

## Narrativa sin crítica

*Ignacio Echevarría*

---

Arbor CLXXVI, 693 (Septiembre 2003), 85-97 pp.

Quizás la mejor contribución que pueda hacer a una panorámica de la narrativa española contemporánea pase por referirme a mi propia andadura personal, como simple lector, primero, y luego como crítico más o menos vigilante y perseverante.

Nací en 1960. Tengo, pues, 43 años. Si nos atenemos a las convenciones, y aceptamos, para nuestra comodidad, que a los 18 años se alcanza, a todos los efectos (lo cual es mucho decir), la mayoría de edad, hace exactamente 25 años que habría accedido a ella. Me estoy remitiendo a 1978, tres años después de la muerte de Franco y fecha en la que se acaba de constituir en España el primer gobierno democrático de la transición. Mi panorámica de la narrativa española contemporánea abarca el arco temporal que abarca desde entonces hasta hoy mismo.

Procedo de una familia de la media burguesía barcelonesa, castellanoparlante. Mi padre había hecho estudios superiores y era abogado. Era aficionado a la lectura, pero en ningún caso experto en literatura, ni mucho menos. Lo recuerdo muy vivamente leyendo —debía de ser alrededor de 1970— *Cien años de soledad*, en la edición de Sudamericana, y expresando, mientras lo hacía, su desconcierto y su impaciencia por lo que le estaba pareciendo una solemne majadería.

La biblioteca de mi casa contenía algunos libros de autores clásicos, libros de historia (sobre la guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial, muy especialmente), libros de memorias (en particular, de políticos), novelas de éxito (lo que hace treinta años podían considerarse *best-sellers*: Cecil Roberts y cosas de esas; también premios Planeta y premios Nobel), ensayos de divulgación y esos precursores de los libros de autoayuda que eran los libros de Carnegie sobre *Cómo ganar*

*amigos e influir sobre los demás*, etc. Para completar este repertorio sumaráisimo, quizás valga la pena añadir que la biblioteca familiar se engrosó, desde finales de los sesenta, con los libros del Círculo de Lectores, con todas las connotaciones de sociología cultural que pueda tener el haber pertenecido a ese club de libro por aquellos años.

He adelantado que me propongo discurrir sobre mi experiencia como lector, primero, y luego como crítico, a partir de mi mayoría de edad. Pero antes que eso conviene dar una idea de cuáles fueron mis lecturas precedentes. Pocas o ninguna, que yo recuerde, me vinieron dadas a través de la escuela. Me eduqué en un colegio de los Hermanos de las Escuelas Cristianas, concretamente en La Salle Bonanova, un colegio de la zona alta de Barcelona por el que habían pasado —pero de esto me enteré mucho más tarde— alumnos como los hermanos Goytisoló, Jorge Herralde, Salvador Clotas, Narcís Serra, etc. Luis Goytisoló, que tuvo por compañero de clase a Jorge Herralde, cuenta cómo le dio a leer a este, por aquel entonces, y bajo mano, a William Faulkner. Yo no tuve esa suerte. Enid Blyton y Zane Grey acapararon prácticamente mis lecturas de infancia, que tampoco coinciden en nada, para mi desgracia, con las que Fernando Savater evoca en *La infancia recuperada*. Apenas leí, cuando me tocaba, unas cuantas novelas de Julio Verne, y tanto a Salgari como a Stevenson (ya no digamos Conrad) los leí mucho después, siendo ya adulto. En mi adolescencia, lo que leí sobre todo fueron autores españoles, vaya por dónde. Y entre éstos, a ninguno de los que cabría pensar en primera instancia, qué va, sino a una nómina que, por mucho que actualmente se halle proscrita de todos los recuentos literarios, era por entonces muy conspicua. Me refiero a autores como Luis Martín Vigil, Torcuato Luca de Tena, Mercedes Salichacs, Alvaro de Laiglesia, José María Gironella o Ángel María de Lera. La mayor parte de mis lecturas de adolescencia las acapararon estos autores, cuyo éxito por aquellos años era —insisto— muy considerable, y de los que llegué a leer casi todo lo que llevaban publicado por entonces.

