas obras maestras: cuando *Ínsula* pidió, en 1985, a diez críticos y escritores los títulos de las tres obras más destacadas de la novela de la democracia, sólo cuatro se repetían, y sólo dos de ellas (*El siglo* y *Herrumbosas lanzas*) llegaban a ser citadas tres veces. Encuestas posteriores han dado resultados similares, y cuando los jóvenes buscan libros referenciales no suelen elegir los de sus coetáneos sino los de Sánchez Ferlosio, Atxaga, Gamoneda, Gabriel y Galán, y Zúñiga.

La oleada de jóvenes escritores que empezó a publicar hacia 1983 ha seguido una trayectoria literaria pareja a las transformaciones de un país en el que no ha habido rupturas, sino reconstrucción. Como señala Santos Alonso (*Nueva Estafeta*, nº 31), siempre que en la literatura española hay una evolución renovadora se consiguen avances paulatinos, mientras que los cambios bruscos que rechazan u olvidan lo anterior dan resultados mediocres. Nuestras letras han tendido a eliminar en la democracia sus rasgos inmediatamente anteriores, pero la ruptura no ha sido radical: el tema del franquismo, el exilio y la guerra civil siguen apareciendo en novelas de la década de los ochenta, como *Demasiado para Gálvez* (Jorge Martínez Reverte), *El perro castellano* (Andrés Sorel) o *Comandos negros* (Manuel Villar Raso). Así, los elementos determinantes del cambio narrativo se hallan en la fuerza que adquieren la literatura imaginativa y la poética, el *romance*, la novela corta, el cuento y el relato.

Al abandonar los presupuestos comunes y los problemas sociales, las novelas de estos años suelen ofrecernos personajes que indagan en su intimidad. En muchas ocasiones, se trata de seres agónicos, dubitantes, con

problemas de identidad, e incluso con la clásica confusión entre vida y sueño. Por ejemplo, encontramos muestras de esa angustia interior, de personajes desconcertados o derrotados, en las obras de Millás, Guebenzu y Gopegui.

La vitalidad de la novela la ha convertido en un género de prestigio social en los últimos años. Por poner sólo un caso, LIBER' 87 tuvo por lema «La narrativa de hoy», e incluyó una mesa redonda llamada «Los editores literarios ante la nueva narrativa en castellano». Los escritores jóvenes son un valor en alza pero, ya a mediados de 1988, podía percibirse que esta narrativa, que tanto interés estaba causando entre los editores y la crítica, comenzaba a ser demasiado reduccionista. Se la acusó de lenguaje esquemático, ludismo sencillo, ligereza, culto a la superficialidad... de moda editorial y mercantil.

Creo que Bértolo (*Revista de Occidente*, nº 98) tiene razón al juzgar que es necesario establecer los rasgos colectivos, la función de la trama, el modo de acercarse a la realidad, el significado del narrador, las características del nuevo lector implícito, la relación de la novela con las ideologías dominantes, y el contenido real de la llamada narrativa de mujeres.

Lo cierto es que, en lo que aquí llamamos «la democracia», han predominado las novelas urbanas (pero hay también una línea rural) y se han mezclado elementos tradicionales e innovadores. No es una vuelta a la novela tradicional del siglo XIX ni a la de los años cincuenta, sino un intento de acomodar ambas, mezclándolas con elementos no-realistas como el mito, lo inexplicable y lo fantástico (con evidentes paralelismos con el cine). Otra de las características es que la narrativa actual manifiesta el impacto de la imagen que ya podemos rastrear, por poner un caso, en la producción anterior de Javier Marías.

