

Introducción

Narrativa española contemporánea (1989-2018)

En estas páginas mi intención es presentar una aproximación a la narrativa española de las últimas décadas, contando con que, a pesar de no ser un territorio inexplorado, la falta de distancia hace que los árboles no nos dejen ver el bosque, tanto en términos valorativos como en su posible periodización.

Uno de los escritores importantes en la España del siglo xx, Juan Benet, al recordar la ciudad y la época en que había transcurrido su juventud, señalaba una paradoja que suele encontrarse en la elaboración de la historia de la cultura: para caracterizar una época se habla del París de Charles Baudelaire, de la Viena de Ludwig Wittgenstein o de la Praga de Franz Kafka y, sin embargo, los tres autores citados fueron actores secundarios y, a veces, solo desconocidos para sus contemporáneos. Sabemos que cuando Benito Pérez Galdós tenía grandes posibilidades de conseguir el premio Nobel se propuso a otro candidato

que carecía de ellas y no merece la pena recordar quiénes lo hicieron ni las toscas razones que les impulsaban. Se repite y se repetirán no solo casos chocantes como Kafka o Van Gogh, artistas y obras que desde la distancia temporal sorprende que fueran incomprensidos, sino que también otros autores que no se alejaron mucho del “horizonte de expectativas” de una época fueron dejados de lado en beneficio de otros que hoy nadie recuerda. En los últimos años la abundancia de medios, canales y mensajes, no implica mayor calidad informativa, sino que parece que más bien supone lo contrario.

La narrativa española de finales del siglo xx y comienzos del xxi, según se sabe, ha sido analizada en los últimos años en congresos, números de revista y en distintas publicaciones, pero quizá faltan estudios con una amplitud semejante a la de *Novela española de nuestro tiempo* (2005), de Gonzalo Sobejano, o la de *La novela española durante el franquismo* (2010), de Santos Sanz Villanueva. Y, no obstante, alguno de los mejores conocedores de la materia, como José-Carlos Mainer, Joan Oleza, José María Pozuelo, Darío Villanueva o los ya citados Sobejano y Sanz Villanueva, han establecido una base que debe tenerse en cuenta en cualquier aproximación y que será perceptible aquí en distintos lugares. También resultan imprescindibles las obras de José Luis Calvo Carilla (*Novela española contemporánea*), de Javier Aparicio Maydeu, con su amplia perspectiva de la narrativa occidental (*El desguace de la tradición*), los análisis de Jordi Gracia y Domingo Ródenas (*Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*), el panorama que presenta Carlos Javier García (*Contrasentidos*) y, entre otros, los análisis de la narrativa posmoderna de María del Pilar Lozano (*La novela española posmoderna*), Gonzalo Navajas (*Más allá de la posmodernidad*) o las provocadoras reflexiones de Eloy Fernández Porta (*Afterpop*)¹. Capítulo aparte, por volumen y complejidad, merece la bibliografía dedicada a mujeres escritoras, con diferentes enfoques, como el volumen de Pilar Celma y Carmen Morán en *Con voz propia*,

1 Evidentemente, no me extendiendo en una lista suficiente, para lo que remito a la bibliografía. Tampoco puedo negar que este trabajo es continuación de *Juegos de lenguaje*, publicado en 2007, y de otros que sería enojoso enumerar.

la mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX (2006), el de Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel, *Escritoras y compromiso: literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI* (2010), o el coordinado por Francisca Vilches de Frutos y Pilar Nieva de la Paz, *Imágenes femeninas en la Literatura Española y las Artes Escénicas (siglos XX y XXI)* (2012), y la bibliografía específicamente dedicada a narradoras como Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Esther Tusquets, entre las más destacadas del período que revisamos².

Teniendo esto en cuenta y prestando atención a la dudosa huella de la historia inmediata, y a que, como afirma acertadamente Javier Aparicio, “la tradición que en el XIX fue coartada, se convirtió en el XX en desafío” (2013: 17), distintos críticos e historiadores han señalado la falta de correspondencia entre el desarrollo de la narrativa y los cambios políticos que experimenta España en el final del franquismo y la transición a la democracia, y existe un acuerdo general en considerar que la renovación en la narrativa española se da antes del cambio de sistema político: lo que puede definirse como ruptura con la tradición solo se materializa parcialmente en la literatura de los años 50, caracterizada por objetivos sociales y políticos, y se daría a lo largo de los años 60, en torno a problemas de textualidad y escritura, a partir de Luis Martín-Santos, Juan Benet y Juan Goytisolo. Durante los años 70³ nos encontramos en una situación también compleja, pues se escriben novelas completamente experimentales, otras de crítica social y del régimen franquista, junto a obras que indicarían un cambio de tendencia hacia un modo de narrar clásico, centrando el interés en el argumento, como *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo

2 Desde el punto de vista teórico, contamos con brillantes aportaciones a los estudios feministas, como los de Carmen González Marín. Sobre distintos aspectos sociales y literarios, entre otros, merecen citarse las distintas aportaciones de Laura Freixas.

3 Sobre la escasa utilidad de la clasificación por décadas en los estudios literarios, véase José-Carlos Mainer (1994), *De posguerra (1951-1990)*. Una de las obras clave de este período, *Antagonía*, de Luis Goytisolo, comienza a publicarse, con *Recuento*, en 1973. También del año 1973, si no nos equivocamos, es *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé, una de las mejores novelas de la década.

Mendoza, publicada en abril de 1975, y que ha sido considerada sintomática en el cambio hacia la narrativa posterior⁴.

Aunque algunos estudiosos hayan propuesto distintos períodos en la literatura de la democracia, confieso que ninguna clasificación que conozco parece satisfactoria. Así, por ejemplo, en un estudio que fue ampliándose según transcurrían los años, José María Martínez Cachero, en *La novela española entre 1936 y el fin de siglo* (1997), postula dos grandes apartados “La novela en libertad 1976-1980” y “Hacia el fin de siglo”, sin argumentar de manera suficiente por qué en el año 1980 entraríamos en un nuevo período. Tampoco resulta muy convincente la argumentación de quienes encuentran que tras una novela posmoderna, fechada de muy distintas maneras, a comienzos del XXI nos encontraríamos en otra etapa que podría denominarse “neomodernidad”, cuyas características resultan casi siempre idénticas a las posmodernas (véase, por ejemplo, Gonzalo Navajas). A este respecto hay que señalar que en los últimos años se publican pocos estudios con el término “posmoderno/a” en su título (tanto si designa una época, posmodernidad, como si se limita a un movimiento artístico, posmodernismo), lo cual indicaría que la posmodernidad por el momento ha quedado en los márgenes de la actualidad.

