

**FIGURACIONES TRANSATLÁNTICAS: VISIONES GLOBALES DE LA NARRATIVA
HISPÁNICA CONTEMPORÁNEA**

By

Virginia Ruifernandez-Conde

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

Hispanic Cultural Studies - Doctor of Philosophy

2013

ABSTRACT

FIGURACIONES TRANSATLÁNTICAS: VISIONES GLOBALES DE LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA HISPÁNICA

Por

Virginia Ruifernandez-Conde

Esta tesis doctoral cartografía la producción novelística de un grupo de autores que he denominado como “hispano-atlánticos”. Este término se refiere a un espacio cultural, financiero y geográfico donde el océano Atlántico funciona como vehículo de conexión entre España, América Latina y Estados Unidos. La producción novelística que examino cuestiona las nociones tradicionales de literatura nacional. Al mismo tiempo, mi estudio aporta una nueva mirada a lo que, siguiendo a Jünger Habermas, ha sido designado como “postnacional”. Esta tesis analiza específicamente las intersecciones entre autores españoles y latinoamericanos a través de su ubicación a ambos lados del Atlántico así como el éxito global conseguido por algunos de ellos.

Mi tesis se centra en la narrativa de los autores españoles Agustín Fernández Mallo, Javier Marías, Arturo Pérez-Reverte y Carlos Ruiz Zafón, y los latinoamericanos Roberto Bolaño y Boris Izaguirre. En el análisis de sus obras examino la manera en la que aparecen representadas nociones de cultura nacional y sus consecuencias. Dedico también especial atención al estudio de la recepción de su narrativa en ambos lados del Atlántico.

El capítulo uno se centra en Arturo Pérez-Reverte y Carlos Ruiz Zafón, escritores españoles que han conseguido gran relevancia en el mercado global de la novela. En este capítulo analizo el estatus de best-seller que han alcanzado sus novelas así como el fenómeno global sin precedentes de su narrativa más allá de la industria editorial española.

El capítulo dos examina dos autores que tienen éxito en España, América Latina y Estados Unidos, pero que no han obtenido un éxito similar al conseguido por los autores

estudiados en el capítulo uno. Javier Cercas y Javier Marías construyen una literatura cuyos referentes históricos y sociales están arraigados en la cultura nacional española más que en la globalización. Se explora también la importancia sociológica de los premios literarios así como su impacto en una industria editorial que publica y promociona a estos autores más allá de sus fronteras. Finalmente, analizo el estatus de alta modernidad asociado a la producción literaria de estos dos autores.

El capítulo tres examina la narrativa de dos autores latinoamericanos: Roberto Bolaño y Boris Izaguirre. Como resultado de la emigración global a España, ciudades como Barcelona, Madrid o Sevilla se han convertido en residencia de muchos escritores latinoamericanos quienes, desde allí, han experimentado un gran éxito. Uno de los ejemplos más relevantes ha sido el caso del escritor chileno Roberto Bolaño cuya narrativa se ha convertido en un fenómeno de dimensiones globales que desafía las concepciones tradicionales de lo nacional.

En el capítulo cuatro se estudia la narrativa española más reciente, la cual presta especial atención al mercado global, la cultura popular y de masas. La obra de estos novelistas está fuertemente influenciada por la cultura estadounidense. Tal es el caso de los escritores españoles Ray Loriga, Lucía Etxebarría, Agustín Fernández Mallo y el crítico cultural de lo *Afterpop* Eloy Fernández Porta. En mi estudio, analizo cómo estos autores incorporan diferentes manifestaciones de lo pop y la cultura de masas con la intención de formar parte del mercado global de la industria editorial pero sin llegar a conseguirlo.

**TRANSATLANTIC FICTIONS: GLOBAL VISIONS OF THE CONTEMPORARY
HISPANIC NARRATIVE**

By

Virginia Ruifernandez-Conde

A DISSERTATION

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

Hispanic Cultural Studies - Doctor of Philosophy

2013

ABSTRACT

TRANSATLANTIC FICTIONS: GLOBAL VISIONS OF THE CONTEMPORARY HISPANIC NARRATIVE

By

Virginia Ruifernandez-Conde

This dissertation maps out the novelistic production of a handful of writers that I have coined “the Hispanic Atlantic.” This term refers to a cultural, financial, and geographical space in which the Atlantic Ocean functions as a site that connects Spain, Spanish America, and the United States. The novelistic production I study questions the traditional notion of national literature. At the same time, my research provides a new look at what, after Jünger Habermas, has been labeled as “postnational.” More specifically, my dissertation studies the intersection of Spanish and Latin American writers as they relocate on both sides of the Atlantic, and by doing so, reach new levels of global success that were unprecedented in Hispanic national literature.

My dissertation focuses on the narrative work of authors Agustín Fernández Mallo, Javier Marías, Arturo Pérez-Reverte, and Carlos Ruiz Zafón from Spain, as well as Roberto Bolaño and Boris Izaguirre from Latin America. In my analysis of their works, I carefully examine the way in which notions of national cultures and their aftermath are represented with a particular emphasis on the reception of those works on both sides of the Atlantic.

Chapter one concentrates on Spanish writers that today are influential in the global market of the novel. I start by examining the literary production of Arturo Pérez-Reverte and Carlos Ruiz Zafón. More specifically, I analyze the unprecedented global best-seller status that these writers are experiencing beyond the Spanish publishing industry.

Chapter two studies two specific authors that have been successful in Spain, Latin America, and the United States, but still have not experienced a global commercial success

similar to the authors studied in chapter one. These authors are Javier Cercas and Javier Marías. The historical and sociological referent of the literature they are producing is ingrained in Spanish national culture rather than in globalization. In this chapter, I explore the sociological reality of literary awards and the impact they have on the way the Spanish publishing industry promotes authors beyond Spanish borders. Finally, I also examine the high modernist status inherent in the works these authors produce.

Chapter three focuses on the writing of two successful Latin American authors: Roberto Bolaño and Boris Izaguirre. As a result of the influx of global immigration to Spain, several cities (Barcelona, Madrid, Seville) are becoming the residence of many Latin American writers who have stayed in Spain and are experiencing enormous achievement. One of the most important examples is the case of the Chilean Roberto Bolaño whose novelistic project has become a success of global proportions. In my analysis of these two novelists, I pay close attention to the way in which these novels concerned themselves with the cultural counterpoint of nationhood and cosmopolitanism.

Chapter four analyzes the latest Spanish narrative which pays attention to the global market. The work produced by these novelists is quite influenced by the U.S. cultural industry. My study focuses on the novelistic discourse of Spanish writers Ray Loriga, Lucía Etxebarria, and Agustín Fernández Mallo, as well as *Afterpop*'s cultural critic Eloy Fernández Porta. In my study of these authors, I focus on how these writers incorporate different manifestations of pop and mass culture in order to actively participate in the global markets of the publishing industry.

Copyright by

VIRGINIA RUIFERNANDEZ-CONDE

2013

Agradecimientos

Quiero expresar mi agradecimiento a todos los profesores que desde mis comienzos en el estudio de la Literatura y las Humanidades han compartido conmigo sus conocimientos y pasión por la enseñanza ya sea en la licenciatura de Humanidades en la Universidad de Burgos, la maestría en Western Michigan University o el doctorado en Michigan State University. Le debo un reconocimiento especial a mi director de tesis, el profesor Joseba Gabilondo, por sus clases, consejos, ayuda y sugerencias durante estos años de doctorado. También doy las gracias a los profesores miembros de mi comité de disertación Kristine Byron, Anthony Grubbs y Miguel Cabañas por sus clases, consejos, conversaciones y apoyo.

A mis amigos de aquí, gracias por estar a mi lado, especialmente a Isabel Álvarez, Andrea Castelluccio, Karen Gullickson y Diomedes Solano Rábago. Gracias, Dío, por ser tan buen amigo. También agradezco a mis amigos de la otra orilla que estén siempre ahí en los momentos buenos y en los malos. Gracias a mi hermano y a mi sobrina por recibirme cada Navidad y verano con la misma ilusión y a Antonio por acompañarme en éste y en tantos viajes.

Le doy las gracias a mi madre por todo, especialmente por fomentar en mí el hábito de la lectura desde niña y por ayudarme siempre a ver el lado bueno de las cosas.

Índice

Introducción: Globalización y estudios transatlánticos.....	1
Capítulo 1	
La novela española en el mercado global: el caso del best-seller.....	12
Hacia una teoría del best-seller.....	14
El origen del best-seller.....	25
El best-seller español.....	32
Arturo Pérez Reverte.....	44
Carlos Ruiz Zafón.....	48
La recuperación de la memoria a través del best-seller: <i>La sombra del viento</i> y <i>El capitán Alatriste</i>	55
Capítulo 2	
Consumo nacional y global: la narrativa de Javier Cercas y Javier Marías.....	68
Javier Cercas.....	73
<i>Soldados de Salamina</i> : la realidad de la ficción.....	74
Historia y memoria.....	81
<i>La velocidad de la luz</i> , un viaje transatlántico.....	85
El éxito de la narrativa de Cercas o los límites del best-seller.....	96
Javier Marías.....	103
Eludiendo la nación en <i>Todas las almas</i>	105
La presencia de España en <i>Corazón tan blanco</i>	113
La sofisticación del éxito.....	121
Capítulo 3	
Variantes transatlánticas de la cultura de masas: Roberto Bolaño y Boris Izaguirre.....	127
Roberto Bolaño, el último escritor de culto.....	135
La mujer como sujeto global ingobernable: <i>2666</i> y <i>Putas asesinas</i>	139
Boris Izaguirre, el escritor del glamour.....	166
<i>Villa Diamante</i> y <i>Dos monstruos juntos</i> variantes transatlánticas del melodrama.....	172
Capítulo 4	
De la Generación X a la Generación Nocilla: Aproximaciones comerciales, globales y digitales.....	196
Generación X, Nocilla y Afterpop.....	203
La problemática generacional: Lucía Etxebarría, Ray Loriga y José Ángel Mañas.....	209
La invención de la Nocilla.....	224
Las redes <i>Nocilla Dream</i>	227
Nuevos vehículos de promoción: blogs, booktrailers y redes sociales.....	239

Conclusión.....	245
APPENDIX.....	253
BIBLIOGRAFÍA.....	265

Introducción. Globalización y estudios transatlánticos

En *La globalización imaginada* Néstor García Canclini propone pensar la globalización “desde los relatos que muestran, junto con su existencia pública, la intimidad de los contactos interculturales sin los que no sería lo que es” (50). Siguiendo a García Canclini, se estudiarán los relatos o figuraciones de un grupo de autores cuya producción novelística se origina en lo que vamos a denominar como “espacio hispano-atlántico”; un triángulo de relaciones económicas y culturales que, con el mar Atlántico de por medio, tiene sus vértices en América Latina, España y Estados Unidos. La palabra *figuración* supone imaginar o fantasear sobre algo, acción que constituye el oficio de escritor. En esta investigación, las ficciones o representaciones imaginadas por los autores estudiados serán vistas y pensadas a la luz de la globalización. De esta manera se determinarán las conexiones que, en esta era global, se crean entre estos escritores dentro de un triángulo atlántico de relaciones.

En los últimos años los cruces transatlánticos han modificado las rutas, los intercambios y los viajeros. Desde los años noventa, la globalización de la cultura española ha observado un despegue nunca antes visto. Directores de cine como Pedro Almodóvar, Alejandro Amenábar, Isabel Coixet o Rodrigo Cortés, han visto cómo sus películas se estrenaban en todo el mundo y eran reconocidos con premios internacionales. De igual forma actores españoles como Javier Bardem y Penélope Cruz han sido premiados a nivel global con galardones nunca antes obtenidos por un actor español. Pero la internacionalización de la cultura española no sólo se remite al mundo del cine. La cocina española, por ejemplo, ha adquirido una reputación internacional desconocida. En marzo de 2010 conocimos la noticia de la colaboración del chef catalán Ferrán Adriá con Harvard, la prestigiosa universidad norteamericana. En arquitectura,

arquitectos como Santiago Calatrava, han sido requeridos para llevar a cabo importantes construcciones en todo el mundo.

La globalización ha originado profundos cambios culturales, económicos y políticos. Ha permitido que los grupos culturales no se basen tanto en los tradicionales criterios nacionalistas de fronteras políticas o geográficas sino más bien en “comunidades imaginadas” que se constituyen a partir del consumo de una mercancía.¹ También ha posibilitado que se inicie una reflexión sobre el proceso de construcción de identidades a través de un examen que incide en cómo las relaciones entre globalización y consumo producen nuevas prácticas culturales y nuevas formas de construcción de la identidad.

La lectura masiva de los autores del Boom, el éxito de las películas de Almodóvar o los artistas y grupos musicales que circulan entre España y las Américas, son elementos esenciales a la hora de estudiar los factores que han posibilitado una aproximación transatlántica. Con la globalización, muchos objetos culturales circulan como mercancías en múltiples e indiferenciadas direcciones. Los estudios transatlánticos se perfilan como herramientas que posibilitan estudiar a ambos lados del Atlántico las relaciones y la circulación de discursos, personas, capitales y mercancías. La identidad, según Paul Gilroy, es una categoría flotante que se ha querido insertar en los esquemas del estado nación. Tomando como punto de partida el tropo del barco dedicado a la trata de esclavos (artefacto cultural que se desplaza flotando entre continentes) trata de atisbar una configuración de la identidad africana, la cual está también en vaivén como los barcos: “The ship is the first of the novel chronotopes presupposed by my attempts to rethink modernity via the history of the black Atlantic and the African diaspora into the western hemisphere” (17). Gilroy se interesa por un espacio de circulación que integra Inglaterra, el Caribe y los Estados Unidos, y propone un modelo de análisis que supere el

enfoque nacional. Este examen le sirve para producir una perspectiva explícitamente transnacional e intercultural. En opinión de Gilroy, el Atlántico ha sido visto desde aproximaciones absolutistas nacionalistas o étnicas por lo que se hace necesario problematizar los contornos fosilizados del estado nación moderno, parcelas que tratan de determinar la identidad africana en función de un apego nacionalista. El crítico anglosajón, propone que la nación y la identidad son nociones que necesitan ser superadas de manera que puedan reestructurarse los estudios en el campo atlántico prestándole mayor atención a las periferias y las nuevas identidades culturales que surgen a raíz de estos intercambios transatlánticos.

En *Otros estudios transatlánticos. Lecturas desde lo latinoamericano*, Nina Gerassi-Navarro y Eyda M. Merediz presentan una interesante indagación sobre la confluencia de lo transatlántico y lo latinoamericano. Las autoras exploran el proceso por el cual el Atlántico se vuelve protagonista fundamental en escuelas críticas que privilegian nociones de espacio y geopolítica y dan origen tanto a la “Historia Atlántica” como a los “Estudios Atlánticos o Transatlánticos”, hoy en día utilizados casi indistintamente. Según Gerassi-Navarro y Merediz “el mundo Atlántico no sólo está atado a la exploración empírica y gradual del océano que le da su nombre, sino también a una serie de descubrimientos científicos y al tráfico de seres humanos, artefactos e ideas que repercuten más allá de su geografía obligada, que por último lo reterritorializa en una cultura mundial o global” (2). El estudio de las críticas sugiere “trascender unos estudios transatlánticos que siempre se imaginan atrapados entre el expansionismo global español, la dominante academia norteamericana y la indiferencia latinoamericana” (13). Con estas teorías como punto de partida, Gerassi-Navarro y Merediz son conscientes de que el hispanismo, en todas sus vertientes, necesita ser revisado.

Similar línea de investigación ha seguido Mabel Moraña en *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Otros críticos que también han abordado el Atlántico hispano son Silvia Bermúdez, Jaume Martí Olivella, Sebastiaan Faber, Joseba Gabilondo y Jill Robbins entre otros.

Los textos que se estudiarán en esta investigación tratan, en su mayoría, momentos de cruce, de llegada o salida de lugares o simplemente de viajes constantes que nunca terminan. Algunos están desplazados del que tradicionalmente ha sido visto como su lugar cultural: españoles que escriben desde Nueva York o Los Ángeles; argentinos, colombianos, chilenos, mexicanos, o venezolanos que escriben desde Barcelona o Madrid e incorporan temas y tonos locales. Algunos, como el chileno Roberto Bolaño, hicieron el cruce; otros, como Agustín Fernández Mallo, hablan de cruces de fronteras que construyen desde La Coruña; otros, como Carlos Ruiz Zafón, analizan su lugar de origen con una perspectiva renovada gracias a su nueva localización en los Estados Unidos. Más que la distancia geográfica, lo que permite esta nueva mirada es la cultura que los rodea. Si Gilroy manejaba el tropo del barco, aquí la metáfora acuática sugiere la fluidez, el movimiento de un puerto a otro donde no siempre se habla el castellano. Los estudios transatlánticos pueden ayudar a considerar esta interacción e investigar qué sistemas de intercambio se producen alrededor de estas personas y sus culturas, cómo adoptan lo local y cómo afectan a la realidad que los rodea.

Como certeramente han notado Francisco Fernández de Alba y Pedro Pérez del Solar en su ensayo “Hacia un acercamiento cultural a la literatura hispano-americana”, el término “transatlántico” se ha convertido en uno de los más utilizados en los departamentos de lengua, literatura y cultura hispana en los Estados Unidos. Su presencia se ha hecho notar también en revistas literarias, congresos y libros publicados a partir de congresos (tal es el caso del volumen

Palabra de América, donde se recogen las ponencias que Roberto Bolaño, Cristina Rivera Garza o Fernando Iwasaki, entre otros, dictaron en Sevilla a propósito de la conexión literaria entre España y Latinoamérica). Sin embargo, a pesar del demostrado interés en el tema trans-oceánico, hay una marcada falta de elaboración teórica o incluso consenso sobre la especificidad del concepto de lo transatlántico. Fernández de Alba y Pérez del Solar han señalado que algunos han visto los estudios transatlánticos como “tan sólo una etiqueta nueva para un viejo campo cuyo contenido permanece igual. Otros piensan que el término es innecesario ya que toda la literatura escrita en español sería transatlántica por el hecho irrefutable de la colonia y las relaciones postcoloniales” (99). Sin embargo, tal y como apuntan Fernández de Alba y Pérez del Solar, los estudios transatlánticos proponen una nueva conceptualización de la crítica literaria, la historia y la sociedad de las culturas hispanas en la Península o en Hispanoamérica.

Marina Pérez de Mendiola en “Bridging the Atlantic. Towards a Reassessment of Iberian and Latin American Cultural Ties”, sugiere que el objetivo de los estudios transatlánticos pasa por permitir una serie de comunicaciones e intercambios que posibiliten una lengua franca y una práctica autocrítica de la producción cultural. En este mismo sentido, Julio Ortega en “Post-teoría y estudios transatlánticos” propone que los estudios interculturales pueden ofrecer nuevas interpretaciones sobre la construcción nacional basadas en las diferencias de los sujetos nacionales así como reformular el intercambio entre España e Hispanoamérica. Ortega concibe el espacio transatlántico como un “espacio fluido y heterogéneo” (114). Algunos críticos, como Jo Labanyi han observado que la crítica latinoamericana parece estar más preparada que la peninsular para afrontar este tipo de acercamiento debido a su larga trayectoria en estudios culturales. Conceptos como “antropofagia cultural” del brasileño Oswald de Andrade, “transculturación” de Fernando Ortiz, “semiosis colonial” de Walter Mignolo, “heterogeneidad”

de Antonio Cornejo Polar o la “hibridez” de García Canclini son el resultado de décadas de reflexión sobre la diversidad cultural, intercambios y “entradas y salidas de la modernidad” que se dan en América Latina.² Todos estos conceptos sugieren el contacto y asimilación entre dos culturas diferentes, un acercamiento que se da en dos direcciones: de uno al otro lado del Atlántico. Estamos ante estudios necesarios que nos ayudan a pensar las relaciones dinámicas de reciprocidad que se dan entre España y Latinoamérica.