La importancia de la oralidad une a estos novelistas con Marsé. Conocen bien la técnica y la teoría literaria, pero sólo usan la que necesitan para la expresividad. Buscan la eficacia del diálogo y el humor siguiendo la tradición de Valle y Mihura. Aunque veremos ejemplos de lo contrario, por lo general los autores creen que la literatura ha de derivar de la vida y no de la propia literatura. «Escribir una novela es inventar y recordar y erigir la palabra contra el silencio del olvido [...] recuperar los paraísos perdidos de la infancia», dice Muñoz Molina (*El Semanal*, 28-4-96), y continúa exponiendo una idea que ya estaba en Cervantes y Machado: «lo que más me gusta es que una mentira pudiera pasar por verdad [...] el narrar me parece a mí que es una forma maravillosa de mentir».

Pero hay también culturalismo, metaliteratura y una cierta actitud evasiva en nuestras letras: obras antirrealistas, vinculadas al nacimiento del pensa-

miento mágico, con descripciones de paisajes remotos, como las de Paloma Díaz-Mas o Félix de Azúa. Y alcanzan gran éxito las traducciones de novelas de este corte, como las de R. Graves, M. Yourcenar, y, principalmente, U. Eco.

Acín (*Narrativa o consumo literario*) señala que, tras el desencanto, se consolidó el abandono de la experimentalidad y de la novela como instrumento de destrucción de situaciones injustas. Parece que el único elemento definidor de la narrativa en la democracia sea la libertad temática y formal que había comenzado con la transición, la inexistencia de proyectos colectivos, la imposibilidad de etiquetar. Esta ausencia de rasgos caracterizadores provoca la euforia y el desconcierto no sólo de la crítica, sino incluso de los propios escritores y lectores. Un desconcierto, eso sí, idéntico al del resto de Europa: la sociedad y la técnica cambian con rapidez, las ideologías no sirven, los medios de comunicación adquieren un papel fundamental, el escritor ya no ha de oponerse a nada, y está capacitado para entroncar con su tradición literaria, el lector conoce productos extranjeros... Ante esta perspectiva, podemos afirmar con Emilia Velasco Marco (*Ínsula*, nº 572) que una buena novela de estas décadas

sólo tiene un límite: el que se impone a sí mismo el lector acomodaticio, el que se rinde ante lo que no sean desenfundadas o descafeinadas sensaciones de vivir; o el que cierra el libro antes de consultar un vocablo del castellano de siempre, pero que nunca ha oído en la pequeña pantalla, que jamás aparecerá en el disco de moda y nunca utilizará el cronista deportivo de prensa y radio.

Conviene ahora que tratemos de definir los rasgos de novela en la democracia. Para ello, hemos de recordar que de «nueva novela», «última narrativa», «última novela», «narrativa joven», «narrativa posmoderna» o «nueva narrativa» comenzó a hablarse en 1985 para agrupar las obras de jóvenes narradores (aunque se suelen incluir también las de algunos autores consagrados), que consiguieron la atención de editores y medios de comunicación. Sin embargo, una vez más, no todos los críticos están de acuerdo en admitir la existencia del fenómeno: mientras Conte (*Ínsula*, nº 464) afirmaba en 1985 que en los diez primeros años de democracia nada había cambiado, Sobejano (*ibidem*) consideraba que hay varias «nuevas novelas», cuyo modelo común podría ser la poemática o escritiva, que supondría un intento de salvar la narrativa del acoso de información que nos aporta la realidad cotidiana. Acín (*Narrativa o consumo literario*) reconoce que en la década de los años ochenta la novela tendió hacia lo imaginativo y lo lúdico, debido al ámbito cultural más amplio, al contacto con la literatura extranjera, y al aban-

dono de partidismos ideológicos. Señala que se produjo una relación más comercial entre autor y lector, y que la profusión de escritores jóvenes fue única en nuestra historia literaria. Pero no cree que se pueda hablar de «nueva narrativa» ya que no hubo un corte diferenciador, sino que la misma situación democrática, que actuó como motor del cambio social, repercutió en el ámbito literario.