Por otra parte, resulta lógica la hipótesis de que tanto la novela como otras formas culturales, años después del cambio de régimen político, se situarían en unas coordenadas semejantes a las de otros países del entorno. No cabe duda de que las estructuras políticas y sociales, las mentalidades y las formas de vida no cambian de un día para otro, y quizá tras los inestables años 70 sí encontraríamos, desde un punto de vista político, un período nuevo que comienza con el último intento de golpe de Estado, el 23 de febrero de 1981, y la llegada al poder del Partido Socialista en 1982. Ahora bien, si la sombra del

4 El informe de la censura, de 1973, como ha señalado Eduardo Mendoza y algunos de sus comentaristas, concluía que se trataba de un “novelón estúpido y confuso, sin pies ni cabeza”, del que incluso debía cambiarse su título. Mendoza y la editorial atendieron a esa sugerencia, pues inicialmente su título era *Los soldados de Cataluña*.

franquismo se extiende hasta mucho después, cuesta explicar con él todo lo que ocurra en el campo cultural, pongamos por caso, treinta años después de su desaparición y, por otro lado, no parece que surjan grandes novedades alrededor de los años 1981 y 1983. En este sentido, creo que acierta Santiago Morales Rivera, en *Anatomía del Desencanto* (2017), al criticar a aquellos que creen que la cultura posfranquista se explica como producto del trauma de la dictadura. O, dicho de otra manera, mientras *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez o *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina son indudablemente resultado del mencionado trauma, en esos mismos años encontramos numerosos textos que no lo son, y en los que son centrales otros tiempos y otros ámbitos. Creo que hoy día es perceptible la semejanza con otras literaturas europeas u occidentales, contando con las diferencias específicas de cada contexto y cada serie literaria, y podemos proponer distintos tipos grupos de autores italianos, franceses, ingleses alemanes o españoles que comparten un amplio número de lectores en cada uno de esos países⁵.

Con respecto a las coordenadas históricas, podemos recordar, por ejemplo, que Andreas Huyssen afirma que en Europa y Norteamérica en los años 60 y 70 se estaba escribiendo la historia del modernismo y las vanguardias, que ya se habían convertido, como también señala Octavio Paz, en una tradición de la ruptura, y por tanto había entrado en cortocircuito la oposición tradición-vanguardia que había seguido el arte moderno. Para Huyssen en los años 60 las vanguardias ya han perdido su potencial renovador y en ellos se daría el despegue del posmodernismo, “sobre todo en el Pop Art, en la narrativa experimental y en el estilo de crítica literaria de Leslie Fiedler y Susan Sontag” (Huyssen 1988: 143). La crítica que se da en esos años contra la vanguardia o el modernismo, ya institucionalizados, dará pie a la defensa del arte popular, de la cultura de masas, y, en el contexto norteamericano, se unen los movimientos en defensa de los derechos civiles, el antibelicismo y lo que se denominará contracultura. En Europa, alrededor

5 Valgan como ejemplo Claudio Magris, Ian MacEwan, Javier Marías, Bernhard Schlink y Patrick Modiano.

de finales de esa década, hacia mayo del 68, las críticas hacia el arte culto como arte de la burguesía no serían secundadas por un extenso número de escritores y artistas, y no triunfa la revolución cultural que propone unir arte y vida.

Años más tarde, otra autora que influye en numerosos estudios, en la contienda entre modernismo y posmodernismo, es Linda Hutcheon con *A Poetics of Postmodernism* (1988), que partiría del pensamiento postestructuralista y, entre otras, de las ideas de Jean-François Lyotard en *The Postmodern Condition* (1979), según las cuales ha llegado un momento en la historia del pensamiento occidental en que se ha dejado de creer en los “grandes relatos” (metarrelatos o metanarrativas) que tenían un carácter globalizador y legitimaban el saber, como el humanismo, el liberalismo o el marxismo. Así, estaríamos en un momento relativista (parcial o total) respecto a los saberes científicos y las ciencias sociales, también de la historia, según Hayden White, de manera que el saber sería producido como una mercancía más, distribuido y comercializado por los poderes políticos y económicos que dirigirían su orientación. De este modo la Ilustración, y con ella su visión del progreso, habría fracasado en sus objetivos y al igual que otros metarrelatos debería ser dejada atrás. Hutcheon destaca como el género característico del posmodernismo la “metaficción historiográfica” (*historiographic metafiction*), esto es, una narración que al mismo tiempo sería histórica y metaficticia, entrando, por tanto, ambos rasgos en contradicción. Entre los títulos que ella propone como metaficciones historiográficas (o “históricas”) estarían *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (1967); *Ragtime* de E. L. Doctorov (1975), *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles (1969) o *Il nome della rosa* de Umberto Eco (1980). Creo que nada impide que pudiéramos sumar a este otros géneros, como el teatral, pero, con todo, este es uno de los principales inconvenientes de la teoría de Hutcheon: aun admitiendo como narraciones históricas algunas cuyo carácter histórico parece discutible, estaríamos ante un número reducido de obras, y en la literatura española, escaso.

Pilar Lozano, al estudiar la novela posmoderna española, revisa también a grandes rasgos los pensadores que van a influir en esta y para caracterizarla afirma que el posmodernismo “carece de un proyecto

único, es irreductible a una tendencia clara y uniforme” (Lozano 2007: 123). Según una parte del pensamiento último, preocuparse por identificar esos rasgos definitorios sería una antigua preocupación del logocentrismo. Para Lozano la primera manifestación del posmodernismo sería el *pop art*, hacia finales de los años 50 y comienzos de los 60. Luego se daría una serie de manifestaciones entre las que se incluirían el *nouveau roman* francés, el *boom* latinoamericano y el grupo que en la literatura española recibe el nombre de los “novísimos”. No obstante, no podemos estar de acuerdo con la afirmación de que lo más significativo del posmodernismo serían los *happenings*, y en que las vanguardias históricas se realicen de forma más “completa” en la neovanguardia de los años 60 y 70: solo tenemos que recordar el potencial innovador que aportan el dadaísmo, Luis Buñuel, Federico García Lorca o Pablo Neruda.

Lozano acierta al subrayar el papel que desempeñan la ironía y la doble codificación, y el hecho de que no van a ser escasos los autores que admiten que todas las obras, todas las palabras, presentan la huella de otras anteriores, a veces hasta llegar a definirse como “literatura del agotamiento” (*Literature of Exhaustion*, de John Barth). También merece destacarse en su estudio el amplio espectro de obras que analiza como ejemplos del posmodernismo, mucho más amplio que la metaficción histórica: desde las obras de un “novísimo” Félix De Azúa, pasando por las de Belén Gopegui, hasta llegar a Antonio Orejudo y Andrés Ibáñez, y asimismo novelas injustamente poco conocidas como las de Manuel Talens.

Si repasamos no solo la bibliografía dedicada al posmodernismo, veremos que una de las líneas narrativas realmente importantes durante las últimas décadas, la metaficción, ha sido interpretada en distintas ocasiones como una reacción contra el realismo, como un desafío a la capacidad mimética que se atribuía a sí misma la novela realista. Hay distintas denominaciones para referirse a la metaficción, y así también ha sido denominada novela autorreferencial, autoconsciente, antinovela, *surfiction*, etc. Varios trabajos destacan en el ámbito de la novela española, entre ellos los de Carlos Javier García, Robert Spires y Francisco G. Orejas, que examinan las aportaciones procedentes de las

teorías anglosajonas y francesa y analizan distintos autores españoles⁶. Bran Nicol señalaba que la metaficción es la forma más frecuente en la novela posmoderna, definida como “fiction about fiction -fiction that is, which is about itself or about fiction rather than anything else” (Nicol 2009: 35), y propone como antecesores del posmodernismo a Samuel Beckett, Jorge Luis Borges y William Burroughs, como el núcleo del movimiento a John Barth y Vladimir Nabokov, entre otros, y afirma que continuaría su producción en autores que hoy permanecen en activo, como Don DeLillo y Paul Auster⁷.