Alguna vez, en alguna que otra conversación, se me ha ocurrido confesar, con una sonrisa vergonzante en los labios, que el autor del que he leído más páginas en mi vida es, con casi toda seguridad, el recientemente fallecido José María Gironella. Los que me oyen creen siempre que se trata de una *boutade*. Pero no es así, para mi desgracia. Qué más quisiera yo que fuera Tolstoi, o Proust, o Thomas Mann. Pero mucho me temo —bien que haciendo las cuentas muy por encima— que es José María Gironella. Y aun pienso que podía haber sido peor, así que no me quejo. Como fuere, de lo que sí estoy seguro —y este

es el motivo de este excursus, sobre el que volveré más adelante— es que la lectura asidua e intensa de autores como los mencionados me procuró, muy tempranamente, una gran susceptibilidad frente a la chata convencionalidad de unos usos y de un tipo de planteamientos tanto narrativos como sentimentales que pocos años más tarde iban a prosperar en la literatura española investidos de un éxito renovado, pero también ahora de un prestigio que se compadecía mal, al menos a mis ojos, con la proscripción de los nombres que acabo de citar.

Pero no adelantemos acontecimientos. Corrían los años setenta, ya muerto Franco, y no se me ocurrió mejor modo de entretener el tiempo que haciendo estudios de Filología. Los hice en la Universidad Central de Barcelona, y, aunque por los pelos, tuve algunos profesores que hoy casi son leyenda, como José Manuel Blecua o Martín de Riquer. El plan de estudios que yo hice apenas calaba en la literatura española contemporánea. Mi paso por la universidad, sin embargo, me dio ocasión de leer más o menos cabalmente la literatura española, desde sus orígenes medievales hasta, pongamos, la literatura de la inmediata posguerra (Cela y Laforet, por dar nombres). Lo cual no estaba nada mal. A las lecturas que ya he mencionado superponía ahora un conocimiento no diré que minucioso pero sí suficiente de la tradición literaria española. Haber leído con alguna aplicación —aunque desigual asiduidad— a Galdós, a Varela, a Clarín, a Pardo Bazán, a Unamuno o a Baroja (por no mencionar a Fernán Caballero, a Alarcón, a Pereda o a Blasco Ibáñez), me procuraba, por otro lado, una nueva susceptibilidad, esta vez frente a empeños que se limitaban a repetir o a prolongar los logros de los viejos maestros, ya fuera por cortedad o por ignorancia. El caso es que en la nueva narrativa española iba a menudear muy pronto los empeños de esta índole. Pero también sobre esto volveremos.

Antes aún debo contar que, en paralelo a mis estudios de filología, y bajo la influencia determinante de uno de mis hermanos, lector inquieto y curioso, tuve mis primeros contactos reales con lo que, para entendernos, cabe considerar como la «verdadera» literatura que se escribía entonces en español. Y digo «en español» porque mi descubrimiento y mi lectura fervorosa de autores como Juan y Luis Goytisolo, como Juan Marsé o como Juan Benet, fueron simultáneos a mi descubrimiento y mi lectura fervorosa (siempre por recomendación de mi hermano, cinco años mayor que yo, y que me iba abriendo el terreno) de autores como Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, José Donoso, Julio Cortázar, Ernesto Sábato o, naturalmente, Jorge Luis Borges.

Subrayo esto último, lo de la coincidencia entre unas lecturas y otras, porque todas ellas supusieron un deslumbramiento común, en el que autores españoles y latinoamericanos quedaban integrados. Lo cual añadió todavía una nueva susceptibilidad a las que yo ya cultivaba, esta vez en relación a las descalificaciones globales de una literatura, la española, que pronto iba a empezar a tacharse de obsoleta, a menudo en comparación con la formidable pirotecnia de lo que se llamó el boom de la narrativa hispanoamericana.

