

LA NARRATIVA ESPAÑOLA EN LA ERA DEL  
CIBERESPACIO: UNA REFLEXIÓN EN CINCO  
CAPÍTULOS / Manuel Rico

---

**A**bordo esta reflexión sin ninguna voluntad de establecer un mapa de nombres y estéticas. Pretendo, con ella, establecer una visión (mi visión) de la narrativa española de hoy en un contexto especialmente incierto y contradictorio. No se me pida una nómina exhaustiva de narradores ni se me reprochen ausencias (muchas, indudablemente) porque lo esencial del presente trabajo es invitar a la reflexión, a analizar los retos del presente y a intuir las exigencias del futuro.

I

Iniciamos, en España, la segunda década del siglo XXI en medio de una crisis económica sin precedentes. Una crisis que tiene carácter global, que afecta a toda la Unión Europea, pero que tiene efectos especialmente duros en nuestro país. A esa crisis se añade, en el ámbito de la literatura, otra “crisis”: vivimos inmersos en una auténtica revolución de los soportes en que tradicionalmente ha llegado el libro al lector, una revolución tecnológica cuyas consecuencias son hoy imprevisibles. Cierto que es pronto para evaluar sus efectos en el artefacto novela y en el modo de narrar, pero no lo es menos que abre nuevas puertas a la reflexión sobre el futuro, a la teorización sobre una supuesta crisis de la novela (¡otra más!) tal y como la hemos entendido hasta

ahora y sobre hipotéticas y diversificadas nuevas formas de escritura.

Aunque en España el *e-book* ha arrancado con un retraso notable respecto a Estados Unidos y a otros países avanzados, sobre todo de la Unión Europea, y no acaba de consolidar un espacio estable para lectores y editoriales, lo cierto es que poco a poco ese soporte empieza a ser de consumo habitual en un sector significativo de la población lectora. Por el momento es minoritario (muy minoritario), pero lo previsible es que su peso sea cada vez mayor.

Ese doble telón de fondo (crisis económica y revolución tecnológica) que condiciona la literatura y, como consecuencia de ello, la labor del escritor, se refleja, indirectamente, en la realidad cotidiana de nuestra novela: en su presencia comercial, en los temas que aborda, en las políticas editoriales de los distintos grupos y sellos. Antes de abordar el que considero debate fundamental de nuestra narrativa, creo necesario destacar un fenómeno —no sé si nocivo, en todo caso poco favorecedor de la literatura de calidad— cada día más visible: en la última década, la narrativa “de consumo”, en la que se mezclan la novela histórica, la novela negra con trama vaticana, la novela rosa con trasfondo de posguerra, ha ido ocupando un espacio cada vez más relevante en las mesas de novedades de librerías y grandes almacenes. El boom de los autores *literarios* españoles que sucedió a la llamada nueva narrativa española, que irrumpió en España a mediados de la década de los ochenta y que situó la novela de calidad, el *artefacto literario*, en destacados lugares de las listas de libros más vendidos, ha pasado a mejor vida. Fueron los tiempos de la aparición y consolidación de autores como Javier Marías, Luis Mateo Díez, José María Merino, Soledad Puértolas, Antonio Muñoz Molina, Enrique Vila-Matas, Rafael Chirbes, Manuel Longares, Mercedes Abad, Alejandro Gándara o Almudena Grandes, entre otros. Detenerse hoy ante la mesa de novedades de las librerías, incluso de las que históricamente han sido

consideradas como esencialmente literarias es un ejercicio decepcionante: no es fácil encontrar, en el bosque de portadas, obras literarias de calidad, novelas que se salgan de la tipología *bestselleriana* antes aludida.

De otro lado, la crisis económica, que ha afectado al volumen de ventas de las editoriales, tanto a las grandes como a las pequeñas, ha reducido la voluntad inversora de éstas en buena literatura, la necesidad de asumir riesgos y apostar por nuevos autores y por políticas de autor. Esto es especialmente sangrante en los grandes sellos. Mientras que la calidad literaria es el *leit-motiv*, la razón de ser de las pequeñas editoriales, para los grupos más poderosos, con honrosas excepciones (autores muy consolidados, premios Nobel o premios Cervantes y asimilados y poco más), la apuesta por la calidad es el agujero negro, la línea roja a no cruzar. En otras palabras, el “factor crisis” lleva a las editoriales más consolidadas, incluso a las que cuentan con una importante tradición literaria, a seleccionar de manera muy “rigurosa” las novedades: entrecomillo porque en este caso rigor no significa esmero en la búsqueda de la calidad, sino, por el contrario, aplicar como criterio prioritario encontrar el libro con grandes potencialidades de venta. Es decir, el valor *comercial* de la novela se sitúa por encima de cualquier otra consideración, especialmente las de índole artística.