En todo caso, compartamos o no la etiqueta de modernidad narrativa, es indudable que hacia la mitad de la década de los ochenta se publicaron un buen número de novelas de autores jóvenes. *La media distancia* (A. Gándara), *El rapto del santo Grial* (P. Díaz-Mas), *La ternura del dragón* y *Alguien te observa en secreto* (I. Martínez de Pisón), *El año de Gracia* (C. Fernández Cubas), *La dama del viento Sur* (J. García Sánchez), *Impostura e Historia abreviada de la literatura portátil* (E. Vila-Matas) y *El pasaje de la luna* (M. Sánchez-Ostiz) aparecieron en 1985; y un año más tarde se editaron obras como *Beatus ille* (A. Muñoz Molina), *La noche del tramoyista* (P. Zarraluki) y *Las sombras rojas* (F. J. Satué).

Muchos de los jóvenes narradores, como A. Colinas y J. Llamazares, procedían del mundo de la poesía, lo que podría explicar el interés por el estilo de esta generación. Otros llegaron desde el periodismo, y quizá por ello nuestra novela más contemporánea acoge muchas veces las técnicas del reportaje y la investigación periodística. Además, por las mismas fechas, aparecieron narradores de vocaciones tardías, como F. Fernán Gómez y J. Pardo, o con una larga maduración de sus obras, como L. Landero y E. Murillo. Intelectuales procedentes de otras áreas como B. Aguinaga, J. Ferrater Mora y F. Savater, y autores que llevaban muchos años sin publicar, como R. Sánchez Ferlosio, completaron un panorama al que todavía habría que añadir los novelistas que habían publicado sin demasiado éxito en la década de los setenta, como A. Berlanga, J. A. Gabriel y Galán y M. de Lope.

El *boom* de los escritores jóvenes se desencadenó como consecuencia de la necesidad de responder a la estética de la nueva década. Y en él, fue determinante el éxito de *Bélver Yin* (1981), y la evidencia de la inexistencia de novelas no publicadas a causa de la censura. Mimados desde las editoriales, ensalzados o duramente criticados por la prensa, los nuevos narradores son conscientes de la acogida que el público dispensa a sus obras: desde *La verdad sobre el caso Savolta* hasta la publicación de *Bélver Yin*, ninguna novela había creado tal revuelo. La obra de Ferrero, con su historia de amor y guerra sobre dos hermanos gemelos (Bélver Yin y Nitya Yang), destinados a unirse en un ritual incestuoso y sangriento, ubicada en una China cosmopolita y refinada, revela una sensibilidad «posmoderna» al enfrentarse al hecho lite-

rario: aprovecha recursos de las mitologías populares, como la construcción cinematográfica, «el cómic a lo Hugo Pratt, el folletín a lo Fu Manchú, el amor idílico a lo *Dafnis y Cloe* en versión erótica» (Bértolo, *Los nuevos nombres*), y en sus páginas encontramos espías, sociedades secretas, venganzas y crímenes, e incluso apólogos y canciones.

Su visión del mundo, poética y cruel, está plagada de pasiones humanas, por eso fascina al lector desde el principio con esa estructura doble en la que los personajes pasan de la esclavitud al poder para acabar convertidos el uno que siempre debieran haber sido. El artificio y la simbología, que toda novela encierra en algún grado, se exageran en *Bélver Yin*, mediante una estructura tripartita que se adecua perfectamente a los cánones de la novela clásica y realista, pero que a la vez se fragmenta entre dos principios que buscan su origen, en las múltiples imágenes del espejo que sólo los protagonistas son capaces de traspasar. Cada una de esas tres partes se centra en un grupo diferente: la secta taoísta de los Nenúfares Blancos que aúna a los enemigos de la dominación extranjera; la secta de las Vratyas con sus prostitutas sagradas; la Sarao Corporation de los europeos que controlan el tráfico del opio y luchan contra las sociedades taoístas.