En nuestro país partiríamos de una situación en que el grupo de escritores más relevante durante el franquismo desarrolla una crítica social y atacan el sistema político y la tradición que se ha construido, lo que, en mi opinión, no puede identificarse con el arte culto que se atacaba en otras literaturas. Y en el transcurso de los años 70 y 80 se dan escenarios contradictorios, pues algunos escritores que había impulsado el régimen anterior, como Camilo José Cela y José García Nieto, continuaron controlando parte del “capital simbólico” durante años. Y, como señalaban alguna de las inteligencias más despiertas, ya desde la última fase del régimen de Franco la mediocridad general en la cultura no podía atribuirse al sistema político, a la censura, y había que asumir una responsabilidad que solo tardíamente perciben los intelectuales y hombres de letras.

Existe un acuerdo general en que el rasgo que resulta característico desde al menos 1975 es la pluralidad de formas narrativas que encontramos simultáneamente, sin que ninguna tenga un papel dominante, ningún tipo de relato, estilo o técnica narrativa, algo que para algunos

6 Merece destacarse también a Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán, *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI* (2017), así como las aportaciones de Amalia Pulgarín, *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista* (1995) y Vance Holloway, *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)* (1999).

7 Ansgar Nünning y Birgit Neumann diferencian entre metanarración y metaficción: “metanarration reflects to the narrator’s reflection on the act or process of narration”, mientras que “metafiction concern comments on the fictionality and/or constructedness of the narrative” (2012: 1).

supone una falta de carácter y para otros un signo de libertad artística. Si los años 60 y comienzos de los 70 están dominados por la experimentación o neovanguardia (Gonzalo Sobejano proponía en este caso el término “realismo estructural”), en un primer momento encontramos que se dan al mismo tiempo esa tendencia y una vuelta a la narración clásica, que señala Santos Sanz Villanueva, y en poco tiempo queda establecida la pluralidad de escrituras. Algo semejante creo que ocurre en otras literaturas de los países occidentales, con las distintas especificidades de cada cultura, como, por ejemplo, la dimensión que tenga en cada una el poscolonialismo, la problemática de raza o las consecuencias de la II Guerra Mundial, por citar unos pocos.

Santos Sanz Villanueva ha señalado que esa pluralidad se puede agrupar en varios tipos de relato: la narración basada en el interés argumental o en la intriga, la narración dedicada a indagar en la identidad femenina (que multiplica su presencia durante los últimos años), la metanovela y otras formas experimentales, la narración histórica, los géneros autobiográficos y la narraciones policíacas y culturalistas (véase la bibliografía). Y, sin embargo, alerta el crítico, esta variedad fruto de la libertad del creador es a veces un espejismo de nuestra sociedad de consumo, pues con frecuencia leemos una y otra vez el mismo objeto con un ropaje más o menos diferente. Sanz Villanueva destacaba también hacia los años 90 la desaparición de la dimensión social, pero desde comienzos del nuevo siglo ha sido recuperada por un grupo de novelistas jóvenes que tiene una amplia acogida en crítica y público.

Se ha insistido en la pluralidad, pero creo que también hay que señalar que el realismo como técnica y forma de escritura (luego abordaremos el término) lo encontramos presente no solo en multitud de *best sellers*, sino también en buena parte de las novelas de autores canónicos que reflejan la vida contemporánea, las escritas que indagan en la identidad femenina, las novelas y relatos policíacos y parte de la novela histórica, esto es, distintos modelos de relato claramente tipificados como los anteriores, pueden ser el medio a través del cual se reinstala la escritura realista, siempre que no se constituyan como una parodia del género. Por otro lado, entre los descontentos frente al realismo estarían las metaficciones y relatos experimentales, los

culturalistas y los géneros fantásticos. Hay que añadir que ninguno de estos dos grupos se equipararía a innovación e igualmente que esto no significa que un escritor o escritora siempre mantenga un tipo o una forma de escritura, al mismo tiempo que no existe ningún programa compartido y, en muy pocas ocasiones, una conciencia de grupo.

Por otro lado, uno de los aspectos más insistentemente subrayado en las últimas décadas al analizar la cultura contemporánea es el fenómeno de la comercialización, que no es nuevo, pues al menos su recorrido comienza con la profesionalización del escritor en la primera mitad del siglo XIX. Lo que sí resulta nuevo es la fungibilidad del mercado, la rapidez con que desaparecen los libros publicados poco tiempo antes, primero de los expositores y los distintos índices de ventas y luego de las mismas editoriales. No existe espacio físico para dedicarlo a los ejemplares en papel y la velocidad inusitada con que sustituye lo último, lo nuevo, en los expositores de superficies comerciales, aeropuertos y en las escasas librerías que sobreviven, hace que sea breve la “visibilidad” de un buen número de libros, y una novedad es sustituida por otra, con lo que se invita al público a consumir con rapidez. Esta situación implica la desaparición rápida de un gran número de títulos: los clásicos resultan poco accesibles, pues es sumamente raro que, salvo por un centenario o un film, tengan un repunte de ventas, de manera que, salvo unas pocas excepciones, quedan solo al alcance a través de las grandes empresas o plataformas de venta *on line*; y se crean “clásicos momentáneos”, que son aquellos libros que duran entre los de máxima venta algunos meses, a veces un año, con excepciones como la notable *Patria* (2016) de Fernando Aramburu, y que se sostienen sobre todo gracias a los *rankings* de empresas y medios, la recomendación entre lectores, o la obtención de algún premio importante.

La rapidez en la sustitución de lo nuevo, los tiempos hiperveloces, hace que la calidad resulte completamente secundaria, y con vistas a la comercialización sea más relevante ser famoso (presentador de televisión, periodista, tertuliano) que ser escritor o escritora. Los grandes grupos editoriales no tienen la menor preocupación en el “patrimonio cultural” y casi siempre quienes asumen riesgos son algunas editoriales pequeñas, que compiten en desigualdad de condiciones y que con frecuencia desaparecen, a pesar del interés y esfuerzos de sus responsables.

La hipervelocidad presenta también el inconveniente de que pocos talentos resisten la cita anual, la presentación de un libro nuevo al comienzo del curso, en Navidad o en las ferias del libro, y hace que los escritores tengan que ajustarse a su línea conocida (no a ensayar algo diferente) y a un ritmo excesivo de publicación, lo que muchas veces conlleva irregularidades en la calidad. Lo que antes se denominaba el “catálogo”, que suponía mantener disponible un amplio número de títulos y de autores, ahora ha quedado reducido a pocas editoriales o ha desaparecido por completo, y se erige una barrera que, en muchos casos, supone una nueva censura. Solo aquello que tiene asegurado el ingreso irá a la colección “de bolsillo”, después de una edición en duro, y por ello algunos de los más singulares y brillantes pocas veces alcanzan el gran público: se me ocurren, a lo largo de los últimos años, Luciano G. Egido, Andrés Ibáñez, J. A. González Sainz o Berta Vias Mahou. También es discutible que la situación descrita impida la publicación de grandes escritores/as que no se ajustan a las leyes del mercado. Podemos encontrar textos exigentes, como los de Esther Tusquets o Ricardo Menéndez Salmón, que han alcanzado una importante repercusión sin intentar ajustarse a los imperios de la moda.

