

HACIA LA ESPAÑA 92: SOCIEDAD DE LIBRE MERCADO Y LA NOVELA DE LA DEMOCRACIA

Este trabajo es un intento de contextualización socio-cultural del fenómeno de la "nueva narrativa" española. Entiendo por ésta la producción de aquellos autores que irrumpen por primera vez en el foro literario durante la prolífica década de los ochenta. Las coordenadas estéticas que alientan la labor creativa de estos escritores, sin embargo, ya habían sido apuntadas anteriormente, sobre todo por Eduardo Mendoza con *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), obra de ineludible referencia en el panorama de la novela posfranquista por doble motivo. Por una parte, encarna un nuevo tratamiento de la ficción española; por otra, se inscribe en el movimiento internacional del posmodernismo literario. La nueva narrativa aprovecha las posibilidades abiertas por Mendoza al tiempo que España apuesta fuertemente por la integración en la posmodernidad como época.

Este trabajo parte de la idea de posmodernismo de Fredric Jameson: concepto periodizador que correlaciona formas culturales y orden socioeconómico. No obstante, la reticencia de este teórico a reconocer líneas críticas dentro del posmodernismo, obliga a confrontar la postura de Jameson vis à vis otros críticos, como Umberto Eco, que más abiertamente vislumbran tal posibilidad.¹

La periodización histórica de España en este siglo se articula sobre fechas nítidas: 14 de abril de 1931, 18 de julio de 1936, 1 de abril de 1939 y 20 de noviembre de 1975. Al día siguiente de esta última fecha, la prensa internacional ilustra su primera plana con grandes titulares sobre la imagen de un sepelio: "The End of an Era". Europa certificaba así la defunción de la última dictadura occidental al tiempo que abría un expectante compás de espera sobre el desarrollo del proceso democratizador con el que España entraba en un nuevo período histórico.

Tras algún sobresalto de corta duración, la transición democrática se consolida con un partido europeamente homologado. En 1982, el PSOE, miembro de la Internacional Socialista, obtiene la mayoría absoluta en las urnas. Ello facilita aún más la integración de España en su bloque (CEE, OTAN) y en el orden económico imperante en el mismo—el tardocapitalismo, capitalismo multinacional o

¹ Fredric Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism," *New Left Review* 146 (1984); Umberto Eco, *Postscript to the "Name of the Rose"*, Trad. William Weaver (New York: Harcourt Brace Jovanovich) p. 65; para una rápida introducción al concepto de lo posmoderno en sus diferentes manifestaciones, así como para una ejemplificación del posmodernismo de resistencia, ver mi "Postmodernism and Brazilian Fiction of the Eighties," *Latin American Literary Review*, 18.35 (January-June 1990): 18-31.

consumista de las sociedades posindustriales del Atlántico Norte y Japón.²

Este orden económico se caracteriza por la globalización geopolítica de las naciones integrantes así como por “a prodigious expansion of capital into hitherto uncommodified areas”.³ Los teóricos de la posmodernidad, como Fredric Jameson, Victor Burgin y Jean Baudrillard, entre otros, coinciden en señalar que el nuevo espacio ocupado por el capitalismo multinacional es la “representación”. En otras palabras, el foco central de la actividad económica lo constituyen la producción, el intercambio, el marketing y el consumo de imágenes, estilos y formas culturales. La forma más elaborada de mercancía es la imagen, no el producto material concreto.⁴ En la sociedad del espectáculo y del simulacro, la esfera de la cultura ha disuelto su relativa autonomía con respecto a lo socioeconómico. Los objetos culturales forman parte de la esfera económica,⁵ y la cultura se ha extendido por toda la estructura social “to the point at which everything in our social realm—from economic value and state power to practices and to the very structure of the psyche itself—can be said to have become ‘cultural’”.⁶ En una sociedad donde “the commodification of art has progressed apace with the aestheticism of the commodity,”⁷ la novedad no reside en la identificación de arte y mercancía, sino en el hecho que “it deliberately admits it is one; that art renounces its own autonomy and proudly takes places among consumption goods.”⁸ El resultado, como resume Jameson, es que “the aesthetic production has been integrated into commodity production”.⁹ En esta era, el mercado deviene el espacio omnipresente y omnipotente de la de-diferenciación de fronteras internacionales y esferas intranacionales. Asimismo, el genuino deseo de libertad y autonomía individual “has been subordinated and subsumed by the market-defined and market-oriented freedom of consumer choice”.¹⁰