En consecuencia, la narrativa española vive, en el comienzo de la segunda década del siglo XXI, una situación compleja, difícil, derivada del contexto hasta aquí esbozado y de la confluencia de la crisis económica con la revolución del ciberespacio y de los nuevos soportes.

## II

Desde el punto de vista literario, ¿qué panorama tenemos? A mi juicio, la narrativa española de hoy tiende al eclecticismo. Se ha estabilizado una situación de convivencia de fórmulas preestablecidas, que ponen el énfasis en la narratividad, con

corrientes pretendidamente innovadoras, que fian lo esencial de la labor novelística en la experimentación. De otro lado, se ha superado con creces lo que al principio de la transición política no pocos críticos (y novelistas) consideraban un lastre heredado: el cosmopolitismo, la proyección exterior, la capacidad de asimilación de corrientes e impulsos procedente de otras literaturas (sobre todo, de la centroeuropea y de la anglosajona) son una realidad consolidada. Ese factor, que a principios de la década de los ochenta del pasado siglo sirvió para descalificar la narrativa más realista de la generación del medio siglo, tachándola de costumbrista (con la excepción de Juan Benet y, en menor grado, de Luis Martín Santos), hoy ha dejado de ser un elemento de polémica. NI siquiera se descalifica aquel realismo. Lo que se advierte es, quizá, una tendencia que va en dirección contraria: se ha revalorizado. Cada novedad de Juan Marsé, de Luis y Juan Goytisolo, de Caballero Bonald o de una narradora anterior como Ana María Matute, son recibidas por crítica y lectores con un alto nivel de estimación. A este respecto no me resisto a contar una experiencia personal con un significado más que ilustrativo: en 1997, en un programa de libros de una cadena privada en la que yo intervenía como periodista, mantuve una entrevista con Benjamín Prado, que acaba de publicar *No le des la mano a un pistolero zurdo*, en la que confesaba sus referentes y sus modelos literarios. El mundo del rock, Kerouac, la narrativa norteamericana de los sesenta, cierto desdén por el realismo “costumbrista”, tales eran los ejes de su posición como escritor. Sin embargo, desde hace algunos años su posición es radicalmente distinta: poética y narrativamente hablando. Algo parecido ha ocurrido con Belén Gopegui, que en sus primeras obras y en sus primeros textos sobre su “poética” desdeñaba la función social de la literatura. Sin embargo, hoy, para ambos, la generación del 50, los poetas del medio siglo, la memoria colectiva, la literatura con algún tipo de implicación político-social han pasado a ser ejes de su mundo referencial. Ésas anécdotas no se cierran en sí mismas. Expresan,

en parte, la situación de nuestra narrativa más joven y una mirada distinta hacia nuestra tradición. No sólo se contempla con otra mirada a los mejores narradores de aquella promoción, sino que, también, se ha proyectado una mirada renovada, no descalificadora, hacia novelistas procedentes de la misma generación pero adscritos a posiciones más radicales, más abiertamente sociales y políticas, próximas al realismo socialista: hace algunos años se reeditó una novela olvidada de Armando López Salinas, *Año tras año*, se ha recuperado su literatura viajera y testimonial y es muy reciente el rescate, por una pequeña editorial independiente, de buena parte de la obra de Antonio Ferres, que ha cobrado una merecida actualidad literaria.

### III

Todo ello nos viene a decir que nuestra narrativa de hoy, en el comienzo de la segunda década del siglo XXI, es, en su eclecticismo, en su convivencia de corrientes y tradiciones (y generaciones) la consecuencia, más o menos acabada, de un proceso desarrollado a lo largo de treinta años que ha contribuido a su “normalización”. A grandes rasgos (no puede ser de otro modo), este proceso ha tenido las siguientes fases:

1. Los años ochenta, con la transición política, fue una etapa caracterizada por el surgimiento de un fenómeno irrepetible: el que se denominó “nueva narrativa español” o “narrativa española actual”, caracterizado por la recuperación de la narratividad, la exigencia de búsqueda en tradiciones narrativas contemporáneas allende nuestras fronteras, la incorporación del cosmopolitismo y la negación de los impulsos experimentales que fructificaron a finales de los 60/principios de los 70.