Creo haberlo dicho ya varias veces, en diferentes contextos, pero como no me da la impresión de que se haya tomado buena nota de ello, aun cuando no se trata de una idea que me pertenezca en exclusiva, ni mucho menos, me animo a repetirlo. El boom de la narrativa hispanoamericana tuvo efectos catastróficos sobre el desarrollo de la narrativa española. Y los tuvo porque se interpuso en un proceso natural de renovación interna que por culpa del boom quedó en buena medida desvirtuado y, lo que es peor, quedó en buena medida desapercibido.

Lo que quiero decir es que, por los años sesenta, los más destacados novelistas de la llamada generación de medio siglo habían iniciado, por su propio pie, un proceso de renovación que los había conducido a abandonar progresiva pero radicalmente las prácticas del realismo social y del realismo crítico en que unos y otros se habían fogueado para emprender, cada uno por su cuenta, caminos de búsqueda y de experimentación que supusieron en cada caso aventuras a menudo insólitas, comparables en riesgo y en fortuna a las que entrañaban los tan aplaudidos autores del *boom*, pero que debido al espectacular desembarco de éstos fueron injustamente obviadas. Este proceso de renovación emprendido por los grandes novelistas del realismo crítico fue contemporáneo, aunque muy diferente en sus miras, al programa casi fundacional de la narrativa española esbozado por Juan Benet en *La inspiración y el estilo* y encarnado inmediatamente en su gran saga de Región.

Me estoy situando ahora en los años setenta. Durante esa década decisiva, como digo, sobre el desarrollo de la narrativa española convergieron tres fuerzas poderosísimas que no siempre actuaron, sin embargo, en dirección coincidente, y que en cierto modo terminaron por cortocircuitarse mutuamente. Me refiero —insisto— a la superación, por una lado, de los paradigmas del realismo crítico emprendida, a iniciativa propia, por los narradores del medio siglo; a la severa y muy influyente impugnación que, por otro lado, Juan Benet hizo de la tradición literaria española, acompañada de su propio gesto restitutorio; y finalmente a la revelación de la literatura como espacio de

la utopía que en muchos sentidos supusieron las distintas propuestas narrativas del *boom* hispanoamericano.

Es en el marco del campo de fuerzas creado por estas tres grandes fuerzas renovadoras, operantes ya desde la década de los sesenta, como hay que contemplar y valorar lo ocurrido en la narrativa española a partir de la muerte de Franco, en 1975. Y es en relación a las ambiciones entonces planteadas, así como a los logros obtenidos, como cabe considerar el rumbo emprendido, a partir de esa fecha, por la mayor parte de los narradores españoles.

Pero retomemos el hilo. Estamos ahora a finales de la década de los setenta, momento en que hemos convenido que se sitúa mi mayoría de edad como lector. Debo admitir que, ocupado en mis estudios, y deslumbrado por mi descubrimiento de novelas como *Reivindicación del conde don Julián*, *Rayuela*, *La catedral*, *Antagonía*, *Cambio de piel* o *Una meditación*, leo de un modo ocasional novelas como *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, o *El río de la luna*, de José María Guelbenzu, y se me pasan entonces completamente inadvertidos libros como *Relatos sobre la falta de sustancia*, de Álvaro Pombo, o *Cerberos son las sombras*, de Juan José Millás. Mis lecturas de aquellos años permanecen, en cualquier caso, asociadas a mi descubrimiento, primero, y a mi fascinación, después, hacia lo que, retrospectivamente, alguien ha llamado la «estética de la dificultad», en referencia a la inquietud formal que por aquel entonces a menudo condujo a unos y a otros por los territorios, siempre arriesgados, y por lo general áridos, del experimentalismo y de la metaliteratura.

Todavía mantenía viva la fruición por estos desmanes cuando, entrado ya en la década de los ochenta, me cupo asistir, en calidad por fin, de riguroso contemporáneo, al despegue de ese fenómeno más sociocultural que propiamente literario que fue lo que muy pronto se empezó a llamar la «nueva narrativa española», una etiqueta ensayada ya en varias ocasiones por críticos y editores, pero que solo entonces, en los ochenta, prosperó adecuadamente.