Ulrich Beck propone un modelo de Estado transnacional que se libere de la territorialidad que implica el Estado nacional para reconocer la globalidad en toda su dimensión, plantea modelos andróginos o híbridos donde las coordenadas políticas fluyen a lo largo de los ejes de la globalización-localización (209-210). Beck asocia globalización con politización en el sentido de que la economía mundial socava los cimientos de las economías y los estados nacionales (17). Para Beck en este contexto se hace necesario el advenimiento del Estado transnacional como respuesta a la globalización: “el Estado (nacional) no sólo está anticuado, sino que además es irrenunciable; y esto no sólo para garantizar la política interna e internacional, los derechos políticos fundamentales, etcétera, sino también para configurar políticamente el proceso de globalización y regularlo transnacionalmente” (207-208). Como sabemos no hay una definición única de lo que significa globalizarse. Tampoco hay consenso en cuanto a las fechas en que habría comenzado la globalización. García Canclini en *La globalización imaginada* apunta respecto a esto dos momentos: el siglo XVI con el inicio de la expansión capitalista y la modernidad, y mediados del siglo XX con la innovación tecnológica y la expansión de los mercados a escala mundial (45). Para García Canclini la globalización se constituye como “una etapa histórica configurada en la segunda etapa del siglo XX, en la cual la convergencia de procesos económicos, financieros, comunicacionales, y migratorios acentúa la interdependencia

entre vastos sectores de muchas sociedades y genera nuevos flujos y estructuras de interconexión supranacional (63).

La globalización es un fenómeno social total que está en constante cambio y que plantea identidades híbridas donde los márgenes se difuminan. La maquinaria de la globalización absorbe los particularismos (llámese lo español, lo mexicano o lo puertorriqueño) e inserta, por ejemplo, lo “latino”, categoría que agrupa bajo un mismo rótulo identidades que tradicionalmente han sido consideradas como diferentes consiguiendo insertarse así en un movimiento global. Jesús Martín Barbero en *Al Sur de la Modernidad* diferencia globalización económica de mundialización cultural y propone que esta última es un fenómeno social total en constante cambio que discurre de adentro para afuera. Lo local se ha visto afectado por la posmodernidad que vivimos ahora, han cambiado los patrones de vida de lo cotidiano, desde lo local, que ha sido afectado, se ha pasado a lo global. El espacio del mundo se hace tangible por primera vez gracias a la tecnología, es un espacio al alcance del mercado. Un mercado que va buscando mercancías diferentes, las culturas locales y nacionales se percatan de ésto y quieren participar en lo global. Vinculado directamente con la mundialización, Renato Ortiz ha destacado la ubicuidad y el carácter semi-sagrado del mercado: “El mercado es transcendente y omnisciente. Cada transacción comercial, cultural o científica, atestigua su existencia, actualiza su manifestación. Sin el constreñimiento de las viejas barreras materiales, pues un aparato tecnológico sofisticado –ordenadores, satélites, fibras ópticas, tarjetas de crédito- hace su voracidad simultánea y extensiva a la espacialidad de la modernidad-mundo” (144).

Fredric Jameson en “Notes on Globalization as a Philosophical Issue” establece cuatro posiciones relevantes en cuanto a la globalización: 1) la globalización no existe puesto que el Estado-nación y las situaciones nacionales persisten, 2) la globalización no es nada nuevo y ha

existido desde las rutas comerciales del neolítico, 3) hay una relación entre la globalización y el mercado global sustentada en el capitalismo. La cuarta posición y más interesante para Jameson “posits some new on third, multinational stage of capitalism, of which globalization is an intrinsic feature and which we now largely tend, whether we like it or not, to associate with that thing called postmodernity” (54). Para Jameson la globalización es un concepto comunicacional que alternativamente enmascara o trasmite significados económicos o culturales (55). En su opinión, la cultura de masas puede actuar como estrategia de resistencia a la absorción de la producción local y nacional en la órbita de los negocios transnacionales, pero desde su punto de vista es la excepción que confirma la regla ya que a día de hoy “no enclaves –aesthetic or other – are left in which the commodity form does not reign supreme” (70). Lo postmoderno apuesta por la imposibilidad de producir un discurso único, recordemos que tanto el Jameson de *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, como Linda Hutcheon, en *A Poetics of Postmodernism*, al hablar de postmodernidad comparten una desconfianza ante todo gesto explicativo totalizante: “Totalizing does not imply a belief in the possibility of access to the totality but rather a playing with the boundary itself” (363). Por otro lado, la amenaza de un discurso único se ha concretado, para algunos, en la globalización, ya que es vista como un discurso exclusivista a pesar de su pretendida naturaleza englobante. Sin embargo, al centrarnos en el aspecto cultural de la globalización no se puede negar que ha promovido el diálogo entre culturas a nivel mundial posibilitado por los nuevos medios de comunicación y, especialmente, por el carácter internacional y democrático del Internet donde los discursos minoritarios también son bienvenidos.

Partiendo de las teorías expuestas se llevará a cabo el estudio de una específica selección de novelas que se producen a finales del siglo XX y comienzos del XXI. El estudio incidirá

también en los propios autores que, como veremos, en ocasiones adquieren la relevancia de auténticas estrellas del panorama literario donde imagen y obra literaria se con-funden.

El capítulo 1 tratará la irrupción en el mercado global de lo que se ha dado en llamar best-seller español y se estudiarán específicamente a Carlos Ruiz Zafón y Arturo Pérez-Reverte. Este fenómeno best-seller constituye uno de los casos de mayor éxito mundial de la novela española a fecha de hoy. Escritores como Matilde Asensi, Ildefonso Falcones, Julia Navarro, Carlos Ruiz Zafón, Javier Sierra y Arturo Pérez-Reverte han entrado a formar parte, en los últimos años, del club del best-seller mundial. En el seno de lo que Ángel Rama habría llamado ciudad letrada académica, este grupo de escritores formaría parte de lo que erróneamente se conoce como subliteratura. En esta dirección, Pierre Bordieu nos recuerda en *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* que el concepto de gusto estético siempre obedece a unos intereses cuya meta es preservar un rígido sistema de jerarquías sociales y culturales (491). En este capítulo se analizarán los mecanismos tanto culturales como económicos y sociales que han hecho posible el éxito global de estos autores.

El estudio de los escritores tratados en el capítulo 2 busca analizar los límites de globalidad de la literatura considerada como alta. Tanto Javier Cercas como Javier Marías cuentan con un cierto reconocimiento en América Latina y Estados Unidos. Sin embargo, no puede decirse que estemos ante autores cuya producción es consumida a nivel global. Su escritura ha sido valorada como alta literatura y particularmente, Marías, se estudia como un escritor que responde a los principios del *high modernism*. Cercas y Marías tienen en común el hecho de hacer evidente en su escritura los mecanismos de ésta donde la propia labor de escribir pasa a formar parte de la narración. La autoficción es otra de las características que los une. En

los dos autores encontramos una reflexión teórica sobre el ser mismo de la ficción y sobre la verdad o falsedad de la historia y la literatura.

El capítulo 3 se constituye a partir de la literatura latinoamericana que se produce y globaliza desde España, tal es el caso de Roberto Bolaño y Boris Izaguirre. Bolaño, a diez años de su muerte, sigue constituyendo uno de los mayores éxitos globales del momento tanto a nivel comercial como a nivel formal. La escritura de Izaguirre unida a la imagen frívola que proyecta el propio autor interesa para problematizar los límites entre alta y baja cultura. El escritor venezolano utiliza el melodrama, género tradicionalmente asociado a lo bajo y popular, como vehículo de escritura *queer*. Adicionalmente, estos escritores ponen en cuestión las tradicionales clasificaciones de lo español frente a lo latinoamericano y problematizan las ordenaciones típicas en cuanto a lo que se considera literatura de una u otra orilla. Me refiero al hecho de que ya no se pueden establecer clasificaciones rotundas con respecto a lo que es eminentemente latinoamericano o peninsular. Bolaño e Izaguirre son ejemplos eminentes de literatura atlántica.

La literatura española más reciente y su incorporación a la globalización conforma el capítulo 4. El trabajo de Agustín Fernández Mallo en su trilogía *Proyecto Nocilla* hace referencia a la cultura de masas y lo global pero se consume de manera nacional a diferencia de los autores “atlánticos” citados anteriormente. La crítica ha rotulado la narrativa de Fernández Mallo junto con la de otros autores “jóvenes” como Generación Nocilla. A este respecto se estudiará la pertinencia de clasificar en generaciones y el hecho mercantilista que subyace en dichas etiquetas. Veremos también si esta narrativa es verdaderamente novedosa y, cómo a pesar de haber gozado de cierto éxito dentro de sus fronteras, como literatura española de carácter global no encuentra el éxito más allá de las mismas.

Tomando como punto de partida el espacio “hispanico-atlántico” se llevará a cabo la construcción de un mapa de la literatura contemporánea hispanica donde se conectarán estas cuatro realidades literarias descritas en cada capítulo. Este mapa servirá como hoja de ruta a la hora de pensar la producción literaria actual, la reciprocidad, el intercambio y las nuevas identidades culturales que se producen entre América Latina, España y los Estados Unidos.

Capítulo 1

La novela española en el mercado global: el caso del best-seller

La globalización ha permitido la incorporación del libro como un producto más en la sociedad de consumo, la lectura se ha democratizado, el libro ha perdido parte de su valor simbólico y de conocimiento y se ha acercado de manera rotunda a la esfera del ocio. García Canclini en *La Globalización Imaginada* se interroga sobre los lugares en los que se originan los productos culturales y propone que en el momento actual se están construyendo productos simbólicos globales, sin anclajes nacionales específicos o con varios a la vez: novelas, películas, video-juegos, música-mundo. Para García Canclini “La globalización es un nuevo régimen de producción del espacio y del tiempo” (47). El crítico cultural ha visto la globalización como un nuevo régimen de producción del espacio y el tiempo que hace que sea posible “exportar películas y programas televisivos de un país a otro, construir productos simbólicos globales, sin anclajes nacionales específicos, o con varios a la vez” (47). En las últimas décadas hemos visto como el fenómeno del best-seller se ha convertido en un acontecimiento no sólo cultural, sino también sociológico y económico. Las listas de los libros más vendidos ocupan un espacio relevante en las secciones de cultura y negocios de los medios de comunicación tanto a nivel nacional como internacional. En el presente capítulo se reflexionará sobre el fenómeno del best-seller en España y la reciente incorporación de algunos novelistas españoles a este fenómeno global.

Para llevar a cabo esta labor, en primer lugar, se perfilará una teoría del best-seller. Para esbozar esta teoría se tendrán en cuenta las reflexiones sobre industria cultural de Theodore Adorno, el aura de Walter Benjamin y el significado de la posmodernidad en Fredric Jameson, Linda Hutcheon y Jean Francois Lyotard. Para examinar lo que se ha venido considerado como

baja y alta cultura acudiremos a la concepción de “distinción” de Pierre Bourdieu así como a las diferentes posturas que la sociedad ha tomado frente a la cultura de masas y que Umberto Eco ha denominado como “apocalípticos e integrados”. También se tendrán en cuenta las fronteras entre hibridación cultural, tradición y modernidad, lo culto, lo popular y lo masivo según las teorías de pensadores como Jesús Martín Barbero.

En cuanto al fenómeno del best-seller en sí se analizarán las estrategias que sobre el mismo ha delimitado el editor Albert Zuckerman. Las propuestas de Zuckerman en cuanto al patrón marcado para escribir un best-seller servirán para tratar de dilucidar por qué estas novelas españolas han entrado en las listas de los más vendidos a nivel global. Adicionalmente, buscaremos el origen del fenómeno, dónde nació y cuál era su propósito inicial. Se verá también cómo, con el paso del tiempo, se ha convertido en un modo de referencia obligada a la hora de comprobar qué tipo de lectura demanda el público de hoy y, más en concreto, dónde se sitúan en estas listas los autores españoles más vendidos a nivel global. Dos ejemplos paradigmáticos de escritura best-seller española con repercusión en todo el mundo son Arturo Pérez-Reverte y Carlos Ruiz Zafón.³ Pérez-Reverte fue pionero en éxito de ventas a nivel global y Carlos Ruiz Zafón es el primer best-seller español que ha conseguido ventas millonarias con una novela que tiene como trasfondo la guerra civil y la dictadura franquista. Ruiz Zafón, toma como base este momento clave en la historia de España para, ficcionalizado, hacerlo llegar a públicos de todos los puntos de la geografía universal. En este sentido, se tratará de dirimir el por qué del éxito de estos autores. Ambos tienen en común la ficcionalización de hechos históricos de España a través de un género híbrido que toma prestados elementos de la novela histórica, la novela de aventuras y la novela detectivesca, nutriéndose principalmente de lo propiamente histórico español.

Hacia una teoría del best-seller.

Karl Marx en *El Capital* establece que en el desarrollo de la historia influyen principalmente las fuerzas económicas, las que se centran en actividades e instituciones relacionadas con la producción, el intercambio, la distribución y el consumo de bienes (Spencer 702). Como es sabido, en la sociedad capitalista, todo objeto cultural es concebido como un producto, por lo que además de un valor estético o moral contiene un valor económico. Es en función del valor monetario que el mercado selecciona la oferta de productos culturales así como la posibilidad de producirlos. La oferta se encuentra en relación con la demanda, con lo cual la decisión del consumidor influye en la constitución de la oferta de productos culturales. Pero también puede decirse al modo de la *Ley de Say* que toda oferta genera su propia demanda.⁴

En este sentido resulta esencial recordar el concepto de “industria cultural” desarrollado por Theodore Adorno y Max Horkheimer en su ensayo “La industria cultural”. Para Adorno “The cultural industry fuses the old and familiar into a new quality. In all its branches, products which are tailored for consumption by masses, and which to a great extent determine the nature of that consumption, are manufactured more or less according to a plan”(98). La industria cultural fusiona lo antiguo con lo ya conocido creando algo nuevo y a la medida de la masa que lo va a consumir de acuerdo a un plan preconcebido donde las esferas de la alta y baja cultura, que estuvieron separadas, son ahora forzadas a unirse: “The cultural industry intentionally integrates its consumers from above. To the detriment of both it forces together the spheres of high and low art, separates for thousands of years” (98). Para Adorno la armonía entre “baja cultura” y “alta cultura” que había sido el fermento de las grandes creaciones de la literatura y del arte, se quiebra ante unas publicaciones destinadas a un incipiente consumo de subproductos

literarios cuyos medios expresivos y estéticos tenían que adaptarse a los valores tradicionales de la sociedad puritana inglesa decimonónica. Inglaterra se convertirá en el país pionero de la aparición de un tipo de cultura divulgada en periódicos para un público medio. Este modelo triunfará en Estados Unidos en el siglo XX como cultura hegemónica y desde allí se extenderá por todo el planeta.⁵ La comercialización de esa primera subcultura literaria y gráfica constituye para Adorno el inicio de la aparición de la cultura de masas. La transición desde lo popular a lo masivo se hace posible por la tecnología y el mercado. Las masas en opinión de Adorno son objeto de cálculo, un apéndice de la maquinaria económica. Lo que antes era considerado como cultura ha pasado a convertirse en negocio, ya no estamos ante creaciones sino ante industrias. Para Adorno la industria cultural ha llegado a la igualación y a la producción en serie donde se trata de satisfacer las necesidades y gustos de los consumidores mediante una comunicación que se acepta sin oposición. Podríamos decir que Adorno ve una masa domesticada donde no hay espacio para la reflexión o la elección. Adorno sigue una línea de pensamiento donde “el aura” estética queda destruida por la tecnología y el mercado y el espectador se transforma en un consumidor irreflexivo y pasivo.⁶ Walter Benjamin, observa una pérdida del aura a causa de la reproducción masiva pero su mirada puede ser leída como menos negativa que la ofrecida por Adorno si atendemos a su visión del arte de las masas a través de nuevas formas de percepción colectiva.

Martín Barbero en *Al sur de la modernidad* hace una lectura de Adorno y Benjamin planteando nuevos modos de resistencia en la masa oprimida:

Rompiendo con la incompreensión de Adorno hacia el cine y del marxismo de su tiempo hacia la masa: esa ‘aglomeración concreta pero socialmente abstracta (inaugura) un *sensorium* que le saca encantos a lo deteriorado y lo podrido’ (Iluminaciones II, 15). Si

frente al quiebre histórico que enuncia ese *sensorium*, Adorno piensa que todo está perdido, Benjamin percibe al mismo tiempo un oscurecimiento de la experiencia y el develamiento de una experiencia otra: la que configuran los modos de existencia-resistencia de los oprimidos, incluyendo los desesperados, que es por quienes nos ha sido dada la esperanza. (42)

Martín Barbero destaca el *sensorium* al que alude Benjamin el cual hace posible la experiencia cultural del nuevo público que nace con las masas:

Podría hablarse entonces de una estética de la repetición que, trabajando la variación de un idéntico o la identidad de varios diversos, 'conjuga la discontinuidad del tiempo del relato con la continuidad del tiempo relatado' (Calabrese, "Los Replicantes", 70): aquel *sentimiento de duración* que inauguró el folletín del siglo XIX permitiendo al lector popular hacer tránsito entre el cuento y la novela "sin perderse". La serie y los géneros hacen ahora la mediación entre el tiempo del capital y el tiempo de la cotidianidad". (88).

Para Martín Barbero el consumo no es únicamente reproducción de fuerzas sino lugar de producción de sentido, de una lucha que no se agota en la posesión ya que es el uso el que da forma social a los productos al inscribir en ellos demandas y dispositivos de acción que movilizan las diferentes competencias culturales (91). Según el antropólogo cultural, la lectura culta no será la única que proporcione el placer sino que también lo hará la lectura popular. El placer de ésta última se encuentra en la repetición y en un reconocimiento del goce y la resistencia: "la obstinación del gusto popular en una narrativa que es a la vez materia prima para los formatos comerciales y dispositivo activador de una competencia cultural" (92). De la misma manera que la música negra fue arrancada del mito de lo primitivo y, gracias a los usos urbano-

populares, fue convertida de fenómeno comercial a campo de intercambio y afirmación cultural; no sería demasiado aventurado pensar que una operación similar esté ocurriendo en estos momentos con la literatura best-seller, la cual hasta fecha de hoy ha sido tachada de subliteratura o producto de consumo para las masas.⁷

Con la posmodernidad y la globalización las diferencias radicales a las que aludía Adorno entre alta cultura y cultura de masas se diluyen. En este sentido se hace necesario recuperar a Fredric Jameson y su obra seminal *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Jameson hace una lectura de la postmodernidad como una dominante cultural que ha sido posible por lo que el pensador estadounidense llama el capitalismo tardío (late Capitalism).⁸ Se trata de una drástica ruptura de la esfera de lo cultural donde el capitalismo avanzado ha tenido un rol fundamental. Dentro de esta nueva cosmovisión las leyes del mercado transnacional se han apoderado de cada manifestación cultural. Jameson sostiene que el imperio de la llamada alta modernidad (Kafka, Proust, Joyce, Picasso, Le Corbusier, Lloyd Wright) ha sido agotado al llegar a esta forma del capitalismo (4). Si el capitalismo era expansión y desarrollismo, en esta versión lo es mucho más. De ahí que en su vertiginosa búsqueda de mercancías para vender, el capitalismo haya convertido lo cultural en una mercancía de consumo masivo. El elitismo del *high modernism* es contraproducente para abastecer el consumismo masivo que tanto desea la maquinaria capitalista en su más reciente evolución. Dentro de su teorización historiada de lo postmoderno, Jameson afirma que sería un error leer esta condición cultural (que emerge como resultado del capitalismo voraz) como una inflexión más de la modernidad.