La voluntad de integración del gobierno español a este orden occidental era coincidente, tal vez por primera vez en la historia del país, con el deseo de su bloque porque así ocurriera. La aprobación internacional del modelo democrático español se manifiesta en la fuerte inversión financiera, que ha inyectado un gran flujo de capital por la cúpula económica de España. Simultáneamente, se ha importado el modelo individualista del triunfo económico, lanzado al foro público a través de

² Utilizo la terminología de Jameson, p. 78.

³ Jameson, p. 78.

⁴ Guy Debord, *Society of the Spectacle*, sin traductor, (Exeter?: 1987), párrafo 195.

⁵ Jean Baudrillard, *The Mirror of Production*, trad. Mark Poster (St. Louis: Telos Press, 1975), pp 119-21.

⁶ Jameson, p. 87.

⁷ Victor Burgin, *The End of Art Theory* (Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1986), p. 174.

⁸ Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *The Dialectic of Enlightenment* (New York: Herder & Herder, 1972), p. 157.

⁹ Jameson, p. 56.

¹⁰ Zygmunt Bauman, *Legislators and Interpreters* (Ithaca: Cornell UP, 1987), p. 189.

los medios de comunicación de masas; se ha acentuado la valoración del dinero como meta y del éxito rentable como ética; el consumo se ha quintuplicado en la década de los ochenta. A su vez, España ha exportado una imagen renovada como representación de cambio y de progreso. Desde esta perspectiva, el país ya es parte de la “aldea global”.

Superado el mito histórico de las “dos Españas” y disuelta la costra de la “tibetanización”, el proceso integracional ha producido, paradójicamente, una cierta escisión del país, dividido entre la prioridad dada a una proyección hacia fuera y entre la desatención a una situación interna. El “problema de España” continúa en una serie de deficiencias que requieren urgente tratamiento, como el desempleo, la educación, servicios, etc. La diferencia entre estas dos caras produjo la segunda huelga general del siglo el 14-D-1988.

Este desequilibrio constituye la realidad de la nueva fase de España, la cual recibirá consagración mundial en el espectacular año de 1992, objetivo megalómano que ha primado sobre la sólida fundamentación de los recursos socioeconómicos y humanos del país. La sempiterna disyuntura histórica continúa bajo otras formas. El país se ha integrado en las sociedades tecnocapitalistas de la posmodernidad mientras que todavía debe completar su modernización. La adopción de los rasgos dominantes de aquéllas simula una modernidad (acercamiento a la cultura global) y disimula un atraso (peculiaridad histórica de España).

El mundo editorial español, como parte de la industria cultural—parte, a su vez, de la estructura económica—ha entrado en la dinámica del libre mercado multinacional—penetración de editoriales extranjeras y concentración empresarial. Su producto, el libro, debe competir con los otros objetos de la oferta comercial en un país con índices de lectura muy bajos. El trabajo creativo de alcance intelectual y calidad artística sigue ocupando una parcela minoritaria dentro de la gigantesca producción librera destinada al consumo masivo. Para rentabilizar su inversión, el mercado editorial publica libros de venta rápida, los cuales, como cualquier mercancía, se rodean de un aparato publicitario de promoción que intenta captar a un vasto público lector/consumidor. En un momento en que la cultura del objeto ha suplantado a la conciencia cultural, un libro puede ser objeto de prestigio y de estatus—lo importante es poseerlo, no leerlo.¹¹