No me propongo aquí historiar, ni mucho menos inventariar, lo ocurrido en la narrativa española durante el periodo que abarca desde, pongamos, 1982, fecha de la publicación de *Belver Yin*, de Luis Ferrero, y 1991, fecha en que Antonio Muñoz Molina obtiene el Premio Planeta con *El jinete polaco*. Baste la referencia a estos dos títulos, a estos dos autores, y a las fechas en que se publica cada uno, para ilustrar sumarísimamente el movimiento que durante este periodo, y a compás con la sociedad española, realiza la narrativa española, considerada en su conjunto. Este movimiento se inicia bajo la tácita pero generalizada

consigna de una suerte de cosmopolitismo indiscriminado, que propicia el extrañamiento de la narrativa española de sus coordenadas de origen (extrañamiento, insisto, paralelo al que la sociedad española experimenta en relación a su inmediato pasado). Y se cierra, diez años después, con un manso reentrañamiento de la narrativa española en unas coordenadas radicalmente distintas, en las que toda voluntad de riesgo, de experimentación, de interpelación, ha sido doblegada bajo el signo de la reconciliación (un término sospechoso siempre, valga decirlo desde ahora mismo, de todo tipo de enmascaramientos).

Hacia mediados de los años ochenta, habiendo concluido mis estudios universitarios, y después de algunos empleos ocasionales, entré a trabajar en una editorial literaria, concretamente Tusquets Editores. Para entonces gobierna en España el Partido Socialista, dueño todavía de una enorme y esperanzada expectativa, y es en el clima generalizado de modernización y de autoafianzamiento que vive el país entero como se consolida, en España, pero también de puertas afuera, el fenómeno de la nueva narrativa.

A mi experiencia como lector común, más o menos cultivado, sumaba yo ahora una experiencia directa de las transformaciones decisivas que por aquellos años empezó a experimentar la industria editorial. Debo insistir en este punto, por cuanto estas transformaciones vinieron a constituir, de hecho, el meollo de lo ocurrido por entonces, y el factor decisivo de lo que, a partir de entonces, iba a ocurrir en el futuro. Con este prisma añadido sigo el desarrollo del fenómeno de la «nueva narrativa española», producto a la vez que motor de dichas transformaciones, y fenómeno sobre el cual, por otro lado, no dejo de volcar, aunque de un modo vago y subjetivo, las suspicacias a las que antes me he referido. Como sea, leo entonces, en general con interés, a autores que son para mí nuevos, como Alvaro Pombo, Javier Tomeo, Luis Mateo Díez, Enrique Vila-Matas, Javier Marías o Juan José Millás, y junto a ellos a otros tantos que lo son en estricto sentido, para mí igual que para todos, como Cristina Fernández Cubas, Ignacio Martínez de Pisón, Alejandro Gándara, Antonio Muñoz Molina o Julio Llamazares.

El reconocimiento generalizado del que se hacen objeto, en el transcurso de los años ochenta, estos y otros muchos escritores, beneficiarios todos ellos del clima generalizado de autoafirmación y de autosatisfacción tan acorde con el sentimiento colectivo de la sociedad española durante la primera legislatura de los socialistas, termina produciendo una cierta fatiga. Para expresarla, he acudido en más de una ocasión a un pasaje de *El metro de platino iridiado*, de Álvaro Pombo, novela publicada en 1990 cuyo protagonista, él mismo escritor, manifiesta en

un momento dado su malestar respecto a un reconocimiento, el que ha obtenido, que no lo distingue lo bastante de sus otros colegas. «Todos ellos», dice el narrador, «constituían un grupo reconocible de novelistas jóvenes —y no tan jóvenes— que la crítica elogiaba, cuyos libros se vendían sin dificultad y se traducían a otras lenguas. Era una gloria colectiva, un tanto opaca, cuyo resplandor a la vez estimulaba el apetito de renombre y lo cohibía o frustraba».