Al hacer un inventario más preciso de lo que implica lo postmoderno, Jameson alude al concepto de superficialidad, falta de profundidad: *depthlessness* (9). Esta superficialidad encuentra su prolongación en el culto a la imagen y al simulacro, otras dos características de la

postmodernidad, y consecuencia del debilitamiento de la relación del público con la pesadilla de lo histórico.⁹ Esto no implica, sugiere Jameson, un desdén de lo postmoderno para con el pasado:

Appropriately enough, the culture of the simulacrum comes to life in a society where exchange value has been generalized to the point at which the very memory of use value is effaced, a society of which Guy Debord has observed, in an extraordinary phrase, that in it 'the image has become the final form of commodity reification' (The Society of Spectacle). The new spatial logic of the simulacrum can now be expected to have a momentous effect on what used to be historical time. (18)

El pasado, por tanto, existiría solo como texto y, por tanto, carecería de profundidad. Jameson, refiriéndose a la novela *Ragtime* de E.L. Doctorow teoriza lo siguiente:

This historical novel can no longer set out to represent the historical past; it can only “represent” our ideas and stereotypes about that past (which thereby at one become “pop history”). Cultural production is thereby driven back inside a mental space which is no longer that of the old monadic subject but rather that of some degraded collective “objective spirit”: it can no longer gaze directly on some putative real world, at some reconstruction of a past history which was once itself a present; rather, as in Plato cave, it must trace our mental images of that upon its confining walls. If there is any realism left there, it is a “realism” that is meant to derive from the shock of grasping that confinement and of a slowly becoming aware of a new an original historical situation in which we are condemned to seek History by way of our own pop images and simulacra of that history, which itself remains forever out of reach. (25)

Además de la disolución del realismo y la aparición de una historia pasada por el filtro de lo pop, Jameson pone en primer plano la muerte de la subjetividad. De la muerte del concepto de

originalidad y particularidad artística deviene la obra postmoderna. Esto origina que se produzca una agresiva intertextualidad o canibalización cultural que Jameson, siguiendo a Hutcheon denomina pastiche: “The disappearance of the individual subject, along with its formal consequence, the increasing unavailability of the personal style, engender the well-nigh universal practice today of what may be called pastiche” (16). El pastiche es una forma dócil que carece del impulso satírico típico de la parodia del *high modernism*. Esta forma dócil, esta banalización superficial es la que se consume masivamente. Esta nueva lógica cultural implica que todo lo que antes era subversivo, como movimientos de resistencia cultural, queda desvanecido dentro de una maquinaria capitalista que lo cosifica y lo convierte en mercancía, una mirada donde no se hace ostensible ningún tipo de problematización.

Para Hutcheon la parodia es el medio por el que se manifiesta el posmodernismo: “To parody is not to destroy the past; in fact to parody is both to enshrine the past and to question it. And this, once again, is the postmodern paradox” (126). La paradoja de la parodia posmoderna es que no nos encontramos esencialmente ante una ausencia de profundidad o un kitsch trivial. El pasado como referente no está borrado ni es sólo un elemento con el que comerciar para Hutcheon: “it is incorporated and modified, given new and different life and meaning” (24). Hutcheon, alude a una condición postmoderna donde tiene lugar la mezcla o hibridación de lo ficcional con lo histórico.

En *Al sur de la modernidad*, Martín Barbero recupera las percepciones de Walter Benjamin en cuanto al desvelamiento de una experiencia otra: “la que configuran los modos de resistencia de los oprimidos incluyendo los desesperados, que es por quienes nos ha sido dada la esperanza” (42). A través de la célebre frase de Benjamin: “Todo documento de cultura es también un documento de barbarie” (122), Martín Barbero plantea que no hay una interpretación

transversal de la cultura y que la frase de Benjamin se puede interpretar también de manera reversible: “en estos oscuros tiempos hay documentos de barbarie que podrían estar siendo documentos de cultura, por los que atraviesan movimientos que minan y subvierten, desde sus bajos fondos, la cultura con que nuestras sociedades se resguardan del sinsentido” (123). Para Martín Barbero el rock, por ejemplo, puede leerse como un idioma en el que un sector de la juventud ha encontrado la manera de expresar su rechazo a una sociedad hipócrita que esconde sus miedos:

Y en la medida que hace visibles nuestras coartadas y nuestros miedos al cambio, el rock hace cultura, hace parte del arte que avizora un cambio de época. Como en la exasperante ilegibilidad de mucho del graffiti callejero de los últimos años, en la estridencia sonora del rock se hibridizan hoy los ruidos de nuestras ciudades con las sonoridades y los ritmos de las músicas indígenas y negras, las estéticas de lo desechable con las frágiles utopías que surgen de la desazón moral, el vértigo audiovisual y la empatía con una cultura tecnológica en cuyos relatos e imágenes, fragmentaciones y velocidades, los jóvenes de todas clases parecen haber encontrado su ritmo y su idioma. (123)

Por tanto, y siguiendo a Martín Barbero, no todos los sujetos van hacer el mismo uso de las industrias culturales, lo que permite abrir espacios para la reflexión e incluso la resistencia.

Gonzalo Navajas en *La narrativa española en la era global* reflexiona sobre el carácter elitista que ha tenido la literatura y cómo hoy compite con “formas sucedáneas del concepto primario de la literatura- la subliteratura- que han incorporado procedimientos y códigos de la comunicación de masas cambiando así de manera esencial el carácter privilegiado e incluso elitista que con frecuencia ha ido adherido a la exaltación de la literatura a una categoría exclusiva” (23). Que una novela sea superventas no significa que estemos ante literatura de baja

calidad. El ejemplo de las novelas de Gabriel García Márquez es el más significativo. El autor colombiano ostenta el título del más vendido en lengua castellana. El propio nobel de literatura se sorprendía de que en el ámbito intelectual siempre se haya equiparado el libro que vende mucho con la ausencia de valor literario.¹⁰ Hay que recordar en este punto que la novela de García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, salió a la venta al mismo tiempo en Bogotá, Buenos Aires y Madrid con una tirada inicial de un millón y medio de ejemplares. La novela no se puso a la venta solamente en librerías sino que podía comprarse también en quioscos, supermercados e incluso en puestos ambulantes de la calle. El prejuicio al que hacía referencia el nobel colombiano ha sido una constante en el mundo literario. Los superventas, para una mentalidad elitista, suelen ser considerados, desde un punto de vista literario, como obras de escasa calidad. Desde un punto estrictamente económico, en cambio, un best-seller representa un éxito sin apelación posible: es el libro más vendido.

Albert Zuckerman es presidente de Writers House, una conocida agencia literaria que representa a autores de best-sellers como Ken Follet. Zuckerman, en su manual *Writing the Blockbuster Novel* desvela algunas de las técnicas literarias que consiguen los mejores resultados de ventas. En su opinión no existen reglas fijas para escribir un best-seller, lo más importante es la habilidad del autor para conectar con los intereses de amplios sectores de población, incluso transnacionales:

The first thing to note about a big novel is that what's at stake is high –for a character, a family, sometimes a whole nation. The life of at least one major character is usually in peril. But more than that, in this type of book the individual at risk often represents not just himself, but a community, a city, an entire country. (...) In many major novels, however, the principal stake is not life or death but personal fulfillment (...) these

heroines' lusts, longings and passions are imbued by their creators with such fierce and unrelenting intensity that what is at issue for them strikes the reader as powerfully as mayhem, murder or national catastrophe. (15-16)

Sin embargo, también apunta que sí existe un conjunto de técnicas que se repiten y que suelen dar excelentes resultados. En su opinión el escritor debe ser consciente de la finalidad comercial que tiene su novela, debe comprender que es un engranaje más dentro de la industria editorial, no la pieza clave ni fundamental. Además, debe dominar la mayor información posible sobre los gustos y aficiones de los lectores a los que pretende dirigir su obra. Tiene que describir con todo lujo de detalles los lugares donde transcurrirá la acción, pero sin abusar en las descripciones e insertando en el relato pormenores que faciliten la verosimilitud. Si es posible, las novelas deben desarrollarse en lugares exóticos para que los lectores puedan aprender otras costumbres y tradiciones: "Readers of popular books enjoy escaping into the minds, hearts and vicissitudes of fictional characters, but they also like to be drawn into new, unfamiliar and even exotic environments" (20).

Las escritoras españolas que triunfan a nivel global (Matilde Asensi, Julia Navarro) seleccionan localizaciones fuera de España. Asensi, en *El último Catón*, elige Roma y concretamente el Vaticano como lugar principal de la acción, aunque también hay desplazamientos en su novela hacia Antioquía, Rávena, Atenas, Jerusalén, Constantinopla y Alejandría. *Tierra Firme* se desarrolla en una isla del Caribe; *Todo bajo el cielo* comienza en Marsella pero transcurre principalmente en China; *El origen perdido* se localiza en la selva amazónica. La narrativa de Navarro sigue similar línea de emplazamiento; *La hermandad de la sábana santa* comienza en Turín para trasladarse por el pasado desde la época de Jesucristo al antiguo imperio bizantino, la nueva Turquía, la Francia de Felipe el Hermoso, España, Portugal y

Escocia; *La biblia de barro* hace que el lector viaje hasta los tiempos bíblicos pasando por la Europa de la Segunda Guerra Mundial, Egipto, Siria, Estados Unidos, Italia, Francia, España y el Irak de Sadam.

A diferencia de estas escritoras, los autores globales que trataremos en nuestro estudio localizan sus novelas en España. Este es el caso de *La Trilogía de la Niebla* de Ruiz Zafón, ambientada en Barcelona. *La sombra del viento* (2001) se sitúa en la Barcelona de posguerra; *El juego del Ángel* (2008) en los años veinte y *El prisionero del cielo* (2011) en la Barcelona de finales de los cincuenta. Con respecto a la novelística de Pérez-Reverte, la serie de *El capitán Alatriste* (1996-2011), *La piel del tambor* (1995) o *El club Dumas* (1993) se ubican en España; *La reina del sur* (2002) entraría plenamente en lo transatlántico puesto que se localiza en México y España.

Zuckerman, en su manual sobre la escritura de best-sellers no recomienda utilizar un escenario histórico y sólo lo aconseja en el caso de los autores consagrados. En su opinión, Ken Follet, como autor de best-sellers de éxito, puede permitirse una ambientación medieval como es el caso de su saga *Los pilares de la tierra*. Debido a su gran popularidad va a atraer lectores independientemente de lo acertado o no de su marco narrativo: “An established autor like Ken Follet can attract readers with a medieval saga such as *The Pillars of the Earth*, but it’s relatively rare these days for a book club to choose a historical novel as a main selection, and the clubs do reflect the taste of the hardcover fiction-buying public” (20). En opinión de Zuckerman existe un mercado más amplio y dispuesto a recibir historias contemporáneas que históricas. Suponemos que Zuckerman se estaba refiriendo en ese momento (escribió su manual en 1994) exclusivamente al mercado norteamericano porque su tesis no se cumple en el caso español.

También podemos pensar que el éxito de estas novelas se debe al aura exótica que todavía España tiene en el mundo, con sus mujeres gitanas y apasionadas, hombres valientes y toreros, y clima caliente con playas, bares y sol. Para el lector español los escenarios que presentan Ruiz Zafón o Pérez-Reverte no son exóticos pero sí pueden ser vistos como tales más allá de sus fronteras. De hecho, en una reciente entrevista para el periódico británico *The Independent*, Ruiz Zafón aludía al interés que produce la figura de Franco: “Franco's regime is interesting because it was the only Fascist dictatorship that survived in Europe. Franco was ruthless. He was a man interested in power; he was not an ideological man. He died in bed. How many dictators in the 20th century have died in bed? Most of them end up in apocalyptic scenes of horror”.¹¹ El período de la historia con un dictador fascista europeo que muere plácidamente en su cama, puede contribuir también a la creación del imaginario de esa España diferente que es consumida a nivel global.

Pérez-Reverte publicó, con gran éxito de ventas, *El maestro de esgrima* (1988) y *La tabla de Flandes* (1990) las dos novelas contienen un marco histórico relevante. A día de hoy, un gran éxito de ventas precede a la saga de *El Capitán Alatriste*, localizada en el Madrid del siglo XVII. *La catedral del Mar* (2006), el best-seller de Ildefonso Falcones, cuenta la vida de Arnau Estanyol en la Barcelona del siglo XIV. *Historia del Rey Transparente* (2005) de Rosa Montero está ambientada en la Baja edad media francesa y ha sido su novela más vendida. Asensi, Falcones, Navarro, Pérez-Reverte, Ruiz Zafón o Sierra tienen entornos históricos y venden millones de ejemplares en todo el mundo. Estamos, por tanto, ante novelas que se nutren de materia histórica. En este capítulo se prestará especial atención a los casos de Ruiz Zafón y Pérez-Reverte específicamente por la gran repercusión y popularidad de sus obras a nivel global. Ambos son ejemplos paradigmáticos de un novedoso producto cultural que podríamos

denominar como el best-seller español por su particular factura. Es un género que como proponía Hutcheon incorpora el pasado pero dotándolo de un nuevo significado. Encontramos lo histórico pero como marco (como texto que diría Jameson) en el que se pone a vivir a unos personajes sin que lo pesadillesco de la historia salga a la luz de manera diáfana, con el propósito de la denuncia o el señalamiento. En ese sentido y siguiendo a Jameson tendríamos una historia con falta de profundidad. Pero antes de analizar a fondo las novelas españolas globales que se mueven en un espacio hispano-atlántico se hace necesario reflexionar primero sobre lo que implica ser un best-seller.

Para Manuel Rodríguez Rivero los best-seller “son libros que en un instante o a lo largo del tiempo, en un territorio o en varios, en sólo una lengua o traducidos a muchas, han conseguido una especial notoriedad -más allá de cualquier consideración literaria- por el hecho de haber sido adquiridos -y leídos, aunque las dos cosas no siempre coinciden- por un gran número de personas” (Rodríguez Rivero). La cifra de ejemplares que se necesita para ser best-seller varía dependiendo del contexto geográfico. Rodríguez Rivero pone como ejemplo los 10 millones de ejemplares vendidos de la novela más popular de Agatha Christie o el millón de ejemplares vendidos de la novela de Cercas, *Soldados de Salamina*, ambas consideradas best-sellers.

El origen del best seller.

Alice Payne Hackett atribuye la invención de la primera lista de los libros más vendidos a Harry Thurston Peck, editor de la revista literaria *The Bookman*. En su opinión el editor norteamericano fue el primero en incluir en su publicación una lista con los libros más demandados del momento (2). En esta época dominaban la lista los títulos británicos y en un

grado menor aparecían autores europeos. Con la dominación cultural de Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial esta tendencia cambió y hoy en día es sumamente complicado que un autor extranjero pase a formar parte de estas listas de superventas. De hecho, hubo que esperar hasta 1993 para ver a un autor de lengua castellana colocar una de sus novelas en estas listas. Tal fue el caso de la novela de la escritora mexicana Laura Esquivel, *Como agua para chocolate* se colocó en la posición novena en las listas de ventas en este año. Michael Korda en *Making the List* señala lo siguiente respecto a la aparición de nombres nuevos en las listas de los más vendidos: “A small ray of hope appeared on the list in 1993-Laura Esquivel’s *Like Water for Chocolate* and James Waller’s *The Bridges of Madison County*. Neither of these is exactly Proust, but here, at least, were two new and previously unknown novelists on a list that otherwise seems totally familiar: Grisham, Clancy, King, Steel, Clark, Clavell, Koontz, Follet, Ludlum, etc.” (197).

Hay que destacar a este respecto que la novela de Esquivel se publicó en 1989 pero fue llevada al cine en 1992 por el director mexicano Alfonso Arau con un gran éxito a nivel global. Podemos pensar entonces que las ventas de la novela se vieron favorecidas por la fama mundial de la película y que gracias a la publicidad que le proporcionó el film (se estrenó en Estados Unidos en febrero de 1993) consiguió colocarse en la lista de los diez más vendidos durante ese año. Javier Sierra ha logrado ser el primer español que ha formado parte de los diez primeros puestos en la lista de los libros más vendidos según el periódico *The New York Times*. Lo consiguió en abril de 2006 con *La cena secreta*. Esta novela de Sierra, que se localiza en la Italia del siglo XV, aparecía en el puesto número seis no lejos de *El Código Davinci* de Brown que esa misma semana se situaba en el puesto número dos.

Según Hackett Payne, diez años después de que *The Bookman* publicara la primera lista de bestsellers, la revista de negocios *Publisher's Weekly* comenzó a editar regularmente una lista de los más vendidos que se ha prolongado en el tiempo como modelo de prestigio hasta hoy. Un año después de su aparición se llevó a cabo la subdivisión entre libros de ficción y no ficción a la que con posterioridad siguieron otras subdivisiones. Gracias a las listas publicadas por *The Bookman* el término ya estaba bien arraigado.¹² Con el paso de las décadas, las listas de ventas en Estados Unidos poblaron periódicos regionales y suplementos dominicales tales como *Los Angeles Times*, *Washington Post* y *Chicago Tribune*. A nivel nacional las listas de *Publisher's Weekly* y *The New York Times* han sido consideradas como las de mayor prestigio (Hackett 2).

En Inglaterra y en Europa en general, hubo una resistencia considerable a incluir en las publicaciones las listas de los libros más vendidos ya que había un sentimiento generalizado de que estos listados podían distorsionar los hábitos de consumo de los clientes inhibiendo el alcance de las existencias de las librerías. La primera lista fiable apareció en Inglaterra a mediados de los años setenta de mano de las publicaciones *The Bookseller* y *The Sunday Times*. Estos inventarios son ahora una marca establecida en la industria británica del libro. Korda ha visto en las listas de ventas una herramienta que sirve para medir lo que en realidad, nos guste o no, se está leyendo en un momento determinado:

The bestseller list, in fact, presents us with a kind of corrective reality. It tells us what we're actually reading (or, at least, what we're actually buying) as opposed to what we think we ought to be reading, or would like other people to believe we're buying. Like stepping on the scales, it tells us the truth, however unflattering, and is therefore, taken over the long haul, a pretty good way of assessing our culture and of judging how, if any, we have changed. (xi)

Las listas de los libros más vendidos además de hablarnos de los gustos más generalizados en la sociedad en un momento concreto, sirven para conocer quiénes somos a través de lo que leemos pero además son barómetros que miden lo que está vendiendo más y, por tanto, el producto con el que se gana más dinero. Con respecto al libro como mercancía Korda sentencia: “It is still the number of copies actually sold (‘out of the door’, as we say in the trade) that matters, not the number of copies shipped to the stores or the number printed” (xvii).