Con respecto a la velocidad del tiempo, a la fugacidad del presente, evidentemente hay que hablar del papel que desempeñan los medios hoy. En parte podemos agrupar las opiniones, como hacía Umberto Eco, entre “apocalípticas e integradas”, pero quizá Eco hablaba en un momento distinto respecto al que estamos. Hay que recordar que la World Wide Web se diseñó entre 1989 y 1991, y se presentó públicamente en 1993; o, dicho de otra manera, estamos en el Neolítico de la era digital, aunque haya afectado ya de muy diversas maneras a la vida cotidiana, a los intercambios económicos o la conducción de automóviles. Transcurrirán buena parte de los años 90 hasta que se generalizara su uso y, si bien hay un grupo de escritores que ya ha vivido en el mundo digital, son pocos los que han nacido después de las fechas citadas, y, lógicamente, no han tenido tiempo de alcanzar una gran relevancia.

Un problema que surge con la inclusión y extensión de la literatura en la red es la consunción y la disipación del canon, pues en un mismo espacio pueden aparecer un relato de Chéjov y el de un completo

desconocido, que solo ha escrito un breve texto, en un rato de ocio, y jamás alcanzará el papel impreso. Todo puede calificarse de muy distintas maneras y resulta evidente que el hipertexto y los diferentes formatos digitales por los que se distribuye la literatura dan interesantes resultados, pero quizá estamos en el mismo deslumbramiento que tuvieron los bárbaros al conocer la escritura o los amanuenses que vieron las primeras ediciones incunables. Y, sin embargo, el medio no siempre es el mensaje.

José Luis Pardo afirmaba en *Nunca fue tan hermosa la basura* (2010), y creo que lo seguiría afirmando hoy, que no fue la imprenta lo que dio paso a una nueva época, lo que hizo al hombre moderno, sino la utilización que determinados sujetos dieron a ese artefacto. En esta comparación, sugiere, se hace la misma trampa que si se completara la quiniela del domingo tras leer el periódico del lunes siguiente. Aunque tenemos grandes expectativas, cuando se examinan los logros de la revolución digital

[...] todo lo que se dice sobre ella (y todo lo que la hace tan aparentemente innovadora) tiene que ver con los *formatos*, los envoltorios y dispensarios en los cuales reposarán las letras del porvenir, mientras que no hay absolutamente nada (nada, repito, que sea esencialmente novedoso) acerca de los *contenidos* que albergarán dichos aparatos (Pardo 2010: 13).

No obstante, hay que recordar que algunos puntos de vista y análisis de la literatura y la cultura afirman, con Jean Baudrillard, que el imperio de la imagen supondría la disolución de la realidad y su constitución como simulacro. Y si bien es cierto que la lectura, como se ha señalado muchas veces, supone la construcción en la conciencia del lector de una realidad “virtual”, también, como señala Andreas Huyssen en *Twilight Memories* (1995), el concepto de “simulacro” de Baudrillard procede de las ideas de Marshall McLuhan y no es neutral. Al margen de lo que tenga de construcción social lo que denominamos “realidad”, si detrás de la noticia televisiva, periodística, o del texto literario, del mensaje en una página web, nada nunca es “real”, entonces podemos desentendernos de las implicaciones morales de

los hechos y de la historia⁸. Si la Guerra del Golfo o la de Siria son solo una construcción de la prensa, las redes, la televisión, entonces ¿habría que preocuparse por los cientos de miles de víctimas, muertos, heridos o refugiados? En una representación teatral o en un simulacro, si la realidad se disuelve, pedir responsabilidades sería lo mismo que subir al escenario en *King Lear* e intentar detener la carnicería. Por mucho que algunos lo nieguen, no solo desde un punto de vista legal existen “hechos”, nimios, benéficos o rechazables, como, por ejemplo, los “crímenes de guerra”.

El abandono de las totalizaciones, del proyecto de una historia global y total, la conciencia de límites, no puede dar paso a la desaparición de la Historia, sino que llevaría a historias parciales, pero no completamente subjetivas, puesto que, como mostraba Paul Ricoeur, no es aceptable identificar las posibilidades casi infinitas de la ficción con las limitadas de lo que históricamente ha ocurrido. Entre otros, Reyes Mate, desarrollando las tesis de Theodor Adorno, señalaba que después de Auschwitz y la constatación del Holocausto, la humanidad, no exclusivamente las sociedades afectadas, debe aceptar que hay un nuevo imperativo categórico y que sería el “deber de memoria”: no solo para que no vuelva a repetirse hay que recordar lo que ocurrió, pues hay dos tipos de olvido, el olvido como desconocimiento del pasado y el olvido voluntario, que no da importancia al pasado, y que, por ello, será una cara de la injusticia⁹.

En lo que aquí examinamos hay que tener en cuenta que hacia la mitad del período estudiado el universo digital no se ha desarrollado ni ha afectado a la esfera social y cultural como lo hace hoy día. Está por confirmar, como señalan algunos, que el lector solo se va a definir como un sujeto compulsivo, con identidad débil e inmerso en una especie de *matrix* que anule su voluntad. En una novela que aquí

8 Resulta de mucho mayor interés el concepto de *Worldmaking* de Nelson Goodman, cuyo análisis de distintos sistemas simbólicos (ciencias, artes, etc.) permite aproximarnos a la construcción cultural de mundos (*Ways of Worldmaking*, 1978).

9 Entre otros lugares, Mate desarrolla la idea en *El tiempo, tribunal de la historia* (2018).

se examina, *Un andar solitario entre la gente*, podemos ver desde un punto de vista no muy optimista la colonización de la realidad que se ha llevado a cabo con la multiplicación de la publicidad que anega las ciudades de cualquier continente. Los medios y la avalancha de mensajes publicitarios y de cualquier tipo, el panorama globalmente monótono, han destruido muchos paisajes urbanos, han afectado a numerosos sujetos, pero no han llevado de momento a las sociedades del siglo XXI a una situación semejante a la que mostraba en 1984 George Orwell, escrita entre 1947 y 1948, cuando Hitler quedaba muy cercano y Stalin ejercía con mano despiadada el poder.

Lo que la crítica señalaba hacia los años 90 en las nuevas promociones, como la que Sanz Villanueva bautiza como “generación del 68”, era su distancia de la posición de enfrentamiento ideológico que había caracterizado a los padres de estos escritores y a la literatura de la posguerra en nuestro país, y sin embargo, cuando escribo estas páginas, parece que todavía, en la segunda década del siglo XXI, ese enfrentamiento vuelve cada cierto tiempo en la esfera pública. Y, años después, en los títulos de Javier Cercas e Isaac Rosa encontraríamos la perspectiva de los hijos y nietos de los contendientes, de quienes no solo no han experimentado la guerra y tendrían una muy limitada experiencia de la posguerra. En estas últimas décadas, la Guerra Civil no venía transmitida por un relato sesgado, como el que se enseñaba en la escuela en el franquismo, y la memoria comunicativa de los relatos orales, que, por ejemplo, nutren las magníficas narraciones de Juan Marsé, pueden aparecer en cualquier medio y se dispone de completo acceso a una extensa bibliografía, filmografía e información sobre la guerra, y también será en fechas tardías cuando llegue el influjo de algunas obras clave en torno a la II Guerra Mundial, como las de W. G. Sebald y Patrick Modiano.