2. Los años noventa, período en el que, bajo la influencia del *dirty realism* de Carver, Ford o Tobias Wolff y de cierta novela norteamericana que se movía entre el tremendismo y el

hiperrealismo (con no pocas dosis de casquería en algunos casos: Douglas Coupland), aportaron a la narrativa española trayectorias y obras que llegaron a alcanzar algunos de los premios literarios más prestigiados del país: pienso en José Ángel Mañas, en el poeta Roger Wolff, en Pedro Maestre, entre otros. El Premio Nadal fue, durante varios años, privilegiada plataforma de esa narrativa. De otro lado, en ese período surgió una novela protagonizada por mujeres con un afán irreverente y provocador (Lucía Etxebarria fue el más claro exponente) y nuevas novelistas como Clara Sánchez o Dulce Chacón aportaron una inyección de rigor y conciencia crítica. En todo caso, tanto la novela de la entonces llamada “generación X” como la narrativa irreverente y provocadora escrita por mujeres supusieron una quiebra del rigor que presidió la novela española en la década anterior.

3. La década del 2000 vivió, en buena medida, la recuperación de una doble memoria por los jóvenes novelistas: la de los últimos años del franquismo y los primeros de la transición de un lado; la de la guerra civil y la inmediata posguerra, de otro. Ambas tareas surgen como un elemento añadido (e imprescindible) a la política de recuperación de esa memoria emprendida por amplios sectores sociales y políticos. Fue una década marcada por *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, por algunas de las novelas más emblemáticas de Almudena Grandes, de Muñoz Molina, de Rafael Chirbes, y por no pocas novelas que situaban en la centralidad de la temática a abordar (una vez más) una memoria colectiva que si bien había sido tratada ya por nuestra novela (incluso en los últimos años del franquismo), lo era por vez primera por escritores pertenecientes a una generación que había colaborado, como sector más joven, en la construcción de la democracia.

4. Los últimos años de esa década, al calor de la omnipresencia de Internet y de la creciente sofisticación de las llamadas

Tecnologías de la información y de la comunicación, hemos asistido a la irrupción de una nueva ola vanguardista: la llamada “generación nocilla”, cuyo ideario en poco difiere de otros experimentos vividos por la literatura española, europea y norteamericana en períodos históricos pasados. Generación nocilla, literatura mutante, fragmentarismo, literatura *pangeica* (Vicente Luis Mora *dixit*) entre otras denominaciones, han sido términos acuñados por escritores nacidos entre 1964 y 1975 que han optado por incorporar a su labor literaria los nuevos horizontes tecnológicos.

Esas cuatro fases, expresivas de una evolución de 30 años, son los cimientos sobre los que se asienta el, a mi juicio, esencial debate en que se encuentra inmersa la narrativa española (en español) en el momento actual. Aunque la diversidad de tendencias y tradiciones está ahí (en una pugna cada vez más desigual con la vocación pro best-seller de los grandes grupos) y aunque el eclecticismo parece ser la norma dominante, lo cierto es que la discusión más viva y, a mi juicio, la más interesante y necesaria es la que se ha abierto entre el neoexperimentalismo, basado en el fragmentarismo, representado por la llamada generación nocilla (Eloy Fernández Porta, Agustín Fernández Mallo, Manuel Vilas, Javier Moreno) o “narrativa mutante”, y la defensa de la vigencia de la narratividad, la apuesta por una novela que “cuente historias” partiendo de la idea de que el medio puede condicionar el mensaje pero no convertirse en mensaje, tal y como plantean los teóricos de la literatura mutante, en un neo meluhanianismo tardío. Dicho de otro modo, para los partidarios de la tradición la novela sigue y seguirá siendo un artefacto literario cuya esencia, cuya base fundamental es el hecho de contar una historia con un lenguaje revelador, ya sea con voluntad de experimento, ya lo sea con la de apurar todas las potencialidades del lenguaje hablado o escrito, es decir, del lenguaje entendido del modo más convencional, más directo.

## IV

Al igual que en períodos históricos caracterizados por la confrontación o el debate entre vanguardia y tradición (soy consciente de la simplicidad de la fórmula, pero se trata de ilustrar y aportar claridad), la base teórica “mutante” sería que la novela tradicional ha entrado en una crisis irreversible a causa de los nuevos modos de lectura y de la convivencia con la diversidad y complejidad del mundo y de la cultura que al escritor le aporta Internet. El fragmentarismo y, a la vez, la “mirada Google Earth” hipotéticamente global, la desaparición del argumento, la integración de nuevas formas de expresión en lo que fuera sólo texto —el video, la televisión, la fotografía, el dibujo, la música— serían, así, los nuevos ingredientes de la novela. Incluso se llega a afirmar que la realidad poliédrica generada por Internet da lugar a un nuevo “producto artístico” que acaba con la novela como mecanismo narrativo por excelencia.

