

embargo, creo que al hablar de editores convendría matizar un poco la noción del oficio, puesto que, a mi gusto, no todo aquel que dispone de un despacho o de una tarjeta de visita se convierte automáticamente en editor de la noche a la mañana, como he tenido la suerte y la desgracia de comprobar. A tenor de mi experiencia, limitada aunque intensiva, debo confesarles que en España los editores literarios de «categoría internacional homologable» pueden enumerarse con los dedos de una mano. Existe también un reducido número de editores en pequeñas empresas cuyo entusiasmo constituye uno de los mejores indicios de vitalidad en este sector tan jurásico. A continuación desfila una inmensa turba de administradores amparados bajo el paraguas de esta profesión que merecerían la solidaridad y el apoyo de todos los lectores si procedieran a su inmediato reciclaje: esta decisión casi colectiva redundaría inestimablemente en beneficio de la cultura de nuestro país, mucho más que la supresión del i.v.a. o la celebración de multitudinarias ferias librescas. Aquí sí que haría falta una peste negra que diezmará el sector.

Como ya se habrá deducido de mis palabras, la mayoría de estos innumbrables suelen trabajar para los grandes grupos editoriales y son quienes, poco a poco, están destrozando el tejido de las editoriales independientes, el humus más adecuado para que los narradores de calidad puedan fructificar en las mejores condiciones, aquel donde ha nacido la inmensa mayoría de novelas relevantes de las dos últimas décadas, donde se reconocen los lectores literarios. Estos poderosos editores, por el contrario, prefieren las modas pasajeras cuantificables que explican, por ejemplo, la abrumadora proliferación de jovencitos y de jovencitas que durante los últimos diez años han visto publicados sus ejercicios escolares sin ni tan siquiera corregir las faltas de ortografía y de sintaxis. En este caso concreto resulta lógico, porque muchos de esos personajes que los contratan no saben escribir y su cultura literaria se confirma como nula o, lo que es peor, prescinden de ella (debo añadir enseguida que tampoco parecen muy recomendables aquellos otros apoltronados en unas torres de marfil desde las que intentan cauterizar sus conflictos privados).

Muchos de los galardones no institucionales que se han ido concediendo en estas dos décadas constituyen el mejor baremo para valorar las fluctuaciones del mercado editorial pero también las tendencias estéticas predominantes en un género tan poliédrico como el novelesco: una simple ojeada a las listas de ganadores y/o finalistas de los premios Nadal, Planeta y Herralde, por citar tres casos paradigmáticos, puede revelarnos con notoria precisión el rumbo de un sector predominante de nuestras letras desde 1975 hasta la actualidad, así como informarnos acerca de los cambios históricos,

del papel de las mujeres novelistas, los subgéneros más cultivados, el poder de las agentes y la calidad de los editores... Y es que, como afirmaba Rafael Conte hace muchísimos años, «el mundillo de los premios es vario, sus circunstancias y sistemas, múltiples, y ante este panorama un poco desmesurado, con gran número de factores extraliterarios, es preferible constatar el hecho a emitir juicios apresurados»⁴. La desmesura del panorama ha variado bien poco, e incluso ha visto incrementado el turbulento nivel de sus aguas con dimes y diretes que consagran unas trayectorias o inauguran otras, con novelas que caen en el más benigno de los olvidos y con otras de una ambición ejemplarizante. Pero, como podíamos suponer, el mecanismo de los premios constituye uno de los modelos eximios que muestran la interdependencia entre los diversos engranajes que configuran la industria editorial: ningún galardón de relevancia puede permitirse el lujo de ser inocente, pues el dinero arriesgado, explícita e implícitamente, debe interpretarse como una inversión que espera cubrir unas expectativas económicas, reparar una imagen maltrecha, incorporar en catálogo a un autor de prestigio o a una promesa que debe abandonar el territorio de las buenas intenciones.