Dijeron algunos que la novela de Ferrero no tenía nada que ver con la realidad española del momento, y violentaba al lector para que perdiera su capacidad crítica. Olvidaron, tal vez, que *Bélver Yin* explora un tema que siempre ha apasionado al ser humano: la relación entre la ley y el deseo. Dijeron que la obra carecía de escala de valores estética, social o ética, que no se cuestionaba los *mass-media*, que presentaba clichés y se convertía en un ejercicio de narcisismo, que hacía de la aventura un género literario, y ponía la narrativa al servicio del lector. Estas características, ya presentes en Mendoza, causaron el elogio de parte de la crítica, y la atención de los medios de comunicación y las editoriales, normalizando las relaciones entre el mercado y la literatura. Reprocharon a Ferrero su total indiferencia por la tradición literaria pero, en realidad, podemos rastrear la influencia del *Banquete* de Platón en el concepto de amor como sexualidad y veneración, y de las obras modernistas, de Sade y Bataille. Se dijo, en fin, que *Bélver Yin* era un *pastiche* posmoderno.

Pero el término de «posmodernidad literaria» no tiene por qué ser mirado con tanto pesimismo. Un divertido e irónico artículo de Enrique Murillo (*Los nuevos nombres: 1975-1990*) nos da su versión más positiva: los nuevos narradores ponen nerviosos a los críticos porque no presentan un frente común, y por ello no pueden clasificarlos. Sin embargo, tal circunstancia no es óbice para que les asignen errores comunes, como comercialidad, ausencia de experimentalismo, despreocupación política, y cosmopolitismo. Para

Murillo, estos nuevos escritores provocan la incompreensión de la crítica porque

ponen puntos y comas, cuentan historias, crean atmósferas, construyen personajes, describen paisajes, y parecen no haber estado muy atentos en clase cuando el profesor daba lecciones sobre Joyce y el *nouveau roman*.

Insinúa que quizá el problema es que esta nueva narrativa se vende, y leyendo a Soldevila estamos por creerle. Para este crítico (*Cahiers du CRIAR*, nº 8), hay dos tipos de novelistas: los que escriben movidos por una voluntad creadora, conscientes de que en el mejor de los casos serán leídos por una minoría (y cita como ejemplo a Julián Ríos), y los recetarios, que escriben novelas que tratan de comunicar sin informar ni inquietar, empujados por el afán de notoriedad y la necesidad de sobrevivir. No es que desdeñemos la tendencia experimental, hay que reconocerle, entre otras cosas, sus avances técnicos, pero parece que la novela de los años setenta sólo era leída por los escritores, los críticos y un número mínimo de lectores no especializados. El mismo Soldevila reconocía, en un curso de Doctorado en Alicante, que en los últimos treinta años los novelistas, cada vez en mayor medida, escriben para los novelistas, de igual modo que ha llegado el momento en que los poetas ya sólo escriben para sus amigos poetas. Me parece un camino demasiado fácil y demasiado negativo el de descalificar una novela por el tema que trata, y acusar a todos los autores que desarrollan esos temas de venderse al mercado, como hace Soldevila al llamar «novela recetaria» a la de aventuras, la de detectives, la pseudo-científica, la terrorífica y la sentimental. Está claro que ninguna época da sólo obras maestras pero parece que, comparada con la situación de otras literaturas, podemos ser optimistas con la nuestra. Tras acusar a la mayoría de los narradores actuales de tener al mercado como lector implícito, Bértolo (*Revista de Occidente*, nº 98) reconoce que, al menos, hay escritores que permanecerán en la memoria cultural, y que la calidad media es más que estimable: construyen las tramas con rigor, usan un lenguaje sugerente, conciben el escepticismo como el único modo de estar en el mundo y, aunque a veces fallen al construir personajes, saben introducir una complicidad que el lector recibe con agrado. Como dice Murillo (*Los nuevos nombres: 1975-1990*), llamar *light* a esta literatura es ignorar que la tarea pendiente del marxismo fue el sujeto. Un sujeto que para Lacan tiene estructura de ficción.

Si nos guiamos por las denuncias de algunos críticos, llegaremos a la conclusión de que una buena novela es aquella que sólo es capaz de leer con