Para poder vender un elevado número de copias es necesario diseñar una buena estrategia publicitaria. La salida al mercado de algunos libros se ha convertido en un acontecimiento mundial del cual personas en todo el mundo quieren participar en el mismo día de su lanzamiento y lo antes posible. La saga de *Harry Potter* fue pionera en esta llamada global a participar en un acontecimiento al mismo tiempo.¹³ Después le han seguido las presentaciones de la saga *Twilight* de Stephenie Meyer, cuya salida al mercado de una de sus entregas es un acto tan multitudinario como el propio estreno de las sucesivas películas. En España, las presentaciones de libros también se han convertido en eventos que intentan llegar a la mayor cantidad de público posible. A través de las páginas web de los propios escritores o de sus blogs, se publicita el momento en el que la nueva novela va a salir al mercado convocando fiestas y ruedas de prensa multitudinarias como reclamo. Este es el caso por ejemplo del escritor Agustín Fernández Mallo del que hablaremos en el capítulo cuarto. Pero también sucede con escritores de best-sellers como el propio Pérez-Reverte cuya salida al mercado de una nueva novela es un acontecimiento en sí mismo. En este tipo de actos no se hace necesaria una valoración crítica de la novela, lo que importa es informar de la propia puesta a la venta del libro en sí, hacerle publicidad para generar la compra. Esta estrategia mercantil es una constante en autores como Pérez-Reverte; la publicidad sobre sus nuevas novelas nos llega a través de prensa tradicional,

prensa digital, televisión o anuncios en la vía urbana. Las editoriales saben que van a recuperar ampliamente el dinero que se gastan en reclamos publicitarios por lo que no escatiman al anunciar sus productos.

André Schiffrin en *La edición sin editores: las nuevas corporaciones y la cultura* hace un exhaustivo análisis al mundo de la edición explicando las estrategias que sigue el mercado editorial actual y poniendo de manifiesto las diferencias entre el mercado europeo del libro y el estadounidense. En Gran Bretaña y en la mayoría de los países de Europa, a pesar de existir una enorme concentración en el ámbito de la edición, las librerías siguen siendo independientes, o son reemplazadas por cadenas como *Waterstone*, cuya filosofía no está muy alejada de la librería tradicional. En Estados Unidos, por el contrario, las grandes cadenas ponen toda su energía en los best-sellers en detrimento de otros títulos. Gestionadas en su mayoría por ejecutivos que proceden de otras ramas comerciales y que no tienen interés particular por los libros, las cadenas estadounidenses se concentran en el número de dólares recogidos por centímetro cuadrado de superficie útil. A veces no hay tiempo de vender bien los supuestos superventas que tienen en existencias. Si no tienen el éxito que se espera en los primeros días, se exilian al fondo de la tienda o simplemente se devuelven al editor. Para intentar vender más libros, Schiffrin alude a las negociaciones que han desarrollado las librerías con las editoriales. Si estas últimas quieren ver sus libros colocados en los lugares más visibles deben pagar fuertes sumas en publicidad. El ejemplo que pone Schiffrin es de la librería Barnes & Noble que exige de los editores un dólar por ejemplar para colocar sus libros en los lugares más visibles de la tienda (75-76).

La revista *Forbes* en su edición de octubre de 2008 publicaba los autores más vendidos ese año. A la cabeza de la lista se situaba la escritora británica Joanne Kathleen Rowling que ganó 300 millones de dólares en 2008. A una considerable distancia económica le seguía en el

segundo puesto el norteamericano James Patterson con 50 millones; el tercer puesto lo ocupaba el autor de novelas de terror Stephen King con 45 millones de dólares en ventas y el quinto puesto era para el escritor de thrillers políticos Tom Clancy con 35 millones. Los cinco puestos siguientes los ocupaban Danielle Steel, Nicholas Sparks, Janet Evanovich, John Grisham, Dean Koontz y Ken Follett. Como podemos observar todos los puestos a excepción del primero corresponden a escritores norteamericanos; hay tres mujeres en la lista y se aprecia una gran diferencia entre las ganancias de J.K. Rowling y el autor ubicado en el segundo puesto.

La lista Forbes de los autores mejor pagados no ha variado considerablemente en 2012. A pesar de los cuatro años que separan ambas listas el primer puesto es para James Patterson con 94 millones de dólares, le sigue Stephen King con 39 millones de dólares y Janet Evanovich con 33 millones de dólares. En los siguientes puestos se posicionan nombres ya conocidos como John Grisham, Nora Roberts, Danielle Steel o Dean Koontz. Terminada definitivamente la saga de Harry Potter, J K Rowling ocupa ahora el puesto número once seguida por George RR Martin, creador de *A Song of Ice and Fire*, la saga épico fantástica más popular del momento.¹⁴ Aunque no entró en las listas del 2012 es de especial interés el caso de *Fifty Shades of Grey*, una trilogía erótica concebida desde el principio como tal. La revista Forbes considera que la autora del último fenómeno best-seller, EL James, ocupará el primer puesto de la lista para el año 2013: “At the height of Fifty Shades mania, the erotic novels were estimated to be generating as much as \$1.3 million per week for their author, EL James. And that's not counting the \$5 million she received from Universal Pictures and Focus Films for the theatrical rights”.¹⁵ El caso de la novela *Fifty Shades of Grey* resulta peculiar puesto que se generó a partir de una *fan fiction* de la saga *Twiligh*, la cual aparecía publicada periódicamente en la web bajo el título de *Masters of the Universe*. Los personajes de esta ficción fueron nombrados a partir de los protagonistas de

Meyers: Edward Cullen y Bella Swan. Debido a los mensajes generados por la naturaleza sexual de las historias, EL James decidió sacar la historia de las páginas *fan fiction* y creó su propia página web, FiftyShades.com. Posteriormente la autora decidió dividir la historia en una trilogía cuya primera parte fue publicada en mayo de 2011, la segunda en septiembre del mismo año y la tercera en enero de 2012. El éxito de ventas de *Fifty Shades of Grey* es un ejemplo paradigmático de *viral marketing* apoyado por el hecho de que la trilogía se anuncia como manual erótico, dirigida a un público femenino en el que poder aprender determinadas técnicas y juegos sexuales.¹⁶ La autora británica ya ha vendido los derechos de autor para llevar la trilogía al cine y en estos días se especula sobre los posibles actores que pueden dar vida a Anastasia Steel y Christian Grey en la gran pantalla.¹⁷

Como es sabido, el libro es una mercancía más sujeta a las leyes del mercado y responde, en muchos casos, a estrategias publicitarias. No hay que olvidar que la adaptación de una novela al cine tiene su inmediata repercusión en un vertiginoso aumento de ventas de la edición impresa. De hecho, algunos autores escriben sus novelas pensando en la posterior adaptación cinematográfica y los sustanciosos beneficios en derechos de autor que conlleva. Es conocida a nivel global la saga cinematográfica de *Harry Potter* que ha llevado al cine cada entrega impresa. Las trilogías *Crepúsculo* y *Millenium* cuentan también con sus respectivas adaptaciones en el cine así como *El Código Da Vinci* y su secuela posterior *Ángeles y demonios*. Este fenómeno tiene también su traducción en España con los escritores de best-seller.

El caso de Pérez-Reverte es quizás el más sobresaliente. Se han llevado al cine más de media docena de sus novelas tales como *Alatriste* basada en la famosa serie que lleva el nombre del capitán. *La novena puerta* fue el título en español para la adaptación de *El club Dumas*, dirigida por Roman Polanski e interpretada por Jonny Depp en el papel del buscador de libros

Lucas Corso. *Territorio Comanche*, *La tabla de Flandes* y *El maestro de esgrima*, entre otras, adoptaron el mismo nombre de la novela para su versión cinematográfica.

El best seller español

El rápido proceso de consolidación capitalista que se experimenta en España tras la dictadura franquista y que se afirmó en la Transición hizo posible la aparición de un importante mercado editorial. Surgieron grupos editoriales tan destacados como Planeta (que a su vez es Planeta Internacional, con filiales en Argentina, Chile o México) y que desde 1982 es propietaria de Seix Barral, Ariel, y en 1977 culminó la absorción tanto de Espasa-Calpe como la de Destino. El otro gran monopolio informativo es el grupo PRISA, editor de *El País* y propietario de la red de librerías Crisol y un numeroso y diverso grupo editorial (Alfaguara, Santillana, Aguilar, Taurus). Estos mecanismos culturales se convierten en esenciales a la hora de convertir un fenómeno superventas nacional en best-seller global.

Los autores y textos españoles incluidos bajo la categoría del best-seller se inscriben dentro de la infraestructura cultural que el mercado global construye en las sociedades. Me refiero a la avalancha de premios literarios otorgados por las propias editoriales: Planeta, Nadal, Alfaguara, Herralde, Anagrama, por mencionar algunos, que suponen tiradas de ejemplares casi en número de best-seller.¹⁸ No hemos de olvidar tampoco el carácter mediático del fenómeno donde la presencia de un autor en el medio televisivo, por ejemplo, es decisiva a la hora de aumentar las ventas. Para que una novela se convierta en superventas necesita de una determinada estrategia comercial que ponga en funcionamiento una maquinaria mediática de alto rendimiento. Adicionalmente, la fama del escritor parece estar directamente relacionada con el

éxito de ventas y su presencia mediática. Unido a esto intervienen también (aunque no son decisivas puesto que se producen a posteriori) las adaptaciones cinematográficas o televisivas.

Francisco Álamo Felices en “Literatura y mercado: el best seller. Aproximaciones a su estructura narrativa, comercial e ideológica” señala cifras que rondan los once millones de libros vendidos entre la nómina de los escritores españoles más destacados dedicados a esta literatura.¹⁹ Sin embargo, Adolfo Torrecilla en “Los trucos del best seller” señala el escaso rigor científico con el que se confeccionan las listas de los más vendidos. Por ejemplo, en España, a diferencia de otros países europeos, no existe ningún mecanismo de control sobre el número de libros que se venden por lo que los datos que proporcionan las editoriales y las librerías resultan poco contrastables.²⁰ Rafael Conte en su artículo “El oficio de la crítica” tacha a las listas de artificiales y falsas porque “títulos que apenas acaban de salir al mercado, se alzan con el santo y la limosna y figuran a la semana siguiente en esas listas tan publicitarias y acreditadas como falsas en profundidad, y que sólo son maniobras con las que el mercado se retroalimenta a sí mismo, más que a la industria editorial o a la literatura en sí misma” (107) Como Torrecilla, insiste en el hecho de que estas listas no poseen rigor científico alguno:

En primer lugar, hay que señalar que estas listas no están jamás bien elaboradas desde el punto de vista de la estadística industrial: no se consulta a los lectores -¿cómo se podría hacerlo?- pues sólo podría investigarse entre los compradores y no es lo mismo jamás comprar que leer, desde luego. En segundo lugar, ningún libro lanzado al mercado proporciona cifras de venta fiables antes de un mes después de de su lanzamiento y esto lo saben todos los profesionales, aunque se callen como conejos. Las empresas editoras sólo podrán proporcionar cifras reales hasta más de un mes después de haber sacado el libro al mercado. (107)

Las editoriales ya no sólo colocan su mercancía en las librerías sino que han encontrado otros lugares en los que emplazar sus productos superventas como los centros comerciales, supermercados, cafeterías o grandes almacenes. La elección de los títulos que se venden aquí no es arbitraria sino que, tal y como Carmen Servén ha observado, las grandes superficies “han venido a auxiliar a las editoriales; pero a cambio de su potente colaboración, han impuesto a los editores un tipo de textos y un elenco de autores capaces de vender miles de ejemplares a los clientes-tipo de esta clase de centros comerciales” (44). Para poder sobrevivir en este mercado el libro como bien cultural debe ceder el paso al libro como mercancía. De hecho, con la crisis económica en la que se encuentra España en este momento, se está comenzando a observar este movimiento también en las librerías a pie de calle y ferias literarias. Antoni Daura, presidente del gremio de libreros en Cataluña, avisaba de este desplazamiento de títulos en favor de los best-seller.²¹ Según Daura la feria del libro de Sant Jordi se ha convertido en una especie de gran venta de best-sellers:

Hace una docena de años los editores descubrieron que determinados libros con gran capacidad mediática ayudaban a los compradores poco habituales a decidirse en la Diada; eso no fue mal un tiempo, pero ahora se ha acostumbrado mal al comprador y se ha pervertido el sistema porque en la festividad se concentra todo en apenas cinco títulos, produciéndose ese fenómeno tan nuevo de que algunos libros ya no los encuentras en ningún puesto a media mañana porque se rompen los *stocks* muy deprisa. Hemos llevado la moda del best seller a Sant Jordi. (Geli)

Para Daura, el librero se encuentra ahora en manos del editor y el negocio se ve amenazado ya que se ha experimentado un descenso del 10% del número de afiliados al gremio de libreros (que no alcanza los 300) y a la desaparición de tiendas históricas como Áncora y Delfín hay que

sumarle el posible cierre de otras por la falta de continuadores. Además, y como señalaba Daura, se busca vender mucho y hacerlo en el menor tiempo posible ya que el best-seller es un fenómeno efímero por definición. El éxito es muy amplio pero se agota en poco tiempo, por eso el escritor de superventas se convierte en un gran productor. Es decir, si el autor quiere aprovechar la fama que le otorga el libro más vendido debe apresurarse a sacar otro producto de similares características en el menor espacio de tiempo posible, antes de que la llama de su éxito anterior se apague. Como asegura David Viñas Piquer en *El enigma best-seller*:

Las operaciones mediáticas encumbran una obra hacia la fama con la misma rapidez con la que hacen que sobrevenga luego el olvido o que la obra entre en una nueva fase totalmente distinta ya a la fase best-seller. No es que una obra superventas no pueda ser leída durante mucho tiempo; lo que no puede es ser leída durante mucho tiempo masivamente, de la forma tan espectacular como se lee mientras permanece en la lista de los libros más vendidos. (75)

Teniendo en cuenta la relativa fiabilidad de estas listas y adoptando la cautela necesaria, se hace necesario observar las listas de los más vendidos para poder analizar el fenómeno best-seller y su impacto en España. También hay que tener en cuenta la dificultad a la hora de encontrar listas globales ya que la tendencia es elaborar listas por país.

Según la librería Barnes & Noble, entre los cinco libros más vendidos de la primera década del siglo XXI en Estados Unidos se situaron tres títulos de Dan Brown: *El código da Vinci*, *El símbolo perdido* y *Ángeles y demonios* en los puestos primero, segundo y cuarto respectivamente. En España a finales del mes de enero de 2010 el periódico *El País* publicaba la lista de los libros más vendidos durante 2009. La trilogía *Millenium* del escritor sueco Stieg Larsson se colocaba en cabeza de la lista. De hecho, las ventas de cada uno de los tres libros del

autor fallecido casi duplicaban al cuarto puesto del ranking en el que aparecía *El símbolo perdido* de Dan Brown. En el quinto lugar se situaba el primer autor español de la lista, Ildefonso Falcones con *La mano de Fátima*. La lista de los diez más vendidos se completaba con los cuatro libros juveniles de la saga *Crepúsculo* de Stephenie Meyer. Si se exceptúan los libros juveniles, el número 16 de la lista sería para la autora chilena Isabel Allende y *La Isla bajo el mar*, el puesto 17 sería para *Contra el viento* de Ángeles Caso, premio Planeta de 2009. El puesto 18 lo ocuparía *La Catedral del Mar* de Ildefonso Falcones que tres años después de su publicación continuaba batiendo récords de ventas. En el puesto veinte aparecía otro superventas español, Carlos Ruiz-Zafón con *El juego del Ángel*. La lista elaborada por *El País* en 2009 nos da una aproximación al panorama literario de los más vendidos en el cambio de década donde los españoles Ruiz Zafón y Falcones entraban en la lista de los más vendidos a pesar de no haber publicado sus novelas ese año. La lista de España nos permite ver la dinámica que se efectúa en la globalización donde novelas procedentes de Estados Unidos y Suecia son consumidas por el público español de manera masiva.

La revista mexicana del Consejo estatal para la cultura y las artes publicó en 2010, la lista de los libros más leídos del siglo XXI.²² En esta lista se encontraban en los primeros lugares *La sombra del viento*, *El código Da Vinci*, *2666* de Roberto Bolaño y la trilogía *Millenium* de Larsson. Resulta revelador que Sergio González Rodríguez, autor del artículo, lo titule “Los libros más leídos en el siglo XXI” y añade entre paréntesis “La era de las superventas”. Y es que en esta lista los más leídos y los más vendidos coinciden. Como ya se dijo las listas no son siempre del todo fiables y están sujetas a variables pero en este caso nos apuntan nombres que se repiten y que hemos de considerar a la hora de hablar del fenómeno best-seller español que se constituye como global.

Este best-seller global procedente de España tiene como figuras principales a Carlos Ruiz Zafón y Arturo Pérez-Reverte. Ambos sitúan sus tramas en un marco histórico que se extrae de la propia historia de España. Como veremos, tanto Pérez-Reverte como Ruiz Zafón se nutren de esta historia española y se mueven tanto en marcos temporales del siglo XVII, tal es el caso de *El capitán Alatriste*, como de la historia más reciente, la de la posguerra española en *La sombra del viento*. Como ha observado Viñas Piquer, la historia ejerce un gran poder de seducción en el público a nivel global (485). En el caso de *El capitán Alatriste* estamos ante un período histórico de especial relevancia, el Siglo de Oro, como momento de florecimiento de todas las artes en España y con figuras de la talla de Velázquez o Quevedo convertidos en personajes por Pérez-Reverte. Además el personaje principal es un capitán que encarna la figura del antihéroe.

Por el otro lado, Ruiz Zafón nos sitúa en la Barcelona de posguerra, pero una posguerra casi romantizada a través de una historia de amor y un misterio cuyo personaje principal, Daniel Sempere, actúa como figura detectivesca y se encarga de la investigación. El misterio toma forma histórica en esta novela. Ésta es solo una aproximación de lo que puede perfilarse como el best-seller español. Viñas Piquer en su teorización del best-seller ha hecho dos divisiones asumiendo que muy bien podrían incluirse también otros títulos:

Primero los inevitables: *Carrie*, de Stephen King; *Coma*, de Robin Cook; *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco; *El médico*, de Noah Gordon; *El Alquimista*, de Paulo Coelho; *Los pilares de la tierra*, de Ken Follet; *Parque Jurásico*, de Michael Crichton; *La tapadera*, de John Grisham; *Donde el corazón te lleve*, de Susanna Tamaro; *Memorias de una geisha*, de Arthur Golden; *Harry Potter y la piedra filosofal*, de J. K. Rowling; *El Código Da Vinci*, de Dan Brown; *El niño con el pijama de rayas*, de Jonh Boyne.