Los habituales ataques de ciertos novelistas maduritos contra una presunta literatura diseñada desde las editoriales merece cierta consideración por las razones expuestas, pero también como imagen de la celeridad con que se suceden las irreales generaciones en nuestro país, como ataque a unos modos ajenos de los que se desprenden de la figura heroica del escritor sufriente, o como muestra melancólica e iracunda de cada cotización. La bolsa es también la vida, a pesar de los pesares y de algunas poses de signo opuesto. En el itinerario de la narrativa española de los últimos años convergen algunos elementos fundamentales que interrelacionan la creación con la recepción del texto literario: la clara renovación de la función de la trama y de los personajes hacia unos moldes más «tradicionales» ha coincidido con un mayor consumo de los lectores, quienes, a su vez, confirman el signo de unos tiempos más propicios a la sencillez argumental que a los artificios «vanguardistas». La tarea de discernir entre el huevo y la gallina parece interesante, como mínimo porque abriría el interrogante sobre los autores que están creando un público a la inversa, es decir, narrando aquellas historias que esperan obtener un mayor calado entre un número más amplio de compradores y no —como solemos pensar— ofreciendo el

⁴ «2 premios y 4 novelas», artículo publicado en *Acento cultural* (marzo-abril de 1960) y recogido por Jordi Gracia en su *antología Crónica de una deserción. Ideología y literatura en la prensa universitaria del franquismo (1940-1960)*, Barcelona, PPU, 1994, p. 230.

fruto de un trabajo ensimismado (y me excuso, de entrada, por la irreverencia). A nadie se le oculta la multiplicidad de escuelas, tendencias o estéticas que definen este nuevo final de milenio novelesco; supongo que a nadie se le escapará que conviven muchas más tropas de integrados que de apocalípticos, por similares razones que han invitado a que tantísimos poetas y ensayistas se hayan trasladado a la prosa de ficción.

A fuerza de repetirlo, aceptamos como dogma que la publicación de *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza, inicia un punto y aparte que ya ha pasado a los planes de estudio escolares. A mi entender, sin embargo, esta excelente novela sería sólo una de las diversas obras que nos advierten sobre un cierto rumbo de la narrativa de los veinte años posteriores, porque tan imprescindibles como esta novela me parecen los textos publicados en los años setenta por otros dos autores barceloneses: *Si te dicen que caí*, de Juan Marsé y los tres primeros títulos de la serie protagonizada por el detective Carvalho, de Manuel Vázquez Montalbán. Esta década es todavía heredera editorial de los modelos precedentes, como confirma el papel estratégico desempeñado por Seix Barral, y depositaria de unos modos literarios que no fructificarán homogéneamente, pero que prosiguen en el mismo sello con resoluciones dispares. La avalancha de la década de los ochenta muestra la eficacia de Anagrama y Tusquets en la consolidación de un proyecto que gozó del beneplácito popular: cuando estas dos editoriales dejaron de ser sinónimos de ensayismo cultural y político, cuando potencian sus líneas de narrativa extranjera, cuando, animados por algunos éxitos (de Highsmith a Duras), crean sus espacios estratégicos para la joven narrativa española con colecciones como «Andanzas» y «Narrativas hispánicas», posibilitan la identificación múltiple entre autores y lectores a la que antes aludía, igual que, por ejemplo, desarrollaron Alfabeta o Lumen con otras sensibilidades. Creo que una veloz ojeada por los lomos de los volúmenes de cualquier biblioteca mínimamente surtida certifica mi análisis, confirmado, por lo demás, con los premios de la asociación de la crítica que durante la segunda mitad de los ochenta concede sus galardones a narradores como Luis Mateo Díez, Antonio Muñoz Molina, Luis Landero o Álvaro Pombo.