El libro de venta rápida pertenece, en estos momentos, al género de la ficción. Éste, además, constituye la manifestación más patente de la denominada “normalización” editorial de la España democrática, es decir, las relaciones entre literatura y mercado siguen el modelo de los otros países del bloque económico. Para Beatriz de Moura, editora de Tusquets, el fenómeno de la nueva narrativa española es una fabricación de los editores, que siguen pautas del “negocio editorial” internacional—descubrir nuevos valores o “inventarlos”.¹² Se ha creado

¹¹ Así puede ocurrir con obras como *El péndulo de Foucault*, por ejemplo.

¹² En una entrevista junto a otros editores, Beatriz de Moura afirma: “Todo este boom de la nueva literatura española me dejó muy desconcertada, porque fui leyendo cosas y más cosas y no pude identificarme con

el apetito por lo nuevo, el mercado favorece a los nuevos narradores, que encuentran facilidades de publicación sin precedentes en la historia literaria del país. Las palabras de Toni López, coeditor de Tusquets, son bien ilustrativas al respecto: “El ritmo de la edición está sobrepasado: hemos entrado en el circuito de lo nuevo, nuevo, nuevo. La calidad peligra”.¹³

Paralelamente a la reestructuración del mercado literario y a la proliferación de nuevos autores ha tenido lugar la siguiente convergencia de intereses: “Por primera vez, y ello guarda profundas implicaciones con la normalización literaria en España, la búsqueda del éxito editorial por parte de escritores y editores coincide grosso modo con la del lector y con las listas de los libros más vendidos”.¹⁴ Ello presupone la integración de la nueva narrativa en las modas del mercado y de la industria cultural (o, en palabras de Constantino Bértolo, “el lector implícito es el mercado”).¹⁵ La cuestión es que esta abundancia de objetos culturales no se corresponde con un incremento en el desarrollo cultural del individuo—no se ha producido un aumento del índice de lectura sino del de consumo. Los hábitos lectores se forman mediante la educación primaria y secundaria, la cual no ha experimentado cambio durante esta nueva época histórica.

Centrándonos en el género de la ficción, los diversos intereses del editor, escritor y lector/consumidor convergen en lo que Umberto Eco califica como “The Return of the Plot”.¹⁶ Existe un glamoroso precedente en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, quien ha recuperado para la novela la capacidad de contar historias.¹⁷ G. Márquez demostró que la buena literatura no es incompatible con el éxito de ventas. Frente al **Nouveau Roman**, que valoraba la experimentación técnica sobre la trama y la representación de la realidad, el colombiano combinaba técnicas diversas con un delirio narrativo lleno de espontaneidad, humor, magia, realismo mágico, etc. G. Márquez, junto con Alejo Carpentier, Julio Cortázar y otros narradores latinoamericanos son, en lengua española al menos, los más

ellas, no me provocaron ese entusiasmo de cuando descubres algo tuyo... Pero, hablando con los editores, descubres que todos se arrepienten en un 80% de verse sometidos a un boom de propaganda que ellos mismos habían creado. También pasa en los Estados Unidos, donde de repente se encontraron con que no había nuevos valores, los de hace 20 años ya estaban asentados y entonces el negocio editorial tenía que descubrir a otros nuevos o inventarlos. Y como todo lo que sucede en USA tiene una inmediata repercusión en todos los países del mundo, también se ve ese fenómeno en el boom de la nueva narrativa española”. José Ribas, “¿Es peligroso escribir?” *Ajoblanco*, 16 (mayo 1989), p. 72.

¹³ Pedro Sorela, “Liber 89, el autor y su editor”, *El País*, 3 julio 1989, p. 19.

¹⁴ Ramón F. Reboiras, “Suspiros de España”, *Prólogo al lector*, 1 (febrero 1989) p. 19.