La apoteosis de esta «gloria colectiva» puede fecharse en 1991, año en el que, siendo España el país destacado en la Feria del Libro de Frankfurt, se organiza una auténtica romería de escritores que viajan por ese motivo a Alemania. Por entonces ya se hace evidente, para unos y otros, que la gran protagonista de todo lo ocurrido es, como ya he sugerido antes, la industria editorial, que entretanto ha conseguido pervertir, en beneficio propio, las categorías de lo cultural y de lo comercial, del público y el mercado. Ese «encuentro de la literatura española con su propio público», como fue saludado en su día el fenómeno de la nueva narrativa, constituyó en realidad un encuentro de la industria editorial española con su propio mercado, obtenido al precio de la indiferenciación de los valores que, bien o mal, habían distinguido hasta poco antes la alta o mediana literatura de la literatura de entretenimiento o popular.

Pero prosigo mi personal recuento. Hacia 1990, abandono mi puesto en Tusquets Editores y paso a ganarme la vida como técnico editorial independiente. Ese mismo año, empiezo a colaborar como crítico literario en diferentes medios de prensa, si bien en muy poco tiempo mis colaboraciones se concentran casi exclusivamente en el suplemento literario de *El País* (por entonces no rebautizado todavía como *Babelia*), en el que desde entonces vengo publicando con más o menos regularidad. Por decisión propia, pero también al tenor de las circunstancias, me dedico especialmente a la narrativa española. Durante toda la década de los noventa, esta circunstancia transforma decisivamente mi perspectiva como lector, que pasa a quedar comprometida por mi propia determinación de intervenir públicamente en la dinámica de la narrativa española.

Con la perspectiva de hoy, al hacer un balance retrospectivo de mi recorrido como crítico a lo largo de los noventa —años en el transcurso de los cuales publico más de quinientas reseñas y artículos relativos a la narrativa española— constato que el trasfondo recurrente de mi argumentaciones se ordena principalmente conforme a unas pocas pero insistentes observaciones.

Primera de todas: las obras de mayor calado, a lo largo de toda la década de los ochenta, las escriben los más veteranos narradores,

empezando por Camilo José Cela y continuando, sobre todo, con los integrantes de la generación de medio siglo: Juan Benet, Luis Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Marsé...

Esta observación precede y fortalece la que hiciera Manuel Vázquez Montalbán, a comienzos de los noventa, en un agudo balance de la narrativa española de la década anterior. Según Vázquez Montalbán, «lo cierto es que la novela española, como plural reflejo de plurales intentos de reordenar la realidad mediante la palabra y la síntesis, no verifica el antes y el después de Franco. Todas las tendencias actuales estaban prefiguradas en los años terminales del franquismo».

En respaldo de esta observación viene esta otra: salvo muy contadas excepciones —no más de media docena—, ya dentro de la esfera de lo que se comprende por «nueva narrativa española», las obras más valederas las escriben autores que habían iniciado su carrera como tales durante los setenta, bajo la influencia y al amparo de los impulsos de renovación y de indagación que, como ya se ha dicho, prosperan entonces. Me refiero a las obras escritas por autores como, por ejemplo, Eduardo Mendoza, Álvaro Pombo, Enrique Vila-Matas o Javier Marías.

La citada observación de Manuel Vázquez Montalbán admite ser leída tanto positiva como negativamente. Quiero decir que, si por un lado, sugiere que las tendencias supuestamente renovadoras que emergieron durante los años ochenta estaban ya «prefiguradas en los años terminales del franquismo», lo mismo ocurre con las que no lo son. Vuelvo aquí a mi vieja susceptibilidad hacia planteamientos narrativos muy convencionales con los que me familiaricé durante mi adolescencia y que, para mi consternación, de nuevo se revalidaban, si bien ahora con el aplauso generalizado que se les seguía negando a los justamente obviados autores con los que aprendí a detestarlos.