Si prestamos atención a lo que constituiría el canon de la novela durante los 70 y 80, vemos que las referencias fundamentales cambian poco con el cambio de régimen político. Sobre todo en los años 70 entre los autores más leídos en nuestro país estaban los escritores del “boom latinoamericano”, comenzando por Jorge Luis Borges y siguiendo por Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti y Alejo Carpentier. A ellos hay

que sumar la presencia de William Faulkner, de James Joyce y Marcel Proust, que había terminado el purgatorio posterior a la temprana traducción de Pedro Salinas (al decir del mejor conocedor del influjo de Proust en el mundo hispánico, la primera traducción del escritor)¹⁰. También los autores españoles eran leídos y admirados, pero no alcanzaban el relieve que hoy puedan tener, y eran sobre todo narradores americanos, ingleses y de otros países europeos quienes formaban el núcleo canónico de lecturas.

En los años que revisamos se producirá un fenómeno sin precedentes: la coincidencia en este período de distintas generaciones, al menos tres o cuatro distintas, gracias a la longevidad que ha alcanzado la población. Así, todavía algunos escritores siguen publicando hasta muy avanzada edad, unos pocos de los que habían comenzado antes de la guerra, como Rosa Chacel; los que lo hacen en los años 40, que suelen denominarse “primera promoción de posguerra”, como es el caso de Miguel Delibes; y junto a ellos está la “generación del medio siglo”, de los que todavía algunos siguen en activo (Carmen Martín Gaité, Juan Benet, Juan y Luis Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Marsé); el grupo que comienza a publicar alrededor de los años de la Transición, que podría ser denominado con el término utilizado por Santos Sanz, “generación del 68”, en la que estarían, entre otros, Javier Marías, Soledad Puértolas, Antonio Muñoz Molina, Luis Mateo Díez, José María Merino, Manuel Longares, Rosa Montero. Y luego un grupo menos estudiado y conocido, que casi podríamos decir que es el penúltimo, y de los que una parte puede agruparse bajo la denominación “Pop”, también algunas veces denominada “generación Nocilla”, según la obra de Agustín Fernández Mallo. En ella se podría incluir también a Manuel Vilas, Juan Francisco Ferré, Vicente Luis Mora, Javier Calvo y no sé si a Ray Loriga que antes fue situado en la hoy poco citada “generación X”,

10 Véase Herbert Craig, *The Reception of the Writings of Marcel Proust in Spain* (2012). La traducción de *Ulises* de José María Valverde es de 1976, y la editorial Bruguera pone en circulación un buen número de ediciones de bolsillo (no muy duraderas) a través de las cuales llegaron también Dashiell Hammett Raymond Chandler y otros notables autores policíacos.

que incluía a José Ángel Mañas y Lucía Etxebarria. Y todavía hay una serie de escritores que incluiría a Sara Mesa o Lara Moreno, un poco más jóvenes que los anteriores, que no tiene denominación y no sé si debe asimilarse a ese grupo.

Buena parte de los escritores jóvenes han mostrado su interés por las redes, las formas intermediales, por el cine y literatura, el cómic y el videoarte, la música, a lo que une, por ejemplo, Fernández Mallo su interés en la física. Este y otros miembros de ese grupo forman parte de los descontentos con el realismo, pues para ellos la literatura siempre es una representación de “cartón piedra”, un artefacto fabricado, elaborado. Fernández Mallo ha manejado con agilidad las distintas distancias metaliterarias, en un conjunto de materiales diversos que a veces conllevan una dimensión poética. No obstante, quizá supongan un cambio en esa tendencia novelas como *El hombre que inventó Manhattan* (2004), de Ray Loriga, y la *Trilogía de la guerra* (2018), de Fernández Mallo, más “narrativas” que otros textos que han publicado y que muestran no ya promesas sino una evidente madurez. Otros escritores no parecen clasificables en el grupo anterior y sus relatos están entre lo más interesante del presente: Rafael Reig, Andrés Ibáñez, Ricardo Menéndez Salmón, Care Santos, Juan Manuel de Prada, Clara Usón, Juan Bonilla o Willy Uribe¹¹.

Entre los trabajos recientes que se han dedicado a la novela actual, y que hacen referencia a los últimos narradores, merecen citarse los de Dieter Ingenschay, y me voy a referir brevemente a ellos. Ingenschay, en “De la novela de la memoria histórica al relato de la gran crisis. Atisbos de un cambio paradigmático en la literatura española actual” (2018), indicaba que lo que probablemente caracteriza las últimas décadas de la literatura española, y también de otros países, sería la dimensión que cobra la memoria, el *memory turn*, el interés que gran número de autores ha mostrado en la memoria cultural y colectiva y que se ha visto acompañado por un importante desarrollo teórico. En

11 Entre los autores que no han mantenido la atención que merecen hay que añadir sin duda a Julián Ríos. Y entre sus últimas obras desatacarían los relatos de *Cortejo de sombras* (2008) y *Puente de Alma* (2009).

el caso de nuestro país tendrían como objeto privilegiado la Guerra Civil, y también, en menor medida, el exilio y la resistencia a la dictadura. Ingenschay sitúa entre las obras en las que encontraríamos un indicio del giro memorístico *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2001)¹² y *El vano ayer* de Isaac Rosa (2004), pero quizá a los que enumera deben añadirse eslabones de los años 80 y 90 que han llamado la atención del público y la crítica, como *Luna de lobos* de Julio Llamazares (1985) y *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina (1986), a las que hay que sumar las de escritores de generaciones anteriores, entre las que quizá estaría la trilogía *Herrumbrosas lanzas* de Juan Benet (1983-1986), publicada en fechas muy próximas. Y a esto habría que sumar que en 1980 Juan Eduardo Zúñiga había publicado una excepcional colección de relatos, *Largo noviembre de Madrid*, que giran siempre alrededor de la Guerra Civil¹³.

Ingenschay señala que en los últimos años habría un desplazamiento del centro de interés a lo que podemos denominar “novela de la crisis”, que comienza con la bancarrota de Lehman Brothers y otras entidades financieras en 2008. Rafael Chirbes está entre los novelistas más importantes de estos años, y ha narrado diferentes contextos, desde la Guerra Civil y la posguerra hasta la corrupción en la España de finales del xx (*Crematorio*, 2007) y los problemas que intensifica la crisis (*En la orilla*, 2013). Ingenschay recoge una amplia bibliografía sobre esta temática, pero también hay que señalar que hay numerosas investigaciones en marcha, pues la narrativa de Chirbes es una de las que más interesa a numerosos jóvenes investigadores, junto a la de

12 La bibliografía sobre esta novela es significativa. Véase la que incluye el notable estudio de Domingo Ródenas en una reciente edición de *Soldados de Salamina* (2017).

13 Véase también el capítulo inicial de Antonio Gómez López-Quiñones, en *La guerra persistente* (2006), un estudio que engloba la narrativa y el cine. Para él, la representación de la guerra se intensifica en los años 90. También Pozuelo Yvancos presta atención a este tipo de novelas, y, en mi opinión, se precipita al decir que las novelas sobre la guerra que se habían publicado antes “pasaron casi desapercibidas” (Pozuelo 2018: 250).

Isaac Rosa, Marta Sanz y novelistas como Almudena Grandes y Belén Gogepui, que se sitúan entre Chirbes y la promoción citada¹⁴.

En opinión de Ingenschay, muchos escritores habrían recorrido el camino de la novela de la memoria a la novela de la crisis¹⁵. Sin embargo, parece dar por buena la idea de alguna de sus fuentes para las que el concepto de reconciliación de la Transición estaba vacío y trató a las víctimas y verdugos de la misma manera. (Se suelen citar más últimamente las opiniones críticas de la Transición que las más equilibradas y documentadas, como la de Santos Juliá).