Pero volviendo a mis reflexiones mediatizadoras –y mediatizadas–, también me atrevería a afirmar que el cambio político de 1982 ilumina adecuadamente la irrupción de un tipo de narrativa más eufórica o individualista, en la que la exploración de la subjetividad a través de los sentimientos (en los mejores casos) y la explotación de la mirada oblicua hacia el ombligo (en los peores) representa una de las mejores perspectivas para comprender nuestra sociedad de aquellos años y la imagen que ella misma se

autoproyectaba. Creo que pocas décadas como ésta durante el siglo XX muestran un caudal de simbiosis tan peculiares entre unos modelos literarios y un sentir que puede encarnar una amplia imagen de la sociedad española que se observa en géneros muy diversos. Los personajes femeninos y las ambientaciones urbanas han adquirido, por este motivo, una relevancia insólita años antes, pues no cabe duda de que mujeres y ciudades han consolidado un protagonismo inédito como objetos de inspiración y como sujetos de exploración de un imaginario más libre en un país como España, con una vida democrática todavía flamante. La cristalización de amores y desamores conquistó un mercado cuya cuota de representación femenina es, sin duda, muy superior a la que le escamotean los partidos políticos: son las lectoras quienes, salvando distancias abismales, también explican los *best-sellers* de Carmen Martín Gaité, Almudena Grandes, Rosa Montero, Juan José Millás, Antonio Gala y Terenci Moix, entre otros autores. Digámoslo de otra manera: según las estadísticas oficiales, las librerías y los editores, son las mujeres quienes más narrativa leen. La greguería de Gómez de la Serna según la cual «Mujer: nubosidad variable» explica, a mi gusto, algunas de las sorpresas literarias más agradables de los últimos años y algunos de los éxitos más rutilantes de nuestro microuniverso editorial⁵.

No quisiera que estos comentarios sirvieran para establecer una ecuación tontorrón, como algún cretino ha sugerido, que podría cifrarse de la manera siguiente: la simplicidad, la sentimentalidad y la antiintelectualización de la novela española reciente obedecen a que el público lector-comprador es mayoritariamente femenino, pues resulta un axioma tan falso como el de que a las mujeres no les gusta el fútbol (vayan a un partido de liga y observen). El factor que sí me parece pertinente apuntar es que este consumo haya propiciado que en los años noventa unos cuantos editores y agentes voraces salgan a la caza de «jóvenes escritoras» que narren vivencias de mujeres para mujeres, con un barniz levísimo de feminismo, por si acaso, que vende bien y no escandaliza ya a casi nadie. Se complementa esta veda, por tanto, con la de adolescentes algo roqueros que retratan viñetas de su vida pendenciera y que pretende dirigirse a un público juvenil paralelo y a unos padres desorientados que intuyen las andanzas nocturnas de sus retoños díscolos. Sin embargo, sólo hace falta leer una página de Ray Loriga o José Ángel Mañas y compararla con otra cualquiera de Juan Manuel de Prada o Luis Magrinyà para comprender cómo a veces se abusa de etique-

⁵ Ramón Gómez de la Serna, *Flor nueva de greguerías, selección e ilustración de Antonio Saura, Barcelona, Círculo de Lectores, 1989, p. 146.*

tas mercantiles-generacionales y se meten en idénticos sacos sin fondo cuentos y novelas de ambiciones divergentes nacidas en los años noventa.

Pero imagino que, en ocasiones, resulta inevitable hablar por hablar y exponer con cierta brillantez una apología o un rosario de lacras de la narrativa española reciente, sin profundizar ni cuestionar unos cuantos elementos que nunca como durante estos veinticinco últimos años han marcado –hasta estigmatizar a veces– la actividad creativa de los autores, sus inquietudes personales, sus pretensiones artísticas y los horizontes de expectativas de los lectores. Explica indirectamente también otros aspectos, como la recepción de las letras españolas en tierras europeas, y nos debería obligar a reflexionar sobre las causas del menosprecio de la joven narrativa hispanoamericana durante muchos de estos mismos lustros, ninguneada hasta el escándalo, con las excepciones archiclásicas que derivan del *boom* de los sesenta, de sus primeros vástagos o de narradores con circunstancias singulares (de Laura Esquivel a Jaime Bayly). Tal vez empiece a llegar el momento de que recuperemos una humildad cotidiana con menos complejos o cegueras que los de antaño, que miremos críticamente a los cuatro puntos cardinales y que comprendamos que difícilmente en el siglo XXI, salvo trayectorias aisladas, podrá reproducirse una interpretación de la narrativa española que la aleje de aquellos contextos históricos, sociales y económicos que ineludiblemente también la gestan, como han intentado apuntar estas páginas.