Ahora los otros: *Tuareg*, de Alberto Vázquez-Figueroa; *El capitán Alatriste*, de Arturo Pérez Reverte; *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas; *La catedral del mar*, de Ildefonso Falcones; *La piel fría*, de Albert Sánchez Piñol; *La sombra del viento*, de Carlos Ruiz Zafón. (600-01)

Viñas Piquer establece una división nacional donde incluye a Alberto Vázquez Figueroa (Santa Cruz de Tenerife, 1936) como el primer escritor español de best-seller históricamente hablando. Su página web en inglés nos lo presenta así:

Alberto Vázquez-Figueroa is one of the most widely read Spanish contemporary writers, with global book sales to date in excess of 25 million. He has published more than 50 novels, many of which have been translated into more than 30 languages including French, German, Chinese, Arabic, and Japanese. Some of his most famous titles include *Tuareg*, *Ebano*, *Iguana*, the *Oceano* trilogy and the *Cienfuegos* series. Although he has, for many years, been considered a best-selling author, his books having been translated into most major languages, Vázquez-Figueroa's work is still relatively unknown in the English-speaking world.

Vázquez Figueroa ha sido precursor en cuanto a la cantidad de novelas vendidas, su obra ha tenido una gran repercusión a nivel global (traducido a más de treinta lenguas) y sin embargo no es bien conocido en el mundo anglosajón. Otro autor de best-sellers en España, Manuel Vázquez Montalbán (Barcelona 1939-Bangkok 2003), creador del detective Carvalho ha vendido más de 400.000 ejemplares de esta serie.

Sin embargo, no será hasta la década de los noventa y con Arturo Pérez-Reverte cuando la novela española se venda de manera masiva a nivel global. A fecha de hoy es, junto con Carlos Ruiz Zafón, uno de los escritores españoles mundialmente reconocidos. A Pérez-Reverte

y Ruiz Zafón les han seguido en la senda del número de ventas y la proyección global Idefonso Falcones, Albert Sánchez Piñol, Javier Cercas, Matilde Asensi, Javier Sierra y Julia Navarro. Todos ellos cultivan, en mayor o menor medida, un género híbrido, la novela de intriga histórica y están teniendo un éxito global inédito en la historia de las letras española. Sus novelas se venden a nivel global, sus obras han sido traducidas a una veintena de idiomas y sus libros se sitúan en las listas de los más vendidos en todo el mundo. Podríamos decir que hay una irrupción global del best seller español protagonizada por Asensi, con *El último catón* (2001), *Iacobus* (2006) o *El origen perdido* (2006); Ruiz Zafón, con *La sombra del viento* (2001) o *El juego del Ángel* (2008); Navarro, con *La Hermandad de la Sábana Santa* (2004) y *La Biblia de barro* (2005); Sierra, con *La cena secreta* (2004); Falcones, con *La catedral del mar* (2006) y Pérez-Reverte con toda la serie de *El Capitán Alatriste* (1996-2011), *El Club Dumas* (1993) o *La Reina del Sur* (2002) entre muchas otras novelas. Estos autores han vendido millones de ejemplares en todo el mundo y se constituyen como la respuesta española a una clase de novela universal que muestra la globalización del gusto literario, que va de los misterios de la religión a los misterios de la vida y del mundo. Sus obras se erigen como un producto híbrido o pastiche que encuentra el éxito a partir de una combinación de elementos como el thriller histórico o religioso, la novela de aventuras o la novela detectivesca, utilizando un lenguaje claro, sencillo y directo al alcance de cualquier lector. Esta fórmula es el vehículo del que se sirven para llegar al gran público en cualquier lugar del mundo.

José Manuel López de Abiada y José Peñate Rivero en *Éxito de ventas y calidad literaria* han observado las técnicas literarias que más se utilizan en los best-sellers contemporáneos. En su opinión, éstos no se apoyan en las grandes novelas del siglo XX, sino en los modos de narrar de la novela decimonónica (Dickens, Dostoievski, Balzac, Dumas o Víctor Hugo). La estructura

narrativa toma también ingredientes que pusieron de moda los folletines de finales del siglo XIX, y que siguen utilizándose en la elaboración de novelas y culebrones televisivos (169). Este andamiaje clásico es fácilmente distinguible en la saga de Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*. A propósito del congreso internacional celebrado en 2007 en Murcia sobre la figura del héroe revertiano, Belmonte y López de Abiada han señalado que “la saga ha contribuido, de una manera decisiva, a crear, en primer lugar, que el glorioso folletín sigue más vivo que nunca, que aún interesa a los lectores del siglo XXI, ansiosos de leer historias originales y bien contadas, y que nuestros pasados Siglos de Oro estaban siendo desaprovechados por nuestros novelistas, entretenidos en otros menesteres” (15). Además, según Belmonte y López de Abiada las claves del éxito de *El Capitán Alatriste* se encuentran en la complejidad de los personajes, la solidez de una trama que atrapa y divierte al lector desde la primera página, el esfuerzo de recreación lingüística y la exhaustiva investigación de la época por parte del autor (15).

Esta manera accesible de escribir podría verse también como una crítica al elitismo literario nacional y una respuesta ante el cansancio de los lectores frente a las novelas sesudas y densas con temas introspectivos. Winston Manrique Sabogal en un artículo para *El País*, intentaba trazar la clave del éxito de estos autores españoles. Javier Sierra opinaba que en parte estas obras gustan porque acercan a los lectores al mundo de la cultura sin hacerla plúmbea o inaccesible, y hacen pensar al lector en una dimensión que estaba reservada a las élites intelectuales. Para los autores, la clave de estas novelas no encierra más secretos ni misterios que ser el libro que ellos querrían leer. “Mi ambición”, ha dicho Falcones, “es escribir novelas entretenidas que atrapen al lector, como las que me gustan a mí”. Este propósito Navarro lo resume como “la novela que me apetecía hacer”, Asensi amplía esta idea cuando manifiesta que

ella no escribe pensando en los lectores, sino en lo que le gusta, en lo que le atrae y con lo que disfruta de verdad.²³

Andrés Amorós en *Introducción a la novela contemporánea* se hace eco de una frase de Emilia Pardo Bazán sobre lo que el “vulgo” consideraba una novela. Según la escritora gallega, la masa sólo consideraba novela aquella “donde el arte importa un bledo y lo que interesa únicamente es saber en qué parará y cómo se las compondrá el autor para salvar a tal personaje o matar a cual otro”. En opinión de Amorós, Pardo Bazán observaba esta dinámica en escritores de novelas de aventuras como Alejandro Dumas, referentes imprescindibles para Pérez-Reverte y Ruiz Zafón. Si revisamos los manuales de estudios generales sobre novela española de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, encontraremos que los nombres de estos dos autores aparecen rara vez y cuando lo hacen, son considerados autores menores especializados en literatura popular y novelas de aventuras. Santos Alonso en *La novela española en el fin de siglo 1975-2001* define las novelas de Pérez-Reverte de la siguiente manera:

Mezclando la intriga y la aventura con fines comerciales cosechó grandes éxitos de público y elevó a algunos autores a la categoría de auténticas estrellas literarias, casi a la manera de las cinematográficas y musicales. El exotismo de la aventura cosmopolita, el misterio y la intriga, o la pretenciosidad histórica de sus narraciones, dorados con las pinceladas de un mediocre barniz culturalista, sedujeron a un tipo de lector aficionado al entretenimiento de las historias explícitas y poco acostumbrado a calados de más hondura. (183)

Francisco Rico y José Carlos Mainer en *Historia de la Literatura Española (Los nuevos nombres: 1975-2000)* no se ocupan de la narrativa de Pérez-Reverte pero sí dedican amplio análisis a nombres como Javier Marías, Eduardo Mendoza, Juan José Millás, Antonio Muñoz

Molina y Javier Cercas entre muchos otros. José María Martínez Cachero en *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*, parece ser el único que aprecia el valor y calidad de las novelas de Reverte cuando se refiere a la narrativa revertiana después de *El Húsar* (1996):

Vinieron después, en un espacio de tiempo relativamente corto -1988 a 1995-, varios títulos más, lo cual muestra una insistencia continuada junto a una evidente facilidad, títulos que acreditan asimismo un progresivo adelantamiento y enriquecimiento del autor: documentación pertinente, cuidada y eficaz estructura, interés de las historias contadas – junto a la que puede considerarse principal, suele haber otras secundarias-, todo lo cual da como resultado unas novelas de grata lectura, recompensadas por un éxito clamoroso: tiradas abundantes y sucesivas, premios, traducciones, ventas; semejante acogida «no le produce ninguna angustia (sólo la de Hacienda) y le permite trabajar libremente». (653-54)

En cuanto a Ruiz Zafón, *La sombra del viento* se publicó en 2001 por lo tanto, todavía no podemos saber si será incluido en próximos manuales o antologías.

La discrepancia generalizada entre los juicios de la crítica académica y el lugar que ocupan Pérez-Reverte y Ruiz Zafón en la literatura española del siglo XXI es también visible en la crítica académica norteamericana. En *Modern Spanish Culture*, Jo Labanyi se refiere a la ficción histórica como pastiche histórico y a Pérez-Reverte como fenómeno comercial (152). Brad Epps en *The Cambridge History of Spanish Literature*, tilda sus novelas de meros superventas comerciales, de acción y aventuras, divertidas y sin pretensiones (719). Hemos de decir que existen también honrosas excepciones que han valorado la obra de Pérez-Reverte de manera positiva, tales son los ensayos de Gonzalo Navajas y Alexis Grohmann.²⁴

Pérez-Reverte y Ruiz Zafón no tienen solo en común ser los autores españoles con más éxito de ventas a nivel mundial sino que comparten también otras características que los definen. Los dos tienen concepciones similares de la novela y del mundo literario que se alejan de lo elitista. Pérez-Reverte opina lo siguiente a este respecto:

Se ha abusado de la palabra *escritor*. Hay gran cantidad de gente, en el mundo de la literatura que pasan por escritores sin hacer literatura. La literatura ha engendrado un negocio falso, hecho de subvenciones estatales, de conferencias, de ciclos y mesas redondas. Hay gente que se dedica a asistir puntualmente a esos eventos. Se trata de supuestos escritores que, claro, no han escrito nada. Son marionetas culturales.

(Contreras, entrevista)

En una línea similar de pensamiento en cuanto al mundo literario se manifiesta Ruiz Zafón:

No hay nada en ese mundo que pueda interesarme, para mí es exactamente como la asociación de amigos de la zarzuela; no tengo un interés particular, ni para mal ni para bien, en hacer capillitas o tomar cafés... eso es mucho de aquí. Se participa en estas cosas por necesidad, no por gusto, los autores se involucran porque así sobreviven: un trabajito por aquí o por allí; todo lo que se dice en esos ámbitos es por intereses disfrazados de principios. He tenido la buena fortuna de poder pasar de lado de todo eso. El supuesto mundillo literario es 1% literario y 99% mundillo. Uno entra en él, insisto, porque no tiene más remedio, porque quien tiene remedio, no entra. (Geli, entrevista)

Además de situarse fuera del mundo literario elitista, los dos autores son creadores de protagonistas singulares, recrean personajes que pueden ser vistos como antihéroes y construyen un entramado de misterio e intriga que toma forma histórica.

Arturo Pérez Reverte

Arturo Pérez Reverte (Cartagena, 1951) antes de aparecer en el panorama literario español tuvo una destacada trayectoria como periodista y reportero de guerra. Después de trabajar para el periódico *El Pueblo* pasó a Televisión española donde ejerció como reportero en conflictos bélicos en lugares como Nicaragua, Angola, Croacia o Bosnia. Su popularidad aumentó con el programa de televisión *Código 1* presentado por él mismo y con la emisión de su programa de radio *La ley de la calle* en Radio Nacional de España. Los dos programas se nutrían de historias de supervivencia, tragedias individuales y muertes. Su fama siguió aumentando gracias a su columna semanal en el suplemento dominical *El Semanal*, revista cultural que acompaña los domingos a una veintena de periódicos. Pérez-Reverte lleva escribiendo para esta publicación desde 1991 hasta hoy.²⁵

Al finalizar su etapa en televisión en 1994, año de la publicación de *Territorio Comanche*, decidió dedicarse exclusivamente a escribir. Su primera novela apareció en 1983. *El húsar* cuenta la historia de un oficial al servicio de la armada de Napoleón. Como en otras novelas posteriores, el autor investiga un tema en gran detalle para luego jugar con este conocimiento en el plano ficcional, tal es el caso de *El maestro de esgrima* (1988), *La tabla de Flandes* (1990), *El club Dumas* (1993), *El pintor de batallas* (2006) o *El asedio* (2010). Con respecto a *El asedio* es destacable el hecho de que Alfaguara colocara esta novela a la cabeza en las listas de los libros más vendidos sin haber sido puesta aún a la venta, basándose exclusivamente en la pre-venta. En las novelas de Pérez-Reverte que podríamos llamar históricas como la saga de *El Capitán Alatriste* o *El maestro de esgrima* hay influencia no sólo de la novela de aventuras y folletinesca en el estilo de Alejandro Dumas y Victor Hugo o de la novela de detectives de Arthur Conan Doyle; sino también de la obra de Benito Pérez Galdós y sus

episodios nacionales, los cuales representaban una enseñanza para sus contemporáneos como era la historia de la España del siglo XIX.

A fecha de hoy es la saga de *Las aventuras del capitán Alatriste* la que mayor número de ventas ha proporcionado al autor. El periódico *Sunday Telegraph* cuenta más de cinco millones de copias vendidas en todo el mundo. La primera entrega que lleva por título *El capitán Alatriste* se publicó en 1996 y fue escrita por el autor cartagenero y su hija Carlota. En 2006 fue llevada al cine por Agustín Díaz Yanes e interpretada en su papel principal por Viggo Mortensen. La particular recreación del Siglo de Oro español que hace Pérez Reverte en esta saga ha merecido que la primera novela de la serie haya sido incluida en el plan académico escolar de España. Publicaciones como *The New York Times* han dicho de ella: “Equipped with a quick-witted, charismatic hero and much to provoke and goad him, Mr Pérez-Reverte has the makings of a flamboyantly entertaining series. Captain Alatriste ends with a wicked flourish, an evil laugh and a strong likelihood that the best is yet to come.” *En Publishers Weekly* podíamos encontrar comentarios como: “Splendidly paced and filled with a breathtaking but not overwhelming sense of the history and spirit of the age, this is popular entertainment at its best: the characters have weight and depth, the dialogue illuminates the action as it furthers the story and the film-worthy plot is believable throughout.”²⁶

El éxito obtenido por sus novelas en todo el mundo le ha valido el título del escritor español global más importante a fecha de hoy. Sus relatos han sido traducidos a veintiocho idiomas y se han vendido en treinta países. Margaret Sayers Peden tradujo *La carta esférica* y hay que dejar constancia de que Sayers Peden ha traducido también a escritores como Isabel Allende, Octavio Paz, Pablo Neruda y Carlos Fuentes. Además de premios en casi toda Europa, en Estados Unidos ha sido reconocido como uno de los mejores escritores extranjeros del

panorama actual. En 1994, *La tabla de Flandes* fue una de las cinco novelas extranjeras más vendidas en Estados Unidos según la lista publicada por *The New York Times Books Review*. En 2000 *El maestro de esgrima* apareció también como uno de los libros más vendidos según la misma lista. Alan Cheuse escribió para el *San Francisco Chronicle* a propósito de *El pintor de batallas*:

Lying on page after page of this philosophical rhetoric, the way his artist hero slathers parts of his mural in paint, tends to amplify Faulques' fate, as Pérez-Reverte elevates his novel above the level of the merely entertaining pages of King and Grisham. It also, alas, reminds American readers of the sublime rhetoric of Faulkner and how such passages in the hands of a master can add to the momentum of the story and how, in instances such as this, it can also drown out the music of the plot. (Cheuse)

Cheuse, en su lectura de la novela, eleva a Pérez Reverte por encima de los autores best-seller Stephen King y John Grisham además de compararlo con William Faulkner. Según Cheuse este texto no sería mera literatura de consumo sino que se situaría junto a la literatura del más alto nivel intelectual.

En América Latina, *El Capitán Alatriste* tuvo también una excepcional acogida, sobre todo en Argentina. En 1998, Juan Cruz, director de la editorial Alfaguara, comentaba con el periódico *El País*, la buena acogida de las dos primeras entregas de la saga, llegando las ventas al millón de ejemplares. La editorial decidió introducir al escritor español en el mercado latinoamericano para, en palabras del director de la editorial, “prolongar lo que en su día fue el estallido de la literatura latinoamericana, en un verdadero viaje de ida y vuelta”.²⁷ José Manuel López de Abiada en un artículo publicado en 2008 aseguraba que los seguidores de la saga revertiana en España y Latinoamérica sobrepasan los dos millones y medio.²⁸

Gonzalo Navajas en “Arturo Pérez-Reverte y la literatura de un tiempo ejemplar” sugiere que el momento global actual ha iniciado modos de confluencia de la gran tradición literaria occidental con hechos o agentes culturales actuales: “La eclosión de los recursos de la cultura no elevada/popular y oral/visual, y la equiparación de esos recursos con los procedimientos del *status quo* convencional de lo elevado/escrito” (300). Para Navajas las novelas de Pérez-Reverte están hechas desde lo popular pero potencian lo elevado. Son producto de la hibridación cultural actual. La búsqueda de un pasado utópico, constante en las novelas revertianas, es el refugio “para las inclemencias de un presente y un futuro vacío de impulsos éticos” (310). De ahí la ejemplaridad de sus personajes (Alatríste sobre todo) que según Navajas son fieles a unos principios (como la lealtad o el honor) que han sido borrados en nuestra época.

A la ejemplaridad de los personajes de Pérez-Reverte estudiada por Navajas hay que añadir lo señalado por Rafael de Cózar en su ensayo “El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte” cuando afirma que muchos de sus personajes tales como Adela Otero, Corso, Teresa Mendoza o el propio Alatríste “coinciden en un especial sentido del honor, una ética personal, la coherencia con unos principios, obviamente no procedentes de la moral religiosa o social, códigos cuyo conocimiento y respeto es frecuentemente la clave de la supervivencia” (46).

Podríamos pensar entonces que el éxito de Pérez-Reverte no viene sólo de la calidad literaria de su narrativa. Factores extraliterarios como la fama conseguida como periodista televisivo, la repercusión como columnista en el suplemento semanal y la gran promoción editorial han sido factores decisivos de su éxito comercial. A esto hay que sumar el interés actual del lector por las aventuras y lo heroico en una época donde ya no existe ni lo heroico, ni la ética

personal. Sus novelas transitan con éxito por el mapa atlántico que une América Latina, España y Estados Unidos.