¹⁵ Constantino Bértolo, “Introducción a la narrativa española actual”, *Revista de Occidente* 98-99 (agosto-septiembre 1989), p. 59.

¹⁶ Umberto Eco, p. 65.

¹⁷ Thomas Pynchon y John Barth (dos exponentes de la novela posmoderna “cibernética”, en la cual importa más el artefacto que la humanidad de los personajes) han elogiado la maestría de García Márquez en el arte de contar historias. Véase David Jiménez P., “La novela colombiana (1985-1989)”, *Ínsula* 512-513 (agosto-septiembre 1989), p. 27. Véase igualmente John Barth, *The Literature of Exhaustion and the Literature of Replenishment* (Northridge, Cal.: Lord John Press, 1982).

directos originadores de una corriente de escritura que aúna la complejidad textual (basada en la multicodificación) y el placer.¹⁸ Ambos factores tienen el potencial de alcanzar a un vasto público lector que puede gozar del nivel más superficial a la más sofisticada clave paródica. Este hecho puede convertir tales obras en best-sellers.

El fenómeno de la comercialidad y popularidad conduce a Umberto Eco a cuestionar la dicotomía “between works for popular consumption and works for provocation. I believe it will be possible to find elements of revolution and contestation that apparently lend themselves to facile consumption, and it will be possible to realize, on the contrary, that works which seem provocative and still enrage the public do not really contest anything.”¹⁹ El crítico italiano, autor de dos best-sellers, se refiere a la superación de las vanguardias, cuyo experimentalismo condujo a la destrucción de formas y contenidos de la tradición estética; llegó a la página en blanco y al silencio. La alternativa post-vanguardia o posmoderna “consists of recognizing that the past, since it cannot be destroyed, because its destruction leads to silence, must be revisited: but with irony, not innocently”.²⁰

Eco admite implícitamente la existencia de un postmodernismo de resistencia que cuestione códigos culturales y sociales. Menos optimista en este sentido se muestra Jameson, para quien la vuelta al pasado como consecuencia del colapso del alto modernismo (con su capacidad de subversión y la inconfundible impronta subjetiva de los grandes escritores, Joyce, Faulkner, Proust, entre otros) ha producido “the imitation of dead styles, speech through all the masks and voices stored up in the imaginary museum of a now global culture”.²¹ Para él, el término clave no es ironía sino “pastiche”, concepto de amplia extensión que abarca, entre otros aspectos, “the nostalgia mode”, la esquizofrenia temporal y la canibalización del pasado estético como intertextualidad y ciega parodia.²² La compatibilidad de calidad y consumo (para Eco) o la fascinación del posmodernismo por las formas y contenidos de la cultura de masas incorporados al texto a través del pastiche (para Jameson), conducen a cuestionar la distinción tradicional entre “alta” y “baja” cultura,²³ o, aun mas allá, como hace el teórico norteamericano, a declarar extinta toda barrera diferenciadora.²⁴

“The Return of the Plot” es un fenómeno internacional. En 1972, cuando Eco lo celebra en *Almanacco Bolpiani* afirma que la conexión, y el redescubrimiento, entre trama y placer había sido realizado por los críticos norteamericanos del

¹⁸ Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity* (Durham: Duke UP, 1987), pp. 284-285.

¹⁹ Eco, p. 63-64.

²⁰ Eco, p. 67.

²¹ Jameson, p. 65.

²² Jameson, pp. 664-71.

²³ Eco, p. 64.

²⁴ Jameson, p. 54.

posmodernismo, como John Barth en 1967 con su "Literature of Exhaustion". Una nueva fase de la narrativa estaba comenzando: "action was being sanctioned again even though it was an **autre** action".²⁵ Es decir, la vuelta al pasado, a lo "ya dicho", bajo el prisma de la ironía no inocente.