La parte sin duda menos grata, más cruenta de mi actividad como crítico, sobre todo durante la primera mitad de los años noventa, consistió en desinflar, en la corta medida en que me era dado, no pocas de las expectativas infundadas que durante los años ochenta acapararon autores que quedaron muy lejos de sostenerlas. Así fue, por lo general, en la medida en que tales autores se beneficiaron de las múltiples equívocos que suscitó una crítica irresponsablemente alentadora de todo brote de novedad, en alianza con una industria editorial que por entonces manifestaba maneras y mentalidad de nuevo rico. En el caldo moral de la transición y su pacto de olvido, dichos equívocos tenían su origen en una especie de adanismo cultural que invitaba a desembarazarse, como un lastre, de la propia tradición, de todo lo que sugiriera una rémora del pasado. Adanismo que se correspondía con una suerte

de cosmopolitismo a ultranza, un ávido consumo y mimetismo de modelos foráneos que estimulaba el desembarco masivo de literatura extranjera. Tanto una cosa como la otra dieron lugar a reiterados descubrimientos de mares mediterráneos, a la jubilosa conquista de una convencionalidad ingenua o estúpidamente sentida como novedad. Como dieron lugar, ya en los noventa, a la gozosa reconciliación con una tradición reencontrada, que naturalmente no era la que comprometían los impulsos renovadores de los sesenta y setenta, sino la del más corriente realismo y la del nunca del todo abandonado —por mucho que disfrazado— costumbrismo.

Si se repasan los exultantes balances literarios de aquellos años, conmueve casi la superficialidad de la mayor parte de los rasgos con que se caracterizaba la considerada entonces nueva narrativa. La llamada a una nueva narratividad, a satisfacer la necesidad que el lector español sentía, al parecer, de que le «contaran» de una vez cosas, se conforma las más veces con el trazado de llamativas peripecias, de argumentos a menudo rocambolescos o simplemente folletinescos, o con la construcción de muy desmontables carpinterías narrativas. La huida espantada de toda confrontación con el tema de España, ya no digamos de «España como problema», de su realidad tanto política como social, de su memoria histórica, propicia un intimismo proclive al simple sentimentalismo, una especie de «costumbrismo del alma» por el que se incurre de nuevo en formas más o menos sofisticadas del folletín. La resaca de la experimentación y del metanovelismo da lugar a la proliferación de novelas de escritor, en las que ya no es la escritura misma, sino la figura del autor, sus congojas y sus avatares, la que se convierte en tema y argumento recurrente de libros de los que ha desaparecido entretanto toda problematización del lenguaje a la vez que toda problematización de la realidad circundante.

Se ha dicho ya en alguna otra ocasión: el endémicamente demorado y finalmente conseguido encuentro del escritor español con su propio público tuvo lugar bajo los auspicios de un ecumenismo cultural vaciado se toda voluntad de interpelar críticamente al lector y que retrospectivamente solo puede interpretarse como consigna de una industria cultural que fomenta la indistinción de todos los valores, el allanamiento de las barreras entre alta y baja cultura, entre cultura en un sentido tradicional y cultura de masas. En otro ensayo bastante posterior al antes citado, pero de nuevo ocupado en la evolución de la literatura española desde el franquismo hasta la democracia, Manuel Vázquez Montalbán legitimaba el eclecticismo postmoderno, tan frecuentemente ondeado durante los ochenta, como reacción liberadora de las dictaduras

estéticas e ideológicas, pero él mismo se sentía urgido a continuación a invocar una post-postmodernidad que retomara el suspendido proyecto de la modernidad y rehistorificara –como si de la voluntad dependiera– el presente. Vázquez Montalbán hacía este llamamiento desde la pretendida distinción del público y el mercado, entendido el primero como una vanguardia cultural del segundo. Pero entretanto esta distinción se ha vuelto imposible. Como ya se ha dicho antes, el público es el mercado: tal es la situación con que se estructura y afianza a lo largo de los noventa el panorama literario español.

Esta década está determinada por la creciente sumisión de todos los elementos en juego (escritores, editores, lectores, medios de comunicación) a las reglas y a los mecanismos del mercado. La consecuencia principal de lo ocurrido durante los años ochenta no es de orden literario, sino sociocultural, como ya he dicho: la constituye la progresiva consolidación de un mercado editorial en el que los autores españoles fueron adquiriendo un protagonismo creciente. A partir de la década de los noventa, este hecho, percibido al principio como una conquista, como un paso hacia la normalización a la que aspiraba todo el país, se convirtió, como digo, en el determinante de la situación literaria. A partir de entonces, ha sido ese mercado, ya consolidado, el que ha dictado sus leyes a la producción literaria y editorial, de la que, entretanto, han venido desapareciendo progresivamente, y arrinconándose cada vez más, los elementos de riesgo, los signos de radicalidad, todo cuanto supone contravenir la comodidad, la expectativa y el gusto cada vez más domesticado del público.