Carlos Ruiz Zafón

La página web de Carlos Ruiz Zafón (Barcelona, 1964) lo presenta como “uno de los autores más leídos y reconocidos de todo el mundo” (carlosruizzafon.com). Inició su carrera literaria escribiendo novelas juveniles pero su salto a la fama y el reconocimiento mundial le llegaron en 2001 con *La sombra del viento*, novela que fue un éxito de ventas a pesar de ser ignorada por la crítica en España. Ha sido traducida a cuarenta y cinco idiomas y ha recibido numerosos premios internacionales. En 2008 la editorial Planeta publicó su segunda novela *El juego del Ángel* con una tirada de un millón de ejemplares, tal cantidad de volúmenes no se había lanzado al mercado nunca antes en España. *El prisionero del cielo* es la tercera entrega de la saga de la cual se espera una última entrega más. Según la página web del escritor, se han vendido veinticinco millones de ejemplares de la trilogía en todo el mundo.²⁹ Richard Eder para *The New York Times* ha dicho sobre *La sombra del viento*:

The melodrama and complications of “Shadow,” expertly translated by Lucia Graves, can approach excess, though it's a pleasurable and exceedingly well-managed excess. We are taken on a wild ride -- for a ride, we may occasionally feel -- that executes its hairpin bends with breathtaking lurches. But there is more to say. Return a moment to the Civil War. Ostensibly an under theme to the pyrotechnics, in fact it is the theme -- an enduring darkness that the pyrotechnics serve to light up. (Eder)

En *La sombra del viento* hay un intento de recuperar el pasado, el pasado que forjó la novela de Julián Carax y el pasado de antes de la Guerra Civil española. En la biblioteca a la que lo lleva su

padre, Daniel elige un libro titulado *La sombra del viento*; el interés por este texto y por su autor, Julián Carax conduce a Daniel a un recorrido por el pasado. Judith Meddick ha observado lo siguiente respecto al descubrimiento del pasado y la memoria:

The discovery of the truth about Carax's past is shown as necessary to Daniel's present, and the formation of Daniel's identity a generation later. But while Ruiz Zafón's text indicates that the past must not lie unspoken in the present, it also interweaves the telling of memory with the future. (...) Daniel's location of Julián's identity can also be read as mirroring the recent fracturing of the pacto del olvido — in other words, the putting of the silenced past into speech. While Daniel belongs to the generation that grew up immediately after the war, his insistent desire to find Julián's identity chimes with the contemporary drive to recover memory about Spain's civil war and Francoist past. (247)

La sombra del viento es una novela de libros y de recuperación de la memoria a través de la lectura. Una memoria que ha estado oculta y que Daniel irá desvelando a través de una investigación detectivesca que busca descubrir lo que se esconde detrás del libro que eligió la mañana que su padre lo llevó a conocer el Cementerio de los libros olvidados:

- Este lugar es un misterio, Daniel, un santuario. Cada libro, cada tomo que ves, tiene alma. El alma de quien lo escribió, y el alma de quienes lo leyeron y vivieron y soñaron con él. Cada vez que un libro cambia de manos, cada vez que alguien desliza la mirada por sus páginas, su espíritu crece y se hace fuerte. (...) Cuando una biblioteca desaparece, cuando una librería cierra sus puertas, cuando un libro se pierde en el olvido, los que conocemos este lugar, los guardianes, nos aseguramos de que llegue aquí. En este lugar, los libros que ya nadie recuerda, los libros que se han perdido en el tiempo, viven para

siempre, esperando llegar algún día a las manos de un nuevo lector, de un nuevo espíritu.

(10-11)

La biblioteca se erige como santuario y fortaleza inexpugnable, depositaria de un saber que hay que preservar de los tiempos conflictivos que se están viviendo. Es un secreto que pocos conocen, el acceso está restringido como si de alguna manera el desvelamiento del lugar pudiera poner en peligro el conocimiento, la memoria que allí se guarda.

La historia de Julián Carax está poblada de tintes melodramáticos, hijo adoptivo de un sombrerero pobre, su madre nunca le reveló que su padre biológico era un rico empresario. Julián conoce a su padre sin saber el vínculo que los une y éste decide prestarle su apoyo permitiendo la amistad con sus hijos Jorge y Penélope, hermanos de Julián por parte de padre. Julián y Penélope, ajenos al lazo familiar, se enamoran y ella queda embarazada. El padre al enterarse del incesto, encierra a su hija hasta que madre e hijo mueren en el parto. Julián nunca se enterará de la verdadera relación que le unía con esta familia. La vida de Daniel es, en cierto modo paralela a la de Carax aunque nunca llegará a tener tintes tan melodramáticos. Daniel se enamora de Beatriz, una joven de clase acomodada y hermana de Tomás, su mejor amigo. Beatriz también queda embarazada aunque el final de éstos es menos dramático puesto que acaban casándose y Daniel es aceptado por la familia de su esposa.

Daniel encuentra un compañero de pesquisas y aventuras en el personaje de Fermín Romero de Torres, una víctima de la violencia franquista que ha sido torturado salvajemente por el inspector Fumero. Fermín, que pasaba sus días como mendigo, gracias a Daniel es empleado en la tienda de libros que padre e hijo regentan. Para Rober Richmon Ellis el inspector Fumero encarna todos los males de la historia moderna de España:

He seemingly incarnates all the ills of modern Spanish history, switching political allegiance from left to right as the tide of the Civil War changes so as always to be in a position of power over others and engaging in acts of torture. But if Fumero is wantonly cruel, he is also emblematic of how the Ruiz Zafón text depoliticizes history, transmuting the violence of the war into a personal vendetta rooted in psychological trauma, and in the process laying the blame (perhaps inadvertently, though not without profound implications) on the only major working-class character. (845-46)

En opinión de Richmon Ellis, Ruiz Zafón está despolitizando la historia al fijarse en el trauma psicológico del inspector Fumero. La venganza personal de éste contra Fermín Romero de Torres serviría, en su opinión, para enmascarar otro tipo de consideraciones más profundas sobre la Guerra Civil y la dictadura. El enmascaramiento al que se refiere Richmon Ellis podría estar conectado con la edad adolescente de nuestro personaje y las vivencias de un mundo borroso que todavía no le permite acceder a unos hechos que se encuentran ocultos. Su joven edad tampoco permite a Daniel establecer conexiones y contar con todos los datos. De hecho, el propio Fermín Romero de Torres no quiere que Daniel conozca la amarga realidad y él mismo se encarga de ocultarla o enmascararla:

A veces me venía a la memoria la imagen de las tremendas cicatrices que le cubrían el cuerpo. Me sentía tentado de preguntarle por ellas, temiendo quizá que el inspector Fumero tuviese algo que ver con el asunto, pero había algo en la mirada del pobre hombre que sugería que era mejor no mentar el tema. Ya nos lo contaría él mismo algún día, cuando le pareciese oportuno. (102)

De hecho, Fermín va a contar su historia y lo hará en *El prisionero del cielo*. La tercera entrega es el texto que ahonda en las “implicaciones profundas” a las que probablemente se refería

Richmon Ellis. Podríamos decir que con la llegada de Daniel a la edad adulta, las vendas se caen y la memoria más atroz que había estado oculta en su niñez reaparece con toda su crudeza.

Además, en esta primera entrega, también debe tenerse en cuenta el proceso del personaje como detective a la búsqueda de la memoria. Entonces no estaríamos únicamente ante la ocultación de la historia a través de la venganza personal sino que entrarían en juego muchos y variados aspectos.

El período de 1936 a 1939 es crucial para el desarrollo de *La sombra del viento*. En 1936 Julián desaparece y Daniel nace y, en 1939, muere la madre de este último. De este modo Daniel pierde su pasado y Julián su futuro. Ambos personajes están conectados en el texto de manera que el uno no puede existir sin el otro y viceversa. Daniel quiere recuperar la memoria y sólo puede conseguirlo si recupera la historia de Julián:

¿Y usted? ¿Qué es lo que más recuerda de su madre, Daniel?

Dudé un instante, arañando las palabras que me rehuían la voz.

-Nada. No puedo recordar a mi madre hace ya años. Ni cómo era su cara, o su voz, o su olor. Se me perdieron el día que descubrí a Julián Carax y no han vuelto.

Fermín me observaba con cautela, midiendo su respuesta.

-¿No tiene usted un retrato de ella?

-Nunca he querido mirarlos –dije.

-¿Por qué no?

Nunca le había contado esto a nadie, ni siquiera a mi padre o a Tomás.

-Porque me da miedo. Me da miedo buscar un retrato de mi madre y descubrir en ella a una extraña. Le parecerá a usted una tontería.

Fermín negó.

-¿Y por eso piensa usted que si consigue desentrañar el misterio de Julián Carax y rescatarle del olvido, el rostro de su madre volverá a usted?

Le miré en silencio. No había ironía ni juicio en su mirada. Por un instante, Fermín Romero de Torres me pareció el hombre más lúcido del universo.

-Quizá –dije sin pensar. (266)

De manera similar Julián continuará siendo un fantasma hasta que no deposite su historia en la memoria de Daniel lo que posibilitará a Julián continuar escribiendo y, finalmente, a Daniel poner por escrito toda la historia. Una historia que todavía no indaga en su etapa más brutal pero que sí lo hará en la tercera entrega con la presentación de un Daniel ya adulto.

La sombra del viento, aborda una historia de libros en la Barcelona de mediados del siglo XX hasta la posguerra española. Una historia aparentemente local, traspasa las fronteras e interesa a lectores en todo el mundo. Sara Brenneis en su ensayo “Dictatorship Noir: Pos-War Spanish History in Carlos Ruiz Zafón *La sombra del viento*” ha observado que la historia tiene impacto precisamente porque no hay unos acontecimientos históricos narrados de manera expresa y lineal: “it is in its accessibility as popular fiction that *La sombra del viento* makes its greatest historical impact. A reader needs to know nothing of Spain’s post-war history in order to enjoy the novel: the historical aspects fade into the background as the romantic and hardboiled elements take centre stage” (71). Ruiz Zafón ha conectado con sectores transnacionales de población a través de un momento conocido por todos los españoles como es la guerra civil, pero probablemente desconocido para una gran mayoría de lectores en otros países. El autor hibridiza la novela histórica con el género detectivesco, lo histórico con lo ficticio, el misterio con el romance. Construye un texto que va más allá de lo meramente comercial al retomar el tema de la

memoria histórica y ponerlo en primer plano en el siglo XXI consiguiendo que interese a un público global.

Anne Rigney al reflexionar sobre los vehículos que permiten que la memoria interese al público encuentra que los artefactos culturales poseen “memorability, the ability to make the memory in question interesting and relevant” (379). El suceso y el archivo del recuerdo por sí mismo no garantiza la prolongación de la memoria a través de las generaciones, pero una historia detectivesca sí contiene “memorability”, la cualidad de permanecer en el recuerdo:

While archives and history can be regarded as esoteric, historical detective stories contain an interest factor and human appeal that invariably succeed in attracting and maintaining the interest of the general public in that particular memory topic. Their emotive power accords them a distinct advantage over history in the struggle to generate an interest in counter-memory as they “let the reader feel the past as formal history cannot,” thereby engendering empathy between the reader and the cause in question (Lowenthal 226). Often dismissed as populist, historical detective stories, whose search for an elusive past coalesces perfectly with democratic Spain’s delving into its own dictatorial past, therefore are ideally positioned to generate the crucial interest, for they validate the revelations concerning the brutality of the Franco dictatorship and sustain public interest in it at the same time. Moreover, their reinscription of the subjectivity of the repressed transcends literary frontiers as it enables readers “to negotiate the emergent [sociopolitical] meanings from a contemporary perspective” (Caldicott and Fuchs 15). Although the reader may not agree with the moral message embedded in the historical detective novel, it induces a response that acknowledges the subjectivity of the other; in

other words, “that their experiences are real, even though they may be incomprehensible to us” (Kaplan 120). (96-97)

Así los mecanismos de construcción de lo policial sirven para abordar la problemática histórica. Lo detectivesco y la seducción del misterio, del *whodunnit*, se toma como pretexto para generar el interés en lo histórico que se presenta velado. Este tipo de narrativas trascienden las fronteras por su capacidad para negociar significados desde una perspectiva contemporánea. Hay un reconocimiento de la subjetividad de los personajes que tienen la capacidad de hacer pensar a un lector global que sus experiencias son reales aunque no las entiendan. Además los significados sociopolíticos se negocian desde una perspectiva moderna lo que nos conduce a pensar que aquí puede residir el interés de un lector ajeno a la historia de España o con un leve conocimiento de ésta por este tipo de novelas. La indagación de Daniel Sempere para resolver el misterio de la muerte de Julián Carax, escritor que misteriosamente desaparece en la Barcelona de 1936, supone la indagación no sólo de los crímenes cometidos durante la guerra civil sino también de los que actualmente se cometen.

La recuperación de la memoria a través del best-seller: *La sombra del viento* y *El capitán Alatriste*

Daniel Sempere, es el personaje principal de *La sombra del viento*. Es hijo de un librero barcelonés que lo lleva por primera vez a la biblioteca llamada El Cementerio de los Libros Olvidados. El principio de la novela y el descubrimiento por parte de Daniel de tan sorprendente biblioteca sirve de homenaje a “otro” best-seller, la novela de Gabriel García Márquez *Cien años de Soledad*, donde Aureliano Buendía recuerda el día que su padre lo lleva a conocer el hielo en el comienzo ya mítico de la novela:

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo.

Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocerlos nuevos inventos. (7)

En el comienzo de *La sombra del viento* Daniel Sempere, adulto como Aureliano, hace memoria del día en que su padre lo llevó a conocer el Cementerio de los Libros Olvidados: “Todavía recuerdo aquel amanecer en que mi padre me llevó por primera vez a visitar el Cementerio de los Libros Olvidados. Desgranaban los primeros días del verano de 1945 y caminábamos por las calles de una Barcelona atrapada bajo cielos de ceniza y un sol de vapor que se derramaba sobre la rambla de Santa Mónica en una guirnalda de cobre líquido” (7).

El capitán Alatriste no comienza de manera tan mítica, pero lo hace presentando de modo directo a su personaje, el capitán Diego Alatriste. Además tenemos también a un personaje ya adulto, Íñigo Balboa, haciendo memoria de sus días de niñez y describiendo al hombre que fungió de figura paterna para él:

No era el hombre más honesto ni el más piadoso, pero era un hombre valiente. Se llamaba Diego Alatriste y Tenorio, y había luchado como soldado de los tercios viejos en las guerras de Flandes. Cuando lo conocí malvivía en Madrid, alquilándose por cuatro maravedís en trabajos de poco lustre, a menudo en calidad de espadachín por cuenta de

otros que no tenían la destreza o los arrestos para solventar sus propias querellas. Ya saben: un marido cornudo por aquí, un pleito o una herencia dudosa por allá, deudas de juego pagadas a medias y algunos etcéteras más. Ahora es fácil criticar eso; pero en aquellos tiempos la capital de las Españas era un lugar donde la vida había que buscársela a salto de mata, en una esquina, entre el brillo de dos aceros. En todo esto Diego Alatraste se desempeñaba con holgura. Tenía mucha destreza a la hora de tirar de espada, y manejaba mejor, con el disimulo de la zurda, esa daga estrecha y larga llamada por algunos vizcaína, con que los reñidores profesionales se ayudaban a menudo. Una de cal y otra de vizcaína, solía decirse. El adversario estaba ocupado largando y parando estocadas con fina esgrima, y de pronto le venía por abajo, a las tripas, una cuchillada corta como un relámpago que no daba tiempo ni a pedir confesión. Sí. Ya he dicho a vuestras mercedes que eran años duros. (113-14)

Como hemos visto, el ejercicio de la memoria es un elemento fundamental en las novelas de ambos como lo es también la creación de personajes. Tanto para Pérez-Reverte como para Ruiz Zafón los héroes ya no existen. Tal y como Navajas ha señalado certeramente, en el capitán Alatraste encontramos la figura del antihéroe que se aferra a un personal código de honor:

Alatraste no sólo vence a todos sus adversarios en sus enfrentamientos de esgrima sino que sobre todo supera por su carácter personal que procede de su adhesión a un mítico código del honor del caballero. Es una adhesión inquebrantable la que permite no contaminarse de la mezquindad y vileza que prevalecen en torno suyo. Su ejemplaridad se funda no tanto en su conciencia de un programa moral superior –carece de él– como en una conducta consecuente con sus propios principios personales que él defiende por encima de toda duda. (154)

Similar operación en cuanto a un código de honor propio se elabora en el personaje de Fermín Romero de Torres en *La sombra del viento*. Fermín es un personaje sacado de la picaresca que con su lengua viperina y fina prosa denuncia las injusticias del momento que le tocó vivir. Sabemos que Fermín estuvo encerrado en la cárcel durante la guerra civil por culpa del inspector Fumero (personaje siniestro y matón a sueldo, asociado primero a los comunistas y después a los fascistas). Fermín es un personaje con una identidad falsa que tomó su nombre del cartel de una feria taurina. Cuando el padre de Daniel se prepara para la colocación del belén en la librería, Fermín despliega su ingenio cargado de humor y crítica corrosiva: “Sucumbir al yugo del nacionalcatolicismo y sus subrepticias técnicas de adoctrinamiento mediante el despliegue de figuritas y leyendas turroneas no me parece la solución –sentenció Fermín” (55). Fermín mantiene una amistad inquebrantable con Daniel y en muchas ocasiones ejerce de confidente y consejero de su amigo. En la tercera entrega, Daniel tiene dudas sobre el amor de su esposa hacia él y sospecha que pueda estar pensando en dejarle por otro hombre que le envía cartas de amor. Tras confesar a Fermín sus preocupaciones, éste vuelve a hacer uso de su afinada prosa para aconsejarle:

- No se ofenda Daniel, pero tiene usted el problema clásico de los hombres que se casan con una mujer de bandera. La señora Bea, que para mí es y será una santa, está, en el vernáculo popular, para mojar pan y rebañar el plato con los dedos. En consecuencia, es previsible que crápulas, infelices, chulopiscinas y toda clase de gallitos al uso le vayan detrás. Con marido y niño o sin, porque eso al simio embutido en un traje que benévolamente llamamos homo sapiens le trae al paio. Usted no se dará cuenta, pero yo me jugaría los calzones a que a su santa esposa le salen más moscas que a un tarro de miel en la Feria de Abril. Este cretino es simplemente un ave carroñera que tira piedras a

ver si le da a algo. Hágame caso, que una mujer con la cabeza y las enaguas bien puestas a los de esa ralea los ve venir de lejos. (78)

Los héroes de ambos autores se inscriben dentro de la figura del antihéroe que transita por Madrid y Barcelona con derrotas y fracasos en su haber.

El Madrid de *El Capitán Alatriste* es el Madrid del Barroco. La novela está ambientada en la época del rey Felipe IV (1621-1665), es la plenitud del Barroco en las artes y las letras pero también el imperio español está en franca decadencia: “En aquel tiempo, cualquier cosa en la corte de ese rey joven, simpático, mujeriego, piadoso y fatal para las pobres Españas que fue el buen don Felipe Cuarto podía ser comprada con dinero; hasta las conciencias” (147). Brian Dendle ha observado la deuda del autor con el Madrid de Galdós en *Los Episodios nacionales*: “Como Galdós, Pérez-Reverte evoca, con lo que los románticos llamaban ‘color local’, un Madrid histórico: descripción costumbrista de las calles de Madrid, evocaciones de una representación teatral y de la corrida con que los madrileños festejaron al príncipe inglés” (129-130). Por esta España transitan personajes reales como Francisco de Quevedo, amigo de Alatriste en la novela. La figura de Quevedo sirve como pretexto para introducir detalles de la España del siglo XVII:

A don Francisco de Quevedo, eso pude entenderlo más tarde, le dolía mucho España.