Entiendo que para las nuevas generaciones esta propuesta aparezca como una opción revolucionaria. Que para sus promotores, desde Agustín Fernández Mallo hasta Eloy Fernández Porta, vaya por ahí el futuro de la novela y que, para ellos, el escritor haya de reflejar, en el artefacto narrativo, el mundo en que hoy vivimos con el universo añadido que conforma el mundo virtual, la realidad de Internet (Vicente Luis Mora, uno de los críticos y narradores que más ha reflexionado acerca de este fenómeno, lo explica así: “Estamos [...] en una cultura donde la televisión, el cine y las nuevas tecnologías dominan el saber común de los ciudadanos, y cualquier cosmovisión literaria que responda a otra cosa, imaginando que ese cambio no ha sucedido, abunda en estructuras sociales anacrónicas”). Pero, a mi entender, se trata de una teoría tan en apariencia revolucionaria como caótica, limitada y endeble. Es más: es una repetición, quizá más sofisticada gracias a las nuevas conquistas tecnológicas, de teorizaciones surgidas en otros momentos ante supuestas crisis de la novela.

Sólo con echar la vista atrás y revisar los manifiestos, análisis críticos y valoraciones prospectivas publicados entonces, nos podemos dar cuenta de que la propuesta revolucionaria no lo es tanto. Ya en los años 20, el collage, la intertextualidad, la interrelación de géneros y de formas expresivas, la incorporación de la imagen, el fragmento y la visión fragmentaria de la realidad estuvieron presentes, con una fuerza no desdeñable, en la creación literaria. Algo similar ocurrió en la década de los sesenta en USA y en Europa (sus efectos llegaron a España a principios de los 70 del pasado siglo generando una narrativa experimental con muy escasos frutos perdurables e influyendo en autores entonces muy consolidados como Cela, Delibes, los Goytisolo —a quienes debemos, por cierto, los mejores logros de aquella corriente—), con una narrativa que, en los casos más extremos, incorporaba el comic, la fotografía, la cultura radiofónica y televisiva y el cine además de proclamar a los cuatro vientos la desaparición de las fronteras entre géneros. Esas quiebras de la tradición no sólo afectaron —ni siquiera principalmente— a la novela. Tuvieron también sus efectos en la poesía y en el teatro. Por tanto, la idea de la “muerte de la novela” no es, ni mucho menos, hija de la era de Internet. Viene de mucho tiempo atrás, atraviesa la labor literaria de varias generaciones y ha surgido, casi siempre, en momentos a los que podríamos definir como “de crisis civilizatoria”.

Eduardo Mendoza, Luis Goytisolo, Mario Vargas Llosa, entre los escritores, y Vicente Verdú entre los periodistas, además de algunos de los más significativos representantes de la llamada literatura mutante, han escrito sobre la crisis de la novela tradicional. A mi juicio, las reflexiones más lúcidas los proporcionó el premio Nobel peruano en un artículo titulado “La muerte de la novela” publicado en la revista *Letras Libres* de marzo de 1999, es decir, hace la friolera de doce años. Aunque Internet, entonces, estaba en mantillas y la propuesta “nocilla” no había asomado en el horizonte, considero plenamente válidas

para hoy las conclusiones recogidas en su artículo, conclusiones que se sintetizan en la siguiente afirmación: “Miro a mi alrededor y no veo nada que reemplace a la “novela de sofá” en esta manera soberbia de defenderse contra la miseria de esa condición humana que condena a hombres y mujeres a una sola vida, cuando desean tener mil”. Las servidumbres de la condición humana, la lucha cotidiana por sobrevivir, los sentimientos que han condicionado, desde hace milenios, a los hombres y mujeres de cada época (intensificados en los momentos de crisis), son los elementos que están ausentes de la reflexión “mutante”, centrada en la formalización de la obra, en sus ingredientes estéticos, en la metabolización de distintos mensajes procedentes de distintos estratos y pasadizos de la Red.

Estoy más cerca, en consecuencia, de la narrativa que aun experimentando con el lenguaje, se sustenta en historias, tiene como base un argumento con capacidad de atrapar al lector y de sumergirle, durante un tiempo indeterminado, en la experiencia irrepetible de ser protagonista de una vida construida con palabras por un autor al que no conoce aunque sepa su nombre. Frente al desorden que nos ofrece Internet, el escritor tiene que proponer un orden en la ficción, intentar explicar verbalmente el mundo: entre otras razones porque la novela *no es otra cosa*. Y las propuestas con las que experimenta la llamada generación “nocilla” son, precisamente, *otra cosa*. Llamémosle hipertexto, literatura electrónica, producto multimedia o collage mediático, pero no lo llamemos novela, ni relato. Es probable que la omnipresencia de la Red acabe por alumbrar un artefacto artístico nuevo (de hecho, se está ya experimentando) con una denominación que ahora no se me alcanza, pero no será novela del mismo modo que, una década después de que Internet se haya hecho cotidiano en la vida “laboral” del escritor, nada que sea distinto al poema construido con palabras ha logrado sustituir a la poesía. Y ello es así porque la

proteína, la materia prima, la esencia de poesía y novela es el lenguaje.