Además de las mencionadas en páginas anteriores, hay otras aproximaciones, en las que no podemos detenernos, y que en ocasiones aparecen citadas en los análisis que se presentan a continuación y entre los que destacaría la importancia que adquiere en la literatura de los últimos años el hispanismo europeo y americano, a veces de índole individual, y en otras ocasiones se trata de un volumen conjunto o resultado de un congreso, como el editado por Ulrich Winter, *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el Franquismo* (2006), los dedicados a tipos de texto, como el de Ana Casas, *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción* (2017), o el dedicado al relato y al cine policíacos de Javier Sánchez Zapatero y Alex Martín Escribà, *El género negro. El fin de la frontera* (2012).

Respecto al término “realismo”, hay que comenzar recordando que cuando se utiliza en crítica literaria se suele hacer con poca precisión, independientemente del contexto en que se emplee, y José Luis Calvo Carilla ha señalado que incluso puede ser un señuelo para atraer al público (Calvo Carilla 2004). Además, es evidente que este término resulta polisémico según las concepciones de quien lo usa, por

14 Véanse también los notables trabajos de Pablo Valdivia, “Narrando la crisis financiera de 2008 y sus repercusiones” (2016) y “La novela española contemporánea ante la crisis financiera de 2008: mercado editorial y renovación” (2017); y Cristina Sanz Ruiz, *Recuperación del testimonio crítico: la narrativa española en tiempos de crisis (1998-2018)* (en prensa).

15 Recuerda las ideas de Jürgen Habermas en el análisis de la crisis: una violencia objetiva que priva a un sujeto de la soberanía que normalmente es suya (Ingenschay 2018: 325-326).

ejemplo, si se trata de una perspectiva idealista o de una materialista, pero quizá resulta conveniente no detenernos en las implicaciones filosóficas del término “realidad”, que estarían en su base, y referirnos, como hace Ian Watt, al “realismo formal”, con lo que limitamos el alcance de nuestra pesquisa y precisamos que se trata del realismo en literatura. Ian Watt en *The Rise of the Novel* (1957) no utiliza “realismo” como un término general, sino que se refiere a textos narrativos y a las circunstancias culturales e ideológicas que confluyen para que se dé este tipo de escritura, que, tras sus orígenes en la novela moderna, cristaliza entre los siglos XVIII y XIX.

Tanto él como René Wellek, en “The concept of Realism in Literary Scholarship” (1963), intentan dar cuenta de un tipo de narración que surge en la época citada y que, según mi hipótesis, sigue influyendo en la creación y la lectura cuando nos aproximamos a una novela en el comienzo del siglo XXI. Wellek y Watt presentan una aproximación “formal” que podemos enlazar con las aportaciones de Darío Villanueva, Tomás Albadalejo y José María Pozuelo en nuestro país.

Watt partía de una pregunta sobre algunos autores importantes en la novela inglesa: ¿en qué se diferencian Defoe, Richardson y Fielding de sus antecesores? Y en su respuesta afirma que el realismo solo puede surgir en un mundo en el que cobra importancia la experiencia individual, frente al argumento de autoridad, un mundo en el que la verdad puede ser descubierta por el individuo, de manera independiente.

Por esta razón cobra especial importancia el modelo autobiográfico o biográfico de relato, que a su vez exigirá una serie de rasgos: los argumentos no pueden ser los del cuento folclórico, o la leyenda, sino que tendrán que ser inventados, o al menos parcialmente basados en hechos ocurridos. Los personajes tendrán que ser sujetos concretos (a veces su nombre está en el título, como *Tom Jones* o *Ana Karenina*), no pueden ser figuras alegóricas, o personajes tradicionales, y su personalidad tiene que ser detallada, presentada en relación con el tiempo y el espacio en que viven, que deben ser precisados y particularizados (aunque sea solo mediante indicios, como cuando se dice “en la ciudad de C...”, o “en el año 18...”). Y a ello hay que sumar que el lenguaje del relato no puede ser muy elaborado, debe ser utilizado en

su función denotativo-descriptiva y no puede llamar la atención sobre sí mismo para desviarla del referente a que apunta.

Como han señalado distintos teóricos, el realismo cree en la referencialidad del lenguaje, de manera que se supone que el mundo que crea el escritor es análogo al mundo real. No obstante, como ha señalado Darío Villanueva al explicar el “realismo intencional”, hay que tener en cuenta los marcos de referencia de autor y lector y la dimensión pragmática de la comunicación literaria (2004: 129-170). Tan importante como la creación es el proceso de lectura; el texto en sí no sería suficiente y es al llenarse los vacíos y el esquematismo del relato cuando se produce (o no) la lectura realista. Ese proceso quedará transformado en la “narrativa posmoderna”, donde, de distintas formas, se predicaría la autonomía del texto y se impulsa al lector a que tome conciencia del carácter “construido” del relato¹⁶.

También tengo que subrayar que comparto algunos elementos de mi argumentación con los que propone en distintos trabajos Joan Oleza. Oleza recuerda que la constante sustitución de una vanguardia por otra, la producción cada vez más rápida de novedades y la persecución de la constante renovación estética habían dado lugar a un alejamiento de la vida, a una separación entre el arte y la vida hasta convertirlos en departamentos estancos. Señala, siguiendo al Roland Barthes de los años 70¹⁷, que hemos dejado de sentir la obligación de ser modernos, se han terminado las construcciones globalizantes y han desaparecido las utopías en el horizonte social.

En respuesta a esta situación, el nuevo realismo, desde la segunda mitad de los años 80, ha dejado de pretender una objetividad completa, y nos presenta el punto de vista de un personaje, subjetivo, relativo, al mismo tiempo que mostrará la voluntad de relacionar

16 Véase Brian Nicol, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction* (2009). Para las distintas variantes de la autonomía puede consultarse Andrew Golstone, *Fictions of Autonomy. Modernism from Wilde to de Man* (2013). Con respecto al análisis de Villanueva, debe tenerse en cuenta la última edición de su *Teorías del realismo literario*, de 2004.

17 Sobre la necesidad de ser moderno, véase también Alain Finkielkraut, *Nous autres, modernes* (2008).

narración y vida, y no como ocurre cuando leemos una novela autossuficiente. Un modo importante sería el de la evocación y la recreación de la memoria, donde también cuentan el sueño, los estados alucinatorios y el juego intertextual, junto a los que se puede dar la documentación o la nota naturalista¹⁸.

Este nuevo realismo pone en primer plano la relación entre realidad e imaginación, entre ficción e historia, la búsqueda de la identidad o el problema del desarraigo¹⁹. Y así, añade Oleza, encontraríamos una serie de variantes dentro de la corriente realista: el realismo estilizado y arquetípico de Javier Marías en *Corazón tan blanco*; el escénico de Soledad Puértolas, en *Todos mienten*; el histórico en *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina; el lúdico de Luis Landero, en *Juegos de la edad tardía*; o el elegíaco de Antonio Muñoz Molina en *Beatus Ille*²⁰. Como ocurre en este último escritor, la práctica en una de estas corrientes no significa que no puedan utilizar distintos registros en otras obras o alejarse de este tipo de escritura. En su opinión, aunque tuviéramos la impresión de que los géneros se mezclan en la modernidad, todavía esos son géneros “puros”, frente a los mutantes y textualidades que encontramos en los últimos años (Oleza 2004: 2).