Poco después, "The Return of the Plot" se inicia en España como reacción a la novelística experimental de los años sesenta y principios de los setenta. Algunos escritores que comienzan practicando en el campo vanguardista no tardan en abandonarlo. Unos lo hacen por completo (como Manuel Vázquez Montalbán, quien pasa de su etapa "subnormal" al ciclo narrativo de Carvalho), mientras otros derivan armónicamente hacia la integración de técnicas contemporáneas en la fluidez narrativa (como José María Guelbenzu, cuya obra *El río de la luna* [1981] es claro exponente de la evolución del autor hacia un equilibrio de forma y contenido).

Pero el primer escritor que se estrena en el panorama literario con una novela que concede importancia esencial al argumento y a la trama es Eduardo Mendoza con *La verdad sobre el caso Savolta*. Publicada en un año de gran importancia histórica, 1975, esta obra cierra el período experimental a la vez que provee al relato de una alternativa a los contenidos más ideológicos que estéticos practicados por cierta narrativa "comprometida". La renovación consiste en la recuperación de géneros y subgéneros narrativos (claro ejemplo de implosión entre "alta/baja" cultura), presentados con técnicas que realzan la trama.²⁶

Esta "literature of replenishment" española (iniciada con Mendoza, quien recoge la lección latinoamericana de la compatibilidad calidad/comercialidad) se sirve del pastiche en la reutilización de la tradición estética. El escritor barcelonés, además, hace libre uso de la ironía y de la parodia (junto a cierta crítica al mundo representado) en *El caso Savolta*. El éxito de esta obra despejaría el camino a una narrativa que concediera importancia capital a la aventura construida con materiales ya homologados. Así, en 1981 aparece *Bélver Yin* de Jesús Ferrero, novela considerada por algunos como el ejemplo inaugural del fenómeno de la nueva narrativa.²⁷ *Bélver Yin*, en contraposición a *El caso Savolta* responde más a la caracterización de lo posmoderno de Jameson que de Eco. La canibalización acrítica que Ferrero realiza de los modos de la cultura de masas eclipsa a la parodia, y la complejidad cede ante la comercialidad de la aventura y lo exótico. El éxito comercial de *Bélver Yin* consolidaba el "return of the plot" como fenómeno de ventas y reforzaba el atento seguimiento del mundo editorial hacia la nueva narrativa. Dejando al margen las consideraciones acerca del origen de ésta (apareció porque se apoyó o se apoyó porque apareció), lo importante es constatar

²⁵ Eco, p. 62.

²⁶ Para calibrar la importancia y significación de esta obra, ver Santos Alonso, *Guías de lectura: "La verdad sobre el caso Savolta"* (Madrid: Alhambra, 1988).

²⁷ Bértolo, p. 51.

que la nueva narrativa emerge ligada al mercado y culmina una larga historia de acercamiento y rechazo entre literatura y mercado. Como Bértolo afirma, la nueva narrativa es “la primera que no ha tenido que disculparse por ello”.²⁸

Tras *El caso Savolta* y *Bélver Yin*, el “return of the plot” continúa su línea de éxitos con *El invierno en Lisboa* (1987) de Antonio Muñoz Molina y profiere su declaración de principios en boca de uno de los últimos narradores, Javier Memba, autor de *Homenaje a Kid Valencia* (1989): “Prefiero contar una historia o que me la cuenten, no la trascendencia que ésta tenga. Los escritores con carga ideológica son incómodos para el lector”.²⁹

Pero el máximo exponente del fenómeno a que nos referimos es *La ciudad de los prodigios* (1986) de Mendoza, sin duda alguna la novela más vendida de la era posfranquista. El autor se despoja del ropaje experimental que revestía la primera parte de *El caso Savolta* (como ya había hecho en sus dos novelas intermedias) y coloca a un narrador omnipotente y omnisciente que somete el relato a total dominio y control. Mendoza explota el recurso de un tiempo y un espacio que conoce bien (Barcelona *fin de siècle*, en este caso entre las Exposiciones Mundiales de 1888 y 1929) y que tan buenos resultados le produjo en su primera novela. Sobre este pasado pródigo en acción y revulsión, el escritor vuelve a desplegar un amplio mosaico de fórmulas narrativas que incorpora desde gran parte de la tradición española (elementos picarescos, esperpénticos, realistas, etc.) hasta los subgéneros de la cultura de masas como el folletín y lo policiaco.