He hablado de la parte más cruenta de mi ejercicio como crítico. Al lado de ella, sin embargo, hay que contar otra mucho más grata, ligada al descubrimiento y al acompañamiento de voces e impulsos nuevos que parecen prosperar alrededor del cambio de década. Por entonces despuntan, ya al margen de la onda expansiva del fenómeno de la nueva narrativa, autores como Francisco Casavella, Luis Magrinyà o Belén Gopegui, por citar solo tres, de muy distinto fuste, que han sabido mantener la expectativa que entonces suscitaron y que, nacidos los tres muy a comienzos de los sesenta, constituyen, de momento, junto a unos pocos nombres más, muy pocos, el último envite realmente sólido de una narrativa en la que a mí al menos me cuesta mucho reconocer signos estimulantes de novedad y de recambio.

En cualquier caso, y por regresar ahora al hilo de mi personal recuento, junto a la criba y balance de lo que dieron de sí, durante los noventa, los autores descubiertos o promovidos de los ochenta, una parte importante de mi actividad como crítico durante los noventa se

centra en el seguimiento y valoración del fenómeno que por entonces reemplaza al de la nueva narrativa: el de la joven narrativa.

El caso es que, en relación a la de los 80, la narrativa española de los años 90 ofrece, entre tantos otros, un rasgo claramente diferenciador: el progresivo remplazo de la marca «nueva narrativa» por el de «joven narrativa».

El cambio de rasante se produce en 1991, con Ray Loriga y su novela *Lo peor de todo*. Ya en la cubierta del libro, su editor de entonces señalaba que «se aparta radicalmente de los materiales más utilizados por nuestros narradores de hoy», y concluía: «Con esta novela vuelve a cobrar sentido el tan manoseado término de joven narrativa». No sabía hasta qué punto acertaba.

Con apenas 25 años, Ray Loriga, dotado de poderoso instinto y de un innegable talento, daba el tono a toda una banda de jóvenes autores investidos de sí mismos que, a partir de él, hicieron profesión de sus marcas generacionales, explotando sus propios mitos, cultivando su propia imagen, convirtiéndose muchos de ellos en reporteros de sus propios hábitos, de su propia sentimentalidad, con resultados por lo demás bastante flacos, dado que a la escasez de recursos personales se sumaba en la mayor parte de los casos la indigestión de los modelos escogidos, el mimetismo de los usos cinematográficos, la confusión de referentes, la perplejidad frente a los propios designios, todo ello resuelto en un magro repertorio estilístico que oscilaba entre el amaneramiento preciosista y la más soluble prosa espontánea, según el grado de conformidad con los moldes de la novela lírica o del realismo más o menos costumbrista.

La rapidísima degeneración del fenómeno de la «joven narrativa», que eclipsa y confunde la obra mucho más solvente de otros escritores asimismo jóvenes que no se adecuan al retrato robot diseñado por la mercadotecnia editorial, es característica de las consecuencias generales del nuevo sistema literario, definido por los intereses y las exigencias del mundo editorial.

Otro ejemplo característico de la nueva situación, del que me ha correspondido hacer un seguimiento, es la apertura del mercado editorial español a la literatura que se hace en Hispanoamérica, veinte años después del boom.

Lo que se entiende por boom de la narrativa hispanoamericana supuso, entre otras muchas cosas, una auténtica conmoción para la literatura española (pero no sólo para ella), sacudida entonces por lo que constituía una súbita alteración de su orden de referencias y una imprevisible dilatación tanto de sus posibilidades imaginativas como

lingüísticas. Por el contrario, lo que viene ocurriendo mayoritariamente en estos últimos años es una mecánica extensión de la oferta disponible, una irritante amplificación de las retóricas hegemónicas y, en fin, la renovación más desesperada que oportunista de una nómina de escritores muy falta de valores prometedores, en cualquier caso incapaz de satisfacer por sí sola la acumulación de una expectativa a todas luces desorbitada.