Por el contrario, Luis Beltrán cree desacertada la utilización del término “realismo” en los estudios literarios y ha expuesto sus objeciones recientemente en “La querrela del realismo” (2019). Tengo que matizar que me parece certera gran parte de su trabajo, como sus conclusiones al criticar algunas tendencias actuales, pero no estaría de acuerdo con su juicio sobre el interés del término. Para él sería sinónimo de mimesis, en cualquier época histórica y siguiendo a Ernesto Laclau, Luis Beltrán afirma que “realismo” sería uno de los significantes sin significado que se manejan también en las esferas social y política

18 Un caso realmente interesante en los últimos años es el de la “docuficción”. Véase Christian von Tschilschke y Dagmar Schmelzer (eds.), *Docuficción* (2010).

19 Consúltese también el notable capítulo VII de *Novela española contemporánea. Lecturas asimétricas* (2016), de Jose Luis Calvo Carilla.

20 Quizá entre estos novelistas sea Marías uno de los que más cuesta situar como realista, según lo que comento en el capítulo dedicado a *Mañana en la batalla piensa en mí*.

(como “democracia” o “libertad”) para cubrir un vacío; y los adjetivos que pueden acompañarlo, “realismo mágico”, “realismo estructural”, “realismo social”, serían una prueba de ese vacío semántico. Sin embargo, creo que mientras que en la primera denominación hay una contradicción perceptible, y es con mucho el más discutible, no la hay en “realismo social” o en “realismo socialista” (incluso en el cercano *dirty realism*), entre otros casos, si recordamos las opiniones de Lukács o las ideas que manejan desde Honoré de Balzac distintos novelistas, como Charles Dickens, Emilia Pardo Bazán o Leopoldo Alas.

Beltrán señala que algunos han querido ver en el realismo la estética de la modernidad, incluso atribuyéndole todo el siglo XIX y al modernismo el siglo XX, lo cual, creo, supone olvidar casi los primeros cuarenta años del siglo y el romanticismo, en el que se situaría el comienzo de la estética moderna. Y, entre otros ejemplos, recuerda las dificultades de Mijail Bajtín y otros estudiosos para definir como realistas las novelas de Dostoievski, pues no entraba en ellas un gran número de facetas de la realidad, ni sus personajes representarían a grupos sociales. A esto, sin embargo, puede objetarse que si los citados fueran requisitos necesarios apenas habría autores realistas, precisamente en el siglo XIX, pues no hay más que recordar que el “cuarto estado” (que debería constituir la mayor parte de la población) aparece muy tarde en la narrativa de Benito Pérez Galdós, e incluso tiene una presencia mínima en grandes obras del XIX. No creo que la representación total de la sociedad sea el requisito para alcanzar el título de realista, aunque Balzac dijera que su obra era “la peinture de la société”. Ese sería un programa teórico, una ambición desconocida hasta entonces en la literatura y a la que renuncian total o parcialmente los realistas posteriores²¹.

En distintos textos posmodernos después de que se haya construido un mundo semejante al que encontraríamos en el realismo, se

21 Esta disensión es solo puntual y no alcanza a las notables aportaciones que Luis Beltrán está realizando en el estudio de la modernidad, en *Genvs. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad* (2017) o en *Simbolismo y modernidad* (2015).

destruye la ilusión, pero así, salvo en casos muy concretos, la sombra o la nostalgia del realismo se extiende mucho más allá de aquellos textos que manifiestan una clara vocación realista²². Y, en definitiva, creo que el realismo ha adquirido distintos matices y puede variar mucho, como señala Oleza, en su técnica, lenguaje, y en los rasgos que apuntaba Ian Watt, pero también es cierto que es un modelo de escritura y lectura que sigue imprimiendo su sello en la literatura actual. Afirmar esto no supone una valoración, pues hoy nadie diría que *The Lord of the Rings*, de J. R. R. Tolkien, al no ser una novela realista tiene menor interés que si lo fuera. Incluso algunos autores del *nouveau roman*, o de la neovanguardia en España, que con tanto talento manifestaban su sospecha ante el realismo, no dejaron de incurrir en alguna de sus variantes.

Si Michel Foucault decía a comienzos de los años 80 que la pregunta fundamental de la filosofía era la que había propuesto Kant, ¿qué es el hombre?, y se refería a la actualidad, hoy creo que la narrativa española, como otras en distintas latitudes, sigue preocupándose por la identidad humana, por la relación del hombre con una matriz cultural que ha cambiado enormemente desde la época en que escribe el filósofo alemán. La pregunta ahora se formula cuando hemos visto cómo la sociedad occidental y otras han pasado de un carácter agrícola y unas formas de vida milenarias, a la industrialización, y después al estado postindustrial y a las novedades de la era digital que se presentan de muy distinta manera en diferentes lugares del globo. Y la literatura no ha dejado de preguntarse por una identidad huidiza, la acción humana y sus relaciones frente a múltiples poderes y por las extensas sombras que se ciernen sobre un futuro no muy lejano. La realidad que reflejaban la novela realista del XIX ha desaparecido hace largo tiempo, y ahora encontramos múltiples visiones de la realidad,

22 Jean Bessière, en *Le roman contemporain ou la problématique du monde* (2010), va más allá y afirma que se ha producido un cambio antropológico y que la novela actual no se preguntaría ya por el sentido o falta de sentido de la acción humana. Se opondría con ello a la novela del modernismo y tendría en cuenta la intersubjetividad, la pluralidad de sujetos, y se distanciaría de la novela posmoderna pues esta se dirigía a una subjetividad vacía.

una pluralidad que para Gianni Vattimo haría que la realidad perdiera su consistencia y estabilidad (*La società trasparente*). Ahora bien, la pérdida de la universalidad, de la ilusión del eurocentrismo y otras ilusiones totalizantes, no supone que tengamos que pensar la realidad como algo solo imaginado por la mente, que no presenta ningún vínculo con el otro. La narrativa, como cualquier obra de arte, no puede entenderse sin la matriz cultural de la que nace, sin sus diferentes contextos, aunque como decía Hans-Georg Gadamer “La intimidad con que nos afecta la obra de arte es, a la vez, de modo enigmático, estrechamiento y desmoronamiento de lo habitual” (Gadamer 2006: 62).

Si tuviéramos que resumir a modo de conclusiones, en unas líneas o en unos párrafos, las afirmaciones u opiniones que aparecen antes, podríamos insistir en que, sin menospreciar la importancia de los nuevos medios y las redes, la influencia del cine y la imagen en general, se siguen produciendo y leyendo novelas y cuentos de enorme interés y no parece que vayamos a asistir a la anunciada “muerte de la literatura”. Aunque ya Pío Baroja vaticinaba que las grandes cumbres de la novela del XIX no podrían ser superadas, vemos, sin embargo, que él y otros escritores del XX han alcanzado cimas semejantes. Hoy por hoy, el enfrentamiento entre tradición y ruptura que señala Javier Aparicio en escritores en apariencia “sencillos” como Eduardo Mendoza o Javier Cercas, muestra una complejidad que puede suponer el juego con diversos tipos de texto, populares o cultos, o la introducción de documentos que representan el mundo real en una ficción que adquiere un carácter híbrido, que posibilita distintas lecturas y, en general, dando lugar a una novela que sigue mostrando un carácter proteico.