En un momento de recombinação de formas y contenidos, la fabricación de un superventas (sospecha que recae sobre los narradores que quieren contar historias)³⁰ puede suponer la elaboración de una receta que acuda a los gustos de un público que devoró obras como *Cien años de soledad* o *El nombre de la rosa*; es decir, un pastiche de los elementos más comercializables—intriga, fabulación, acción, erotismo. El producto así elaborado puede considerar superflua la complejidad característica de G. Márquez (el proceso metanovelístico y el intento de indagación de un destino de una identidad y de una realidad) o de Eco (el universo intertextual de tremenda erudición).

La cuestión que deseo plantear es hasta qué punto puede hablarse de complejidad o de contestación en *La ciudad de los prodigios*. La novela es, no cabe duda, una buena historia bien contada, como lo es *Cien años de soledad*. De ésta ha heredado la vitalidad y mecanismos del narrador (como el recurso a la memoria narrativa), y la voluntad de fabulación que amalgama, en plena vena posmoderna, historia y leyenda, realidad y mito, hechos y ficción. El dominio total de la trama y de la intriga de la novela de Mendoza, sin embargo, ha eliminado toda complejidad ajena a la progresión del relato.

²⁸ Bértolo, p. 54.

²⁹ *El País*, 20 Octubre 1989, p. 29.

³⁰ “La sospecha que pesa ahora sobre todos los novelistas que quieren contar historias es la de querer fabricar un best-seller. Bien, yo no me avergüenzo.” Eduardo Mendoza en *El País*, 6 enero 1989, p. 29.

Como es habitual en el novelista, la ironía impregna el relato de *La ciudad de los prodigios*, generando abundante humor con tintas de farsa. Sin embargo, Mendoza ejerce sistemáticamente una “estrategia de contención”³¹ en la aplicación del espejo cáustico contra el protagonista, Onofre Bouvila, bien instalado en su función de héroe-prototipo del **self-made man**: de paria a magnate mundial. Puede verse en su fulgurante carrera una parodia del determinismo naturalista que engulle a otros congéneres de su misma clase social. Ahora bien, la superación por parte de Onofre del fatalismo del medio adverso y de la herencia familiar (el fracaso del padre, verdadera obsesión del hijo) se lleva a cabo mediante la adopción sin reservas de la ideología y praxis del liberalismo económico. Éste se abraza como normativa de vida y de progreso frente al utopismo anarquista o al anquilosamiento aristocrático. El triunfo económico de Onofre se consigue merced a una moral sin escrúpulos (que llega hasta el frío y calculado aprovechamiento de su propia familia) y a las inmensas posibilidades que ofrece la economía de mercado: “Pero si he de verlos [a los padres de Onofre], que sea para sacar provecho de ellos. Esta era su filosofía por el momento: comprar y vender, comprar y vender”.³²

El protagonista representa el modelo del éxito individualista que la democracia burguesa exhibe como parte de su ideología. Al mismo tiempo, Onofre simboliza la apuesta de Barcelona por su propio futuro. Desechadas las alternativas del anarquismo y de la prohombría aristocrática, el protagonista, que conoce bien ambos extremos sociales, anuncia los valores codiciados por la burguesía de principios de siglo y que fundamentan la sociedad presente: la libertad y el poder, mediatizados por la libertad de mercado y el poder del dinero. El inconsciente político de la obra, al evitar toda ironía y crítica sobre la evolución del héroe, celebra el advenimiento del estatus quo de la Barcelona actual, auténtica “ciudad de los prodigios”. Seis años después de la publicación de la novela, la ciudad mediterránea será escenario de un acontecimiento sin precedentes, superior incluso a las dos exposiciones mundiales que enmarcan el relato. Barcelona 92 ya tiene su novela, la cual, por tanto, afirma, pero no contesta. La sospecha de la fabricación del superventas se acrecienta con el oportunismo de la aparición de la obra— “me he beneficiado de la moda alrededor de Barcelona”, admite el autor.³³