## V

Del mismo modo que la novela no ha sido un reflejo fiel del desorden o caos de la realidad (ni siquiera las de Thomas Pynchon o John Barth), sino un nivel distinto, elaborado, de la realidad o una realidad sometida a la intencionalidad y destreza del autor en el uso del lenguaje (un *salto cualitativo* verbal edificado con ingredientes que proceden de la realidad), tampoco será un reflejo del desorden y de la fragmentariedad que Internet nos proporciona.

Ese factor está presente en narradores, jóvenes y menos jóvenes, que considero expresan lo mejor de nuestra narrativa de hoy. Creo, sin embargo, que buena parte de la literatura mutante es la expresión de cierta retirada ante uno de los mayores retos de la novela de todos los tiempos: la creación de una trama, la estructuración de su desarrollo de tal modo que genere interés creciente en el lector y no hastío. Desde esa perspectiva, se puede hablar de cierto estado de *crisis de la narratividad* en el abordaje del artefacto novela. También (más de un narrador de lo fragmentario me lo ha confesado) de incapacidad para acometerla: es más fácil, más accesible, renunciar a la lógica implacable del argumento (aunque no sea lineal, aunque tenga una apariencia caótica), al objetivo de narrar una historia y dejarse llevar por la fragmentariedad del mundo, por la parcialidad de nuestra percepción, por el asalto desordenado de imágenes e ideas.

Con ese telón de fondo, creo que la narrativa española de hoy (también la latinoamericana, cuyos autores más jóvenes están cada vez más presentes en nuestro ecosistema literario) debe, además, dar respuesta a una pregunta que no hace mucho oí formular a un joven periodista: “¿Existe la novela *Las uvas de la ira* de la crisis que desde 2008 estamos viviendo en el mundo?”. En

esa pregunta está inserta lo que, en mi opinión, es un componente imprescindible de la narrativa hoy (y que lo ha sido de la mejor narrativa de siempre, fuera más o menos experimental): la preocupación cívica, el relato del mundo contemporáneo, los grandes peligros que acechan a la existencia humana, las sevicias que afectan a hombres y mujeres en las ciudades de la España contemporánea (quien dice España, dice Europa, América, el mundo). Novelistas de los ochenta como Rafael Chirbes, el Manuel Longares de *Romanticismo*, la Gopegui de sus novelas “sociales” (a pesar del lastre que literariamente arrastra por su enfoque dogmático, casi arqueológico, de las relaciones políticas e ideológicas), entre otros, son el anticipo de una nueva narrativa crítica protagonizada por escritores nacidos en las décadas de los 60 y 70 del pasado siglo como Mercedes Cebrián, Isaac Rosa, Julián Rodríguez, Ricardo Menéndez Salmón, Marta Sanz, Rodrigo Fresán. Cierto que sus propuestas conviven con otras, algunas esencialmente esteticistas y otras de un intimismo radical, pero en mi modesta opinión, lo que requiere el momento presente es un *aggiornamento* de la literatura crítica, de la novela construida con los dos materiales básicos de toda gran obra literaria: lenguaje revelador, búsqueda en el idioma de nuevas posibilidades, y conciencia crítica, mirada disconforme ante un mundo injusto que, además, vive una crisis global de consecuencias imprevisibles.

Todo ello, sin duda, en medio de un turbión de transformaciones en el “arte de la edición”: el libro digital, los nuevos modos de lectura, la búsqueda de nuevas líneas de negocio, la crisis de las librerías y de la edición basada sólo en el libro convencional, en papel. Transformaciones que, sin embargo, no deben difuminarnos el objetivo esencial: salvar la proteína de la literatura, revalorizar el artefacto novela, afirmar, con hechos y no sólo con meras declaraciones de principios, que en narrativa el medio no es el mensaje ni mucho menos. El mensaje (la novela) es un edificio construido con palabras,

sustentado en una historia —sea más o menos compleja o comprensible en un primer nivel— y que ofrece una interpretación del mundo, una mirada sobre los otros. También un goce estético imprescindible. Y no otra cosa, ni otro arte, aunque sea legítimo buscar toda suerte de materiales híbridos en el universo de Internet.