Cuando se quiere cuestionar la influencia de la literatura realista, incluso como opuesto frente al que construir el texto, a veces se tiende a dejar de lado las diferencias culturales que son evidentes: si el realismo del XIX y su continuación en el naturalismo se sustentaban en visones eurocéntricas y científicas, ahora, tras el descrédito de esas visiones del mundo, nos encontramos con técnicas, voces y tipos de texto que carecen de esos apoyos pero que no siempre se definen como relativistas: por citar un caso conocido, la literatura de Rafael Chirbes se sustenta en un notable contenido moral, social y político, que puede remontar su origen a la ideología de la Ilustración y el marxismo,

que adopta diversas formas, y que, en sus últimas obras, como *En la orilla* (2013), alcanza una enorme complejidad textual, distante de las formas habituales del realismo. En cierta medida, como podría decirse de Raymond Carver, creo que la narrativa de Chirbes explora en las formas del realismo sin caer en lo epigonal. Así, Chirbes experimenta con la novela colectiva en *La larga marcha* (1996) de manera magistral, y no es un demérito apuntar sus relaciones con Max Aub, Luis Martín-Santos y otros importantes narradores del medio siglo.

No es exagerado señalar que alguno de los tipos, técnicas y temas que habían caracterizado la novela social de los años 50 en manos de Rafel Chirbes cobran un nuevo brillo y una enorme capacidad expresiva. Por otra parte, escritores como Javier Cercas, parte de la estética del posmodernismo (intertextualidad, metaficción, parodia), pero no evitan la actualidad, política o social, ni su inclusión en sus textos, en ocasiones buscando convertirse en testimonio. Otros siguen caminos muy personales, en donde el lenguaje cobra una enorme importancia, como en las muy distintas trayectorias de Juan Eduardo Zúñiga y de Javier García Sánchez, que desde finales del siglo pasado están entre nuestros autores más sobresalientes. En lugar de limitarse al dominio de la estética, una parte de estos escritores ha contaminado sistemáticamente su prosa de distintas polémicas y contiendas que pueden limitar la amplitud del público, de la misma manera que el Valle-Inclán maduro, tras años de conciliación con el rancio carlismo, se desentendió del público más convencional para alcanzar sus mayores logros.

Se puede decir que en lugar de dividirse la novela en más tipos, como la novela del XIX (novela social, novela psicológica, novela policíaca) hemos entrado en una época de “textualidades diluidas” en donde la autobiografía, la no ficción, los hechos históricos, se ensamblan y conjugan de distintos modos, sin que el argumento y el personaje desaparezcan, como ocurrió con la novela experimental en los años 70.

La enorme diversidad que ofrece la narrativa contemporánea española no es un indicio de falta de carácter ni de que estemos en una época manierista, sino una muestra de la riqueza que alcanza estos años, ya que puede afirmarse que estamos en el segundo momento, tras el Siglo de Oro, de mayor influencia en otros contextos culturales.

Quizá una de las vías en la que cabe investigar el camino que va tomando sea la citada teoría que Nelson Goodman expone en *Ways of Worldmaking* (1978) tal y como han comenzado a desarrollar, entre otros, Vera Nünning, Ansgar Nünning y Birgit Neumann, en su *Cultural Ways of Worldmaking* (2010). En estas últimas décadas la atención que ha recibido la narración en distintos ámbitos de la vida social y cultural ha subrayado su capacidad cognoscitiva, algo que distintas visiones positivistas habían pasado por alto, y hoy pocos dudan de su importancia como vehículo de conocimiento y de su capacidad para “construir el mundo”. Y podemos añadir que si la narrativa en Occidente, en el siglo XIX, desempeña un importante papel como “constructora del mundo”, hoy el cuento y la novela tienen que compartir esa capacidad con los medios, el cine, la pintura, etc., a los que sigue suministrando formas de escritura, temas, motivos y géneros.

Con respecto a la selección de los autores aquí incluidos tengo que apuntar que se debe a diversos factores: además del gusto personal, se debería a la temática de un congreso, de un número de revista o un encargo para un volumen colectivo. Por compromisos editoriales no he podido incluir dos trabajos que entrarían dentro de los parámetros de este estudio: “Los continentes y las poblaciones de nuestros sueños: la niñez en *Mala letra* de Sara Mesa” (2018), en donde analizo parte de los relatos que Sara Mesa reúne en *Mala letra* (2016), sin duda una escritora ya forjada, con un futuro muy prometedor; y “Mimesis y reflexión histórica en *Las visiones de Lucrecia* de José María Merino”, publicado en *El arte de contar: los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino* (2017), y en el que examino la constitución literaria de la fascinante figura histórica de Lucrecia de León. Sin duda debería incluir un número mucho mayor de escritoras, siendo especialmente relevante en el período estudiado Carmen Martín Gaité, Rosa Regàs, Soledad Puértolas, Rosa Montero, Luisa Castro, Berta Vias, entre otras, y también deberían aparecer autores como Rafael Chirbes, José Jiménez Lozano, Fernando Aramburu, Félix de Azúa, Julio Llamazares, Juan José Millás, Javier Cercas, o Ricardo Menéndez Salmón, por citar solo algunos nombres consagrados. Al menos creo que puede decirse que si hay un buen número que falta también creo que “son todos los que están”.

Para terminar tengo que señalar que varios capítulos del libro han sido publicados, con distintas variaciones, previamente: “Los relatos breves de Álvaro Pombo”, en *La gracia irremediable. Álvaro Pombo: poéticas de un estilo*, editado por José Antonio González y Dámaso López (milrazones, 2013); “Discurso y acción en *Mañana en la batalla piensa en mí*”, en *Siglo XXI*, 9-10 (2012); “El mundo globalizado y la imposible tradición de Enrique Vila-Matas”, en *La Hispanística y los desafíos de la globalización en el siglo XXI. Posiciones, negociaciones y códigos en las redes transatlánticas*, editado por Rike Bolte, Jenny Haase y Susanne Schlünder (Iberoamericana/Vervuert, 2018); “La dificultad del testimonio y el conflicto de referencias: *Ella, Drácula* de Javier García Sánchez”, en *La novela histórica española contemporánea. Novedades y transformaciones (del 98 al nuevo milenio)*, editado por Carmen García de la Rasilla (Verdelis, 2015); “El cuento y la vida en Luis Landero”, en *Luis Landero*, editado por Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (Unine-Arco, 2013), y “*Absolución*, de Luis Landero: fragmentos itinerantes de realidad con unas notas cervantinas”, en *Turia*, 121-122 (2017), al cuidado de Elvire Gómez Vidal; y, finalmente, “Tiempo sin clausura: *El animal piadoso*, de Luis Mateo Díez” se incluía en *Desde Castilla. Visiones, revisiones y disidencias de un mito en la narrativa del siglo XX*, editado por María Pilar Celma (Biblioteca Nueva, 2014). Tengo que dejar constancia de mi agradecimiento a todos los editores de las obras mencionadas y, especialmente, a la atención y las recomendaciones de Anne Wigger que siempre destacan por su saber.

Por último, debo subrayar que he contado con el apoyo, las inestimables conversaciones y la generosidad de Antonio García Berrio, Carlos Javier García, Arno Gimber, Ángel Gómez Moreno, Jose Ramón González, Javier Huerta Calvo, Dieter Ingenschay, Fernando Rodríguez Lafuente y Santos Sanz Villanueva. No es necesario insistir, claro está, en que todas las faltas y carencias corresponden solo a quien firma.