Me he referido antes a los efectos catastróficos que sobre el desarrollo de la narrativa española tuvo, en mi opinión, el boom de la narrativa hispanoamericana, que se habría interpuesto en un proceso natural de renovación interna que por culpa del boom quedó en buena medida desvirtuado y, lo que es peor, quedó en buena medida desapercibido. Las nuevas condiciones creadas por la industria editorial, a partir sobre todo de los noventa, ha invertido ahora el signo de la catástrofe. Es la dictadura de las convenciones imperantes en el mercado editorial español la que privilegia, viviéndose a menudo del tinglado obscuro de los premios literarios, la recepción de la más amorfa y prescindible literatura hispanoamericana.

Insisto en que la indistinción, el allanamiento de todas las jerarquías literarias, por virtud de una supuestamente democrática homologación de todos los valores, de un eclecticismo que neutraliza y desactiva los efectos de todo empeño literario, por exigente o perturbador que aspire a ser, es hoy la marca que determina y caracteriza el panorama de la narrativa española, estancada desde hace años en una especie de tierra de nadie cuya progresiva desertización se enmascara con tópicos como el de «saludable diversidad» o «multiplicidad de tendencias».

En la nueva situación creada por la industria editorial, lo que en su tiempo constituyeron plataformas culturales de enorme mérito e importantísima función, como fueron la creación de los premios literarios impulsados por editoriales o de los suplementos de libros en los principales periódicos nacionales, tienden a convertirse en simples plataformas de promoción, de las que se espera que desempeñen una función instrumental para los intereses de dicha industria.

Insisto en lo que ya he apuntado antes acerca la sumisión creciente de todos los elementos en juego (escritores, editores, lectores, medios de comunicación) a las reglas y a los mecanismos del mercado. Resulta imposible dibujar un panorama de la narrativa española contemporánea sin constatar este hecho, que en mi opinión la determina decisivamente. Cabe destacar, año tras año, un puñado de libros valiosos que por sí solos justifican, año tras año, toda la temporada editorial. Pero cada

uno de estos títulos queda suspendido en el espacio sin gravedad de un sistema literario carente de criterios de recepción susceptibles de estructurarlo.

En un reciente recuento de lo ocurrido con la narrativa española durante los últimos veinticinco años, decía yo que quizá lo más notable fuera el casi completo dismantelamiento de lo que, con las mejores intenciones, vale entender por «narrativa nacional»: aquella que, teniendo por horizonte el conjunto de una determinada colectividad, la interpela a través de sus relatos, que actúan a modo de inquisición, crítica, reflexión o comentario sobre la misma.

A este diagnóstico cabe añadir el que consigna el casi completo dismantelamiento de una crítica incapaz de ordenar la producción indiscriminada de la industria editorial en un sistema susceptible de organizarse como tradición o como simple trasfondo sobre el que operar estratégicamente.

Remitiéndome por última vez a mi experiencia personal, concluyo postulando, en relación a esto último, que, hoy por hoy, la narrativa española contemporánea, simplemente, no existe. En la actualidad, lo que pasa por narrativa española contemporánea es un tendido radial de hilos divergentes que no alcanzan a conformar un tejido. Para que ese tejido fuera posible, y existiera algo susceptible de ser considerado «narrativa española contemporánea», debería darse, en primer lugar, el horizonte común de referencias a la vez sociales y culturales al que ese primer adjetivo, el de «española», parece remitir. Y deberían darse, a la vez, las condiciones en que fuera posible una crítica susceptible de convertir en algo comprensible lo que sin ella constituye un simple agregado de lectores y de libros. Crear esas condiciones constituye en la actualidad una tarea prioritaria para todos, empezando por los críticos mismos, cuyo enjuiciamiento de las obras que critican resulta, sin ellas, simplemente inoperante. Como resulta inoperante el mérito y la virtud de cualquier novela sin una cámara de resonancia que le permita ser cabalmente leída y comprendida.