En su siguiente novela, *La isla inaudita* (1989), Mendoza sigue explotando su propia fórmula (esta vez sobre un espacio diferente, Venecia) sin conseguir igualar sus obras anteriores, cuyas cualidades, el humor, el ritmo ágil y el nivel fabulador muestran un descenso notable. La obra es un best-seller sin la pretendida calidad que Mendoza reclamaba. En este caso, su propio prestigio personal es el producto comercializable. Una novela puede ser, a veces, el elemento accesorio dentro de un

³¹ Me sirvo del término “strategies of containment” que Jameson utiliza en un contexto metacrítico diferente. El significado que yo le asigno conserva la connotación de “exclusión” aunque aplicada al autor sobre su texto. Ver Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (Ithaca: Cornell UP, 1981) pp. 210-219.

³² Eduardo Mendoza, *La ciudad de los Prodigios*, 12 ed. (Barcelona: Seix Barral, 1989) p. 183.

³³ Mendoza, *El País*, 6 enero 1989, p. 29.

sistema global de mercantilización. El escritor barcelonés, el más famoso de los novelistas del posfranquismo y prefigurador de la nueva narrativa, constituye el paradigma de la convergencia característica del momento, que aúna intereses varios de literatura, mercado y consumo.

No desearía concluir con el característico tono apocalíptico de Jameson sino retomar la posición de Eco para observar el fenómeno dialécticamente. La facilidad con que la nueva narrativa se hace pública presenta vertientes positivas. Ha favorecido el reconocimiento de autores aparecidos ya en la década de los setenta e incluso antes, y ha incentivado la creación literaria en grado considerable. Si por una parte abunda una ficción que celebra una coyuntura sociocultural y estética, también cabe esperar una ficción que explore y cuestione "los nuevos referentes simbólicos de nuestra sociedad, los mecanismos de formación de subjetividades privadas o colectivas o las transformaciones de las escalas de valores con que nos relacionamos con nosotros mismos y con los otros".³⁴ En otras palabras, una novela que recupere su función de sacudir y perturbar la conciencia del lector a la vez que transmita un conocimiento enriquecedor e inculque un esfuerzo para lograrlo. En este sentido, escritores como Guelbenzu, Juan José Millás, José María Merino, Javier Marías, Félix de Azúa, Esther Tusquets, entre otros novelistas emergidos previamente al fenómeno, así como los nuevos narradores Ignacio Martínez de Pisón y Alejandro Gándara parecen decantarse hacia la exploración y comunicación de subjetividades ciertamente complejas, en búsqueda, a veces frustrada, de su propia integridad e identidad en un mundo cada vez más competitivo, agresivo y menos complaciente.

Si, como tantas veces se ha repetido, la misión de la literatura no es formar lectores, el ascenso de éstos a la literatura (y no el descenso de ésta a aquéllos) constituye una condición **sine qua non** para el acercamiento de las dos caras que escinden el país. De otra manera, la imagen de la proliferación de objetos culturales como "lógica cultural" del momento actual puede llegar a ocultar la complejidad con que se presenta lo real. El desarrollo de la conciencia cultural del individuo mediante una reforma educativa todavía por venir, es uno de los principales desafíos de España frente al siglo XXI.

Adolfo Marín Minguillón
University of Texas at Austin

³⁴ Bértolo, p. 58.