Una España todavía temible en el exterior, pero que a pesar de la pompa y el artificio, de nuestro joven y simpático rey, de nuestro orgullo nacional y nuestros heroicos hechos de armas se había echado a dormir confiada en el oro y la plata que traían los galeotes de Indias. Pero ese oro y esa plata se perdían entre las manos de la aristocracia, el funcionariado y el clero, perezosos, maleados e improductivos, y se derrochaban en vanas

empresas como mantener la costosa guerra reanudada en Flandes, donde poner una pica, o sea, un nuevo piquero o soldado, costaba un ojo de la cara. (189)

Pérez-Reverte surte una visión pesimista de la España de la época dicotomizada entre buenos (Alatraste y sus amigos) y malos (reyes, nobles, inquisidores, matones a sueldo).

Barcelona, en *La sombra del viento*, se presenta como el espacio mítico frente a la imposibilidad de que sus personajes sean aceptados en el espacio real de la dictadura. Daniel Sempere ya es adulto en *El prisionero del cielo* por lo que el mundo mítico que pudo ser la Barcelona de *La sombra del viento* se ha diluido con el paso del tiempo y la toma de conciencia del personaje adulto. En la primera entrega, un Daniel todavía niño deambulaba por una Barcelona que parecía ocultar su cara más amarga:

Yo había crecido en el convencimiento de que aquella lenta procesión de la posguerra, un mundo de quietud, miseria y rencores velados, era tan natural como el agua del grifo, y que aquella tristeza muda que sangraba por las paredes de la ciudad herida era el verdadero rostro de su alma. Una de las trampas de la infancia es que no hace falta comprender algo para sentirlo. Para cuando la razón es capaz de entender lo sucedido, las heridas del corazón ya son demasiado profundas. (45)

La Barcelona de la guerra civil y la posguerra aparece en toda su crudeza a través del relato de Fermín a un Daniel ya adulto en la tercera entrega: “Las cárceles del país no daban abasto y las autoridades militares habían ordenado a la dirección de la prisión que doblase o incluso triplicase el número de presos para absorber parte del caudal de reos que anegaba aquella Barcelona derrotada y miserable de 1940” (133). Fermín consigue escapar de la cárcel encerrado en un saco y haciéndose pasar por muerto en un homenaje de Ruiz Zafón a *El conde de Montecristo*. Cuando Fermín sale de la fosa llena de cal viva, se encuentra con un espectáculo aterrador: “Se

volvió un instante a mirar atrás y vio que la fosa se extendía a sus pies como un océano de cadáveres trenzados entre sí. La náusea le golpeó con fuerza y cayó de rodillas, vomitando bilis y sangre sobre las manos. El hedor a muerte y el pánico apenas le permitían respirar” (195). La parte más oscura de la guerra civil, que no habíamos visto en toda su crudeza en *La sombra del viento*, la de las víctimas de la guerra y los asesinatos en masa, aparece en esta tercera entrega cuando ya el protagonista tiene la suficiente edad para poder afrontar y digerir todo el horror que implica. En la primera parte de la trilogía Fermín le contó a Daniel parte de su historia, así es como éste la recuerda en la tercera entrega:

Durante la guerra civil y gracias a los siniestros oficios del inspector Fumero, que por entonces y antes de fichar por los fascistas oficiaba de matarife a sueldo de los comunistas, mi amigo había ido a parar a la cárcel, donde estuvo a punto de perder la cordura y la vida. Cuando consiguió salir, vivo de puro milagro, decidió adoptar otra identidad y borrar su pasado. Moribundo, había tomado prestado un nombre que vio en un viejo cartel que anunciaba una corrida de toros en la Monumental. Así había nacido Fermín Romero de Torres, un hombre que inventaba su historia día a día. (87)

Esta identidad inventada es el motivo por el que Fermín no puede casarse, su nombre no es real, ha estado viviendo estos años bajo una identidad falsa. Fermín ahora se dispone a contar a Daniel el tiempo en la cárcel, su huída e incluso datos sobre la muerte de la madre de Daniel que nunca antes había revelado:

- Entonces, ¿por qué no puede utilizar su nombre?

-Porque Fermín Romero de Torres murió en 1940. Eran malos tiempos, Daniel, mucho peores que ahora. Ni un año duró el pobre.

-¿Murió? ¿Dónde? ¿Cómo?

-En la prisión del castillo de Montjuic. En la celda número 13.

Recordé la inscripción que el extraño había dejado para Fermín en el ejemplar de *El conde Montecristo*.

Para Fermín Romero de Torres, que regresó de entre los muertos y tiene la llave del futuro.

13

-Aquella noche sólo le conté una pequeña parte de la historia, Daniel.

-Creía que confiaba usted en mí.

-Yo a usted le confiaría mi vida con los ojos cerrados. No es eso. Si sólo le conté parte de la historia fue para protegerle.

-¿Protegerme? ¿A mí? ¿De qué?

Fermín bajó la mirada, hundido.

-De la verdad, Daniel..., de la verdad. (88-89)

Sobre la memoria colectiva y la identidad, José Colmeiro en “A Nation of Ghosts?” ha observado que es una alternativa para dar voz a los sujetos subalternos que habían sido excluidos: “The study of collective memory represents an alternative to official national historiographies, potentially giving voice to the subjects traditionally excluded from representation, minority and subaltern groups, on the basis of cultural contingencies such as ethnicity, language, class, gender and sexuality, among others”. (20) Además, la recuperación del pasado tiene su repercusión en el presente: “The past is recovered from the present, but it is not simply past, since the process of recovery of the past can have direct and indirect repercussions for actions in the present. Indeed, what we refer to as collective memory, many times is a present

collective consciousness of the past, rather than personally lived memories” (21). Hay, por tanto, una recuperación del pasado como elemento esencial de la identidad colectiva.

Cuando Fermín hace un acto de memoria y recuperación del pasado no solo lo hace del suyo propio sino de todos los vencidos, los oprimidos, los prisioneros con los que tuvo contacto e incluso del propio pasado de Daniel a través de la aparición de su madre. La memoria funciona por tanto como un espacio de resistencia de los oprimidos, contra las narrativas oficiales del pasado que los han excluido.

El personaje joven en la saga del capitán Alatriste es Íñigo Balboa, quien mitifica al capitán durante el tiempo de su niñez y adolescencia. Pero, como ocurre con Daniel Sempere, Íñigo va perdiendo la inocencia a medida que entra en la etapa adulta. Pérez-Reverte narra la historia de Diego Alatriste desde la memoria de un personaje ya adulto que recuerda hechos sucedidos en su niñez y adolescencia. En los dos autores la memoria funciona como ejercicio de recuperación del pasado que ayuda a entender el presente. La intención de Pérez-Reverte, según él mismo ha expresado, es usar la historia como enseñanza. Es sabido que el autor de Cartagena se decidió a escribir esta saga después de observar en los libros de texto de su hija una exigua historia de España o como han señalado Belmonte y López de Abiada “un peligroso borrado de memoria” (49). Para contrarrestar esta supresión de la historia, Pérez-Reverte construye un relato de aventuras con elementos de folletín y de la novela decimonónica para según Belmonte y López de Abiada: “reivindicar, de manera amena y a la vez rigurosa y sin jactancias eruditas, una época histórica de la envergadura del Siglo de Oro” (49). Pérez-Reverte ha llamado la atención sobre la pérdida de la memoria en la sociedad española actual y la necesidad de preservarla o recuperarla: “El gran problema del hombre ahora es que estamos huérfanos, nos están borrando la memoria y sustituyéndola por una especie de papilla indiferenciada y que nos deja a merced

del primero que llega. Creo que lo que da más aplomo al hombre y le permite defenderse frente a la agresión de los poderosos es la memoria y la cultura” (Montes).

La relación con la historia es un elemento fundamental presente en la obra de los dos autores. Ruiz Zafón centra su obra en la España de la inmediata posguerra (*La sombra del viento* y *El prisionero del cielo*) y en los años veinte en *El juego del Ángel*. Como vimos, algunos críticos acusaban a Ruiz Zafón de construir un relato donde la memoria se enmascaraba y la historia se borraba o no era necesaria para el disfrute del texto. La memoria y la historia más cruel que no eran tan evidentes en *La sombra del viento*, resurgen como lo reprimido en *El prisionero del cielo*. Especialmente el paso de Fermín por la cárcel. Para Augusta López Bernasocchi y López de Abiada, Fermín representa la memoria de los vencidos:

Fermín Romero de Torres encarna, con sus cicatrices y sus marcas y su condición de mendigo, la memoria histórica de los años trágicos de la contienda civil y la posguerra, a su vez simbolizados por la brutalidad y la vileza de Fumero. Fermín representa la memoria de los vencidos que fueron y siguen siendo víctimas de un pasado que los ha condenado al fracaso y a la marginación social. (7)

Para Bernasocchi y López de Abiada, el inspector Fumero personifica “la desmemoria de los vencedores” (11). Fumero se emplea a fondo para obstruir la memoria. Sólo le interesa recuperar del pasado lo que alimenta su odio, centrado sobre todo en Carax. Su vida tiene razón de ser porque tiene un único objetivo: encontrar a Julián para revelar los terribles secretos de la muerte de Penélope y de su consanguinidad (13).

Sin embargo, las mayores tragedias las tenía Ruiz Zafón reservadas para la tercera entrega de la serie, cuando un Daniel ya adulto puede tener pleno conocimiento de un pasado que hasta ahora no había sido desvelado en toda su crudeza. Fermín relatará a Daniel su tiempo en la

cárcel al final de la guerra civil cuando conoció a Julián Carax y, le contará cómo por azar supo la verdadera causa de la muerte de su madre, Isabella Sempere. La llegada de Fermín a su celda y el encuentro con el horror se describe así:

La celda era un rectángulo oscuro y húmedo con un pequeño agujero horadado en la roca por el que corría el aire frío. (...) Fermín se había acurrucado sobre un camastro, intentando cubrir su desnudez con un pedazo de tela harapienta que, supuso, hacía las veces de manta, colchón y almohada. (...) Fermín llevaba media hora allí cuando reparó en que en el otro extremo de la celda se apreciaba un bulto en la sombra. Se levantó y se aproximó lentamente para descubrir que se trataba de un saco de lona sucia. (...) Al retirar la lona, el trémulo resplandor de los candiles que parpadeaban en el corredor desveló lo que durante un momento tomó por el rostro de un muñeco, un maniquí como los que los sastres disponían en sus escaparates para lucir sus trajes. El hedor y la náusea le hicieron comprender que no se trataba de muñeco alguno. Cubriéndose la nariz y la boca con una mano, retiró el resto de la lona y se echó atrás hasta dar con el muro de la celda. (100-01)

Fermín, descubre con horror que su compañero de celda está muerto y que el uniforme de prisionero que le corresponde lo lleva puesto el difunto en un macabro ceremonial de traspaso de la muerte: “La ropa olía igual que el muerto. El rigor mortis había empezado a extenderse por el cuerpo y la tarea de desnudar el cadáver resultó más difícil de lo que había supuesto. (...) Finalmente, ataviado con aquella muda deshilachada y pestilente, Fermín se recogió de nuevo sobre el camastro y se preguntó cuántos usuarios habrían vestido aquel mismo uniforme” (102).

La memoria en ambos autores funciona como mecanismo que ayuda a entender el presente. Para Samuel Amel “Pérez-Reverte ha sabido contactar con el lector y ofrecerle una

visión de la España imperial que pone en entredicho la «historia oficial», tanto del franquismo como de los gobiernos que le sucedieron” (37). Según Amel, en estas novelas no hay nostalgia de un pasado mejor sino que el autor pretende mostrar lo bueno y lo malo con la intención de que nos reconozcamos y entendamos mejor el presente (38). La situación social de la España de Felipe IV y la España de las últimas décadas con la corrupción política y bancaria es paralela. Como el mismo Pérez-Reverte ha manifestado: “Es la misma España, aunque ahora en vez de caballo hay BMW; en vez de espada, otras cosas; en vez de banqueros genoveses hay banqueros *marioscondes*, y en vez de conde-duque de Olivares, pues hay Álvarez Cascos o Alfonso Guerra o quien corresponda” (Dueñas). También Ruiz Zafón nos habla de reconocernos en el pasado para entender el presente. Preguntado para la revista *Qué leer* sobre la cita “Hay épocas y lugares en los que no ser nadie es más honorables que ser alguien” de *El prisionero del cielo*, Ruiz Zafón respondía lo siguiente: “La historia está llena de momentos terribles. Momentos confusos que parecen abrir la puerta de una deriva hacia algo que nadie sabe muy bien a dónde conduce. Creo que estamos en uno de esos momentos; lo que está claro es que las aguas están revueltas y que lo que flota no pinta demasiado bien”. Para el autor los villanos de sus novelas contienen muchos elementos que están a la orden del día en la sociedad actual: “Engloba muchas de las cosas que vemos en nuestra sociedad, en los mecanismos del poder, de la vida pública, de la ‘versión oficial’ de las cosas que se nos quiere vender... Me parecía muy interesante construir un personaje en el que vamos a encontrar y descubrir buena parte de las turbias reglas del juego de la vida”.³⁰ No en vano el villano de la tercera entrega es un banquero corrupto, muy en la línea de la España del siglo XXI, que no para hasta poner al escritor David Martín entre rejas:

El caso es que el padre del tal Vidal es un industrial poderoso y forrado hasta las cejas, y se dice que fue uno de los banqueros clave del bando nacional. ¿Por qué será que todas

las guerras las ganan los banqueros? (...) La lista de acusaciones que se le imputaban era interminable y apenas había indicios o prueba alguna para sustentarlas, pero, por algún extraño motivo, el fiscal consiguió que declarasen en su contra numerosos testigos. Por la sala comparecieron docenas de personas que odiaban a Martín con un celo que sorprendió al mismo juez y que, presumiblemente, habían recibido limosna del viejo Vidal. (...) Por orden del juez, y consejo de Vidal padre, confiscaron todas sus obras y las quemaron considerándolas material subversivo y contrario a la moral y las buenas costumbres. (124-25)

Los hechos del pasado sirven para negociar significados en el presente. Estas narrativas que han sido consideradas como literatura de segunda fila revisan el pasado y recuperan la memoria histórica. Adicionalmente, abren espacios para la reflexión sobre el pasado desde el presente más global. La historia que aparentemente se elude es el elemento central que posibilita el interés de estas novelas y lo que permite que el público se identifique con estas historias. Es decir, lo que se ocultó en el pasado unido a la consiguiente falta de memoria es lo que no se quiere tampoco ahora manifestar explícitamente en la novela. Es este complejo giro el que otorga el éxito a estos textos y el que atrae a un lector que traspasa fronteras y se convierte en global.

Capítulo 2

Consumo nacional y global: la narrativa de Javier Cercas y Javier Marías

Según Winston Manrique Sabogal los “autores en penumbra” son aquellos escritores de prestigio que a pesar de contar con el reconocimiento de la crítica, una demostrada calidad literaria, el respeto de editoriales y suplementos culturales, y ser admirados por sus colegas del gremio no han conseguido el éxito entre el público. Es decir, el número de ejemplares que se venden de sus novelas no va unido a la calidad literaria que los precede. La salida de esta zona de penumbra, cuando se produce, es en cierta manera aleatoria. Manrique Sabogal cita el caso de Javier Cercas como ejemplo de escritor que permaneció veinte años escribiendo en la sombra y, de la noche a la mañana, consiguió un éxito apabullante con su novela *Soldados de Salamina*. El crítico establece que hasta la publicación de esta novela, Javier Cercas era un autor de minorías con novelas y cuentos publicados. Manrique Sabogal reconoce que no se atreve a pronunciarse sobre si era mejor el Cercas exitoso que el Cercas minoritario, pero piensa que *La velocidad de la luz* es una obra superior a *Soldados de Salamina*, a pesar de que el éxito de ventas de la primera no se repitió. También se pregunta si hay dos Cercas escritores y, en este caso, cuál de ellos sería mejor.

Podríamos decir que hay una trayectoria literaria y ya sea por madurez escrituraria, por el gancho del tema elegido en un momento determinado o por una combinación de ambas, acontece el éxito de ventas. Una vez acaecido pueden pasar dos cosas: que el autor mantenga sus ventas con los siguientes textos publicados, como en el caso de Ruiz Zafón y Pérez-Reverte; o que el éxito de tal novela sea anecdótico y no vuelva a repetirse, como en el caso de Cercas. Ni *La velocidad de la luz*, ni *Anatomía de un instante* han conseguido cifras de ventas comparables a *Soldados de Salamina*. Adicionalmente, Cercas no ha sido considerado como uno de los autores de “baja literatura” en la línea de Ruiz Zafón y Pérez-Reverte. El caso de *Soldados de Salamina*

es paradigmático en este sentido porque la novela alcanzó la consideración de best-seller pero fue igualmente elogiada por la crítica. En este capítulo se estudiarán los factores que favorecieron este reconocimiento de crítica y público a nivel nacional y global.

Junto a Cercas se estudiará el caso de Javier Marías, autor considerado como uno de los más prestigiosos en el panorama nacional de las letras y cuyo nombre ha sido barajado varias veces como posible ganador del premio Nobel.³¹ En 2010, tras la concesión del premio Nobel de Literatura a Mario Vargas Llosa, la revista *The Millions* publicó un artículo sobre los otros escritores en lengua española que también podrían haber sido seleccionados por la Academia Sueca. Junto a Marías estaban nombres como Ernesto Cardenal, Carlos Fuentes, Eduardo Galeano y Juan Goytisolo. La entrada de Marías rezaba así:

Javier Marias, the youngest of the group at 59, is, after Vargas Llosa, is probably the most well known in the Anglophone world, not to mention a best-seller in his native Spain (I once bought one of his novels from a vending machine). Son of the philosopher Julian Marias, a prodigious English translator, he was recently accepted into the Real Academia Española. Of his novels, I like *Tomorrow in the Battle Think on Me*, the story of a love affair and an untimely death, delivered in what almost sounds like a soliloquy, laced with Shakespearean references.

Things in favor: politically outspoken.

Things against: name recognition, young. (Tangen-Mills)

Jesse Tangen-Mills se refiere a Marías en términos de best-seller y asegura haber comprado uno de sus libros en una máquina expendedora. Esta doble condición de Marías como autor que vende muchos libros y su consideración de escritor de alta cultura será motivo de estudio en este capítulo. También observaremos el tránsito atlántico de su literatura que comenzó como

fenómeno europeo (Alemania e Inglaterra) pasando después a ser conocido, valorado, y premiado en España y Latinoamérica. Veremos también la creciente fama que en los últimos años está consiguiendo en los Estados Unidos. Tanto Cercas como Marías hacen uso de la autoficción y muestran un rechazo de la memoria histórica en el sentido de no querer recordar o hacerlo de manera inconclusa. Ambos han sido considerados escritores de alta cultura.

Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte* nos habla de la coincidencia, el momento en que la obra encuentra a un público que la comprende y la aprecia. No es éste un encuentro totalmente independiente ya que Bourdieu concede gran importancia al factor sorpresa (371). Viñas Piquer distingue entre las obras que han sido específicamente planeadas como un producto best-seller de aquellas que han conseguido un elevado número de ventas habiendo sido concebidas como productos estéticos: “Best-seller culto o best-seller de calidad son términos bastante elocuentes desde el punto de vista del posicionamiento literario de quien los usa, primero porque lo opuesto solo puede ser ya el best-seller de dudosa o mala calidad, pero también porque introduce la posibilidad de que haya buena literatura entre los superventas” (15). *Soldados de Salamina* sería entonces un best-seller de buena calidad pero ¿podría inscribirse dentro de la “alta literatura”? Sin embargo, nadie duda de que la literatura que produce Marías pertenece al más alto rango de “alta literatura”... ¿será porque aunque en conjunto toda su obra literaria tiene altas ventas ninguna de sus novelas específicamente ha recibido el rótulo de best-seller? Ana Nuño establece el paisaje literario antes del best-seller de calidad de la siguiente manera: “Las cosas, pues, estaban en su sitio, burguesamente y como debe ser: ocupando cada una su correspondiente ‘clase’; estaba ‘la literatura’, destinada a las mentes superiores o lectores-alfa, y luego había unos objetos llamados best sellers, de consumo prioritario para ‘las masas’” (72). Para Nuño el primer best-seller de calidad dentro del mercado literario sería *El nombre de la rosa* de Umberto Eco.

Estos best-seller de calidad se distinguen de los viejos best-seller en “su pretensión de encerrar, no ya sólo misterio e intriga, sino conocimientos precisos sobre ‘la realidad’, envueltos en distinguidas o abstrusas (o distinguidas puesto que abstrusas) referencias a otras obras, autores o acontecimientos históricos, a su vez difuminadas por la bruma del prestigio cultural” (72).

Bourdieu en *La distinción* examina los mecanismos del prestigio:

El acceso al estatus de obras de arte de objetos tratados hasta entonces como curiosidades de coleccionistas o como documentos históricos y etnográficos, ha materializado el imperio absoluto de la contemplación estética, haciendo difícil ignorar que, bajo pena de no ser sino una afirmación decisoria, y por ello sospechosa, de este poder absoluto, la contemplación artística tiene que llevar aparejado, desde ese momento, un componente erudito apropiado para alimentar la ilusión de la iluminación inmediata, que es uno de los elementos indispensables del placer puro. Bien considerado, nunca, sin lugar a dudas, se le ha exigido tanto al espectador, que a partir de ese momento se ha visto obligado a reproducir la operación originaria mediante la cual el artista (con la complicidad de todo el campo intelectual) ha producido este nuevo fetiche. Pero nunca, sin lugar a dudas, se le ha dado tanto a cambio: el ingenuo exhibicionismo del “consumo ostentativo” que busca la distinción en la exhibición primaria de un lujo mal dominado, no es nada si se compara con la capacidad única de la contemplación pura, poder casi creador que separa de lo común por una diferencia radical, puesto que aparentemente está inscrita en las “personas”. Basta con leer a Ortega y Gasset para percibir todo el refuerzo que la ideología carismática del don encuentra en ese arte “impopular por esencia; más aún (...) antipopular” que es, según dicho autor,

el arte moderno, y en el “curioso efecto sociológico” que dicho arte produce al dividir al público en dos “castas” “antagónicas”, “los que lo entienden y los que no lo entienden”. Esto -dice Ortega- implica que los unos poseen un órgano de comprensión negado, por tanto, a los otros, que son dos variedades distintas de la especie humana. (28)

Siguiendo a Bourdieu, Marías formaría parte de lo que él llama “consumo ostentativo” un arte dirigido a “una minoría especialmente dotada” (29). Estaríamos ante una disposición estética que es también “una *expresión distintiva* de una posición privilegiada en el espacio social, cuyo valor distintivo se determina *objetivamente* en la relación con expresiones engendradas a partir de condiciones diferentes” (53). Que alguien exprese su gusto por Marías sería “la afirmación práctica de una diferencia inevitable” (53). Cuando se afirma un gusto se hace también de manera negativa, entonces si a alguien le gusta Marías y forma parte de esa “minoría especialmente dotada” está claro que no puede gustarle el best-seller porque siguiendo a Bourdieu estaríamos ante una “sacrílega reunión de aquellos gustos que el buen gusto ordena separar” (54). Como propone Bourdieu “en materia de gustos, más que en cualquier otra materia, toda determinación es negación; y sin lugar a dudas, los gustos son, ante todo, *disgustos*, hechos horrorosos o que producen una intolerancia visceral (‘es como para vomitar’) para los otros gustos, los gustos de los otros” (53-54). Además Bourdieu va a simplificar esta pluralidad de gustos en tres categorías: el gusto legítimo, el gusto medio y el gusto popular (13-15). Según esta distinción Marías se encontraría en el gusto legítimo, el best-seller de calidad podría localizarse en el gusto medio y, por supuesto, el best-seller como tal estaría situado en el gusto popular “obras desvalorizadas por la divulgación” (15). Bourdieu nos dice:

Dado que el sentido y el valor mismos de un bien cultural varían según el sistema de bienes en el que se encuentran insertos, la novela policíaca, la ciencia ficción o los *comics* pueden ser unas propiedades culturales muy prestigiosas como manifestaciones de audacia y libertad, o, por el contrario, pueden ser reducidas a su valor ordinario, según que estén asociadas a los descubrimientos de la vanguardia literaria o musical, o que se reúnan entre ellos, formando entonces una constelación típica del “gusto medio” y apareciendo así como lo que son, simples sustitutivos de los bienes legítimos. (86)

Soldados de Salamina sería, por tanto, un sustitutivo del gusto legítimo al que le acompaña el elevado número de ventas propio del gusto popular.

Javier Cercas

Javier Cercas nació en Ibañero, Cáceres en 1962. Trabajó en la Universidad de Illinois y en 1989 ocupó el puesto de profesor de literatura en la Universidad de Gerona. *El móvil* (1987) un libro de relatos y su primera novela *El inquilino* (1989) pasaron desapercibidas en el mercado editorial. Fue con *Soldados de Salamina* (2001) una novela construida a partir del fusilamiento fallido del fundador e ideólogo de la Falange, Rafael Sánchez Mazas, con la que Cercas consiguió el reconocimiento de la crítica y el público. Vendió más de un millón de ejemplares de esta novela que fue traducida a veinte idiomas.

De su experiencia en Illinois saldría *La velocidad de la luz* (2005) una novela donde un aspirante a escritor viaja en 1987 a Urbana y allí comparte despacho con un ex combatiente del Vietnam con quien coincide en gustos literarios. Ambas obras tienen en común el tema de la escritura como manera de reconstruir la historia. *Anatomía de un instante* (2009) fue premio nacional de narrativa 2010. *Las leyes de la frontera* (2012) es su última novela publicada.

Soldados de Salamina, la realidad de la ficción

La novela de Javier Cercas *Soldados de Salamina* fue un éxito de crítica y público y ha sido traducida a más de veinte lenguas. Roberto Bolaño, Doris Lessing, George Steiner, Susan Sontag y Mario Vargas Llosa hicieron críticas excelentes de esta novela. Fue publicada en Estados Unidos por la editorial Bloomsbury en 2004. Sin embargo no todo fueron valoraciones positivas, también tuvo lugar un enfervorizado debate en cuanto al tratamiento de la memoria histórica en la novela y la romantización del fundador de Falange, Rafael Sánchez Mazas.

Isabel Cuñado ha visto en la trilogía de Marías *Tu rostro mañana* una respuesta a *Soldados de Salamina* a través del personaje de Deza el cual opina que “aún hay escritores fascistas que se camuflan bajo poses democráticas” (74). Sin embargo, puede considerarse aventurado ver este episodio como una respuesta de Marías a la novela de Cercas y aún más cuando Cuñado sostiene que *Soldados de Salamina* se constituye como un “intento de exculpación de los crímenes fascistas a través de la revalorización de la literatura de sus líderes e ideólogos” (5). Tal lectura de la novela de Cercas parece olvidar la dimensión crítica e hiriente que el autor dotó a su novela y en particular al personaje de Sánchez Mazas. Cuñado en “Despertar tras la amnesia: guerra civil y postmemoria en la novela española del siglo XXI” ha visto también una romantización de Sánchez Mazas: “Por eso resulta engañoso, o tal vez sólo incauto, reivindicar que una narrativa particular tenga la capacidad de captar la realidad, cosa que no duda en recalcar el protagonista de *Soldados de Salamina*” (6). Al hacer esta afirmación, Cuñado parece no captar la ironía que se esconde tras la intención de aprehender la realidad del escritor y periodista. Sí lo entiende el personaje de Bolaño cuando dice: “La realidad siempre nos traiciona; lo mejor es no darle tiempo y traicionarla antes a ella. El Miralles real te decepcionaría; mejor invéntatelo: seguro que el inventado es más real que el real” (168). Cuñado

parece por tanto olvidarse de que lo que está haciendo Cercas es ficción y que la correspondencia entre el autor y el protagonista responde al yo personal. Se trata de un texto donde el autor presta su nombre propio a un doble de ficción, su personaje, y donde no se puede asimilar protagonista-narrador con autor. De este modo, parecería que el autor nos está ofreciendo un relato autobiográfico pero, al mismo tiempo, nos avisa de que no nos tomemos sus confesiones en serio pues su libro no es más que una novela. Por si esto no fuera suficiente recordemos lo que el propio Cercas dice en cuanto a la realidad de la ficción en “Relatos reales”:

Si no ando equivocado, escribir consiste, entre otras cosas, en fabricarse una identidad, un rostro que al mismo tiempo es y no es el nuestro, igual que una máscara. (...) En mi caso, esa identidad —ese yo que soy yo y no soy yo al mismo tiempo— no es, a qué engañarnos, demasiado original. (...) En rigor, un relato real es apenas concebible, porque todo relato, lo quiera o no, comporta un grado variable de invención; o dicho de otro modo: es imposible transcribir verbalmente la realidad sin traicionarla. (Cercas)

Cercas aboga por la reinención de un género que fusione hechos históricos y ficción. Si bien es cierto que él mismo nos habla sobre la imposibilidad de transcribir verbalmente la realidad sin traicionarla, también lo es el hecho de que su novela tiene como motivo principal el personaje real de Rafael Sánchez Mazas. Usando un personaje real, Cercas problematiza la relación entre historia y verdad y las responsabilidades inherentes a la hora de contar una historia sea de ficción o no. David Richter ha observado que “memory mediates the stories and histories in *Soldados de Salamina* and foregrounds the ambiguity between the fictive and the historical” (286). La imposibilidad de entender por completo la experiencia del otro es esencial aquí porque nos habla también de la dificultad de conocer la verdad.

En *Soldados de Salamina*, Cercas nos está dando la versión parcial de un hecho como manera de recordarnos lo peligroso de tomar como relato total una versión parcial. La memoria se constituye como impulsada por un interrogante ¿qué fue del soldado que salvó la vida al falangista Sánchez Mazas? No tiene un objetivo fijo puesto que salta de la vida de éste último a la búsqueda del soldado y tampoco nos proporciona una respuesta sobre ninguno de los dos personajes. Cuñado acusa a la novela de Cercas de no resolver el enigma que había establecido en un principio, entendiendo por tal misterio conocer los motivos que llevaron a un miliciano desconocido a perdonar la vida del líder falangista. Parece olvidarse con esta denuncia de que toda novela moderna que se precie de serlo no va a resolver el misterio que propone sino que el mérito reside en la pesquisa, no en la resolución y/o restauración de un orden final. El personaje de Cercas, alter ego del autor, comienza su relato con la entrevista a Rafael Sánchez Ferlosio y da cuenta del misterioso miliciano que perdonó la vida a su padre, Rafael Sánchez Mazas. Sobre este hecho el personaje de la novela nos dice que “tras la entrevista con Ferlosio empecé a sentir curiosidad por Sánchez Mazas; también por la guerra civil, de la que hasta aquel momento no sabía mucho más que de la batalla de Salamina o del uso exacto de la garlopa, y por las historias tremendas que engendró, que siempre me habían parecido excusas para la nostalgia de los viejos y carburante para la imaginación de los novelistas sin imaginación” (19).

La curiosidad de Cercas sobre el fundador de Falange es el detonante de la novela pero esto no quiere decir, tal y como propone Cuñado, que su relato esté “movido por una clara fascinación hacia todo lo que rodea a Sánchez Mazas, de forma que en conjunto dirige una larga y ambigua mirada a la vida del falangista” (156). En la lectura de la novela que propongo, la mirada no es ambigua sino que Cercas una y otra vez está haciendo un retrato bufonesco del falangista, una caricatura de uno de los más altos cargos sobre los que se cimentó el Régimen y

un títere del mismo. Lejos de conferirle el heroísmo visto por Cuñado, estaría más bien ridiculizando y escarneciendo al personaje. Cercas, en su labor de narrador, personaje e investigador de Sánchez Mazas, llega a la conclusión de que después de la guerra el falangista no fue otra cosa que millonario:

Un millonario sin muchos millones, lánguido y un poco decadente, entregado a pasiones un tanto extravagantes –los relojes, la botánica, la magia, la astrología – y a la no menos extravagante pasión de la literatura. (...) Es probable que para entonces ya no creyera en nada. También lo es que, en su fuero interno, nunca en su vida haya creído en nada; y, menos que en nada en aquello que defendía o predicaba. Hizo política pero en el fondo siempre la despreció. Exaltó viejos valores – la lealtad, el coraje -, pero ejerció la traición y la cobardía, y contribuyó como pocos al embrutecimiento que la retórica de Falange hizo de ellos; también exaltó viejas instituciones –la monarquía, la familia, la religión, la patria -, pero no movió un solo dedo para traer un rey a España, ignoró a su familia, de la que a menudo vivió separado, y hubiera cambiado todo el catolicismo por un solo canto de la Divina Commedia; en cuanto a la patria, bueno, la patria no se sabe lo que es, o es simplemente una excusa de la pillería o de la pereza. (136)

Cercas dibuja el retrato de un fantasma, Sánchez Mazas ni siquiera permanece fiel a sus propios valores por muy caducos que éstos sean. En contraposición con este personaje, ofrece el retrato de Miralles, el soldado que posiblemente habría perdonado la vida a Sánchez Mazas cuando éste huye del fusilamiento. Miralles queda glorificado en una estampa de dignidad y cordura tal que sirve de final a la novela:

[1]e vi levantar el bastón a modo de saludo último y luego, a través del cristal trasero del taxi, caminar de vuelta hacia la residencia, lento, desposeído, medio tuerto y dichoso, con

su camisa gris y sus pantalones raídos y sus zapatillas de fieltro, achicándose poco a poco contra el verde pálido de la fachada, la cabeza orgullosa, el perfil duro, el cuerpo balanceante, voluminoso y destartado, apoyando su paso inestable en el bastón, y cuando abrió la puerta del jardín sentí una especie de nostalgia anticipada, como si, en vez de ver a Miralles, ya le estuviera recordando, quizá porque en aquel momento pensé que no iba a volver a verle, que iba a recordarle así para siempre”. (203)

La novela pone de manifiesto la problematización entre verdad e historia finalizando con la duda y sin resolver la pesquisa. Miralles responderá que no fue él quien perdonó la vida a Sánchez Mazas en Santa María del Collel, dejando de esta manera irresuelto el caso. Pero esta falta de solución al enigma no importa tanto como el hecho de conocer lo que la vida ha deparado a estos dos personajes. En el caso de Sánchez Mazas encontramos un hombre sin ideales, traidor y cobarde. En oposición, está Miralles, un hombre satisfecho con su vida y fiel a sus convicciones que no quiere ser reconocido como héroe.

El personaje de Cercas cree haber terminado su libro cuando completa la historia sobre Sánchez Mazas pero es entonces cuando se da cuenta de que su libro tal y como se encuentra en ese momento de redacción es insuficiente “un escritor no escribe acerca de lo que conoce, sino precisamente de lo que ignora” (142) Es entonces cuando en un encuentro con el escritor Roberto Bolaño el chileno le cuenta la historia del miliciano, la historia de un Miralles que ha estado en todas las guerras y cuyo compromiso es llevado al exceso. Miliciano primero, tras perder la guerra pasa a Francia y allí se alista con la Legión Extranjera francesa. Cuando le sorprende la Segunda Guerra Mundial se pone del lado del general Jacques-Philippe Leclerc hasta llegar al Chad, de ahí participa en una incursión contra los italianos en Libia occidental. Bolaño retrata al héroe de la siguiente manera: “Toda Europa dominada por los nazis, y en el

culo del mundo, y sin que nadie se enterase, los cuatro putos moros, el putito negro y el cabrón de español que formaban la patrulla D'Ornano estaban levantando por vez primera en meses la bandera de la libertad” (156). Miralles es dibujado como persona exageradamente comprometida con una causa, luchador valiente e incansable en primera línea de combate y que además pasa desapercibido. Todas estas virtudes son confrontadas con el retrato del falangista traidor a sus propios ideales.

Gracias a sus encuentros y conversaciones con Bolaño, Cercas decide retomar su obra inconclusa. Posteriormente se desata una búsqueda para encontrar a Miralles y poder así clausurar la novela. Bolaño insta a Cercas a que se invente el personaje ya que el real puede decepcionarle: “La realidad siempre nos traiciona; lo mejor es no darle tiempo y traicionarla antes a ella. El Miralles real te decepcionaría; mejor invéntatelo: seguro que el inventado es más real que el real” (168). Pero el escritor no desiste y emprende una peregrinación telefónica para dar con Miralles en las residencias de ancianos de Dijon, posibilidad remota de paradero del ex soldado pero que cristaliza tras una ardua búsqueda. Bolaño, tal vez por su condición de extranjero, ajeno a la guerra civil, anima a Cercas a pasar al plano de lo ficticio, a inventar la historia de Miralles. Sin embargo, Cercas se aferra a la idea de encontrar al “verdadero” Miralles con la esperanza de contar la historia real de un perdedor de la guerra. De ahí también el hecho de que se persiga obsesivamente la reconstrucción del no fusilamiento de Sánchez Mazas. A pesar de que Cercas parece no seguir el consejo de Bolaño, y por fin encuentra a Miralles, no sabemos con certeza si éste es realmente el soldado que perdonó la vida al falangista o no. Es muy probable que no lo sea puesto que como vimos anteriormente el Cercas personaje no se siente decepcionado sino que en su descripción del soldado le rinde un homenaje. Cercas no puede seguir la recomendación de su amigo Bolaño porque debe insistir en la elaboración de su

“relato real”. El escritor lleva al extremo esta obsesión que pone de manifiesto incluso cuando anuncia a Conchi, su amante, la decisión de escribir un libro:

- Espero que no sea una novela.

-No –dije muy seguro-. Es un relato real.

-¿Y eso qué es?

Se lo expliqué; creo que lo entendió.

-Será como una novela –resumí-. Sólo que, en vez de ser todo mentira, todo es verdad. (66)

La búsqueda del soldado “auténtico” que perdonó la vida a Sanchez Mazas está íntimamente conectada con la obsesión del protagonista con escribir un “relato real”.

Kathryn Everly ha observado lo siguiente con respecto al personaje-narrador-Cercas: “He needs to identify the hero in order to give to traditional novelistic form a more definite conclusion. His efforts to locate this man constitute the third part of the novel, but the search for the hero is only a backdrop for the writer’s quest to complete the perfect novel. Just as the hero does not exist, the perfect novel does not exist either” (97). El cuestionamiento de la historia es entonces esencial en la novela ya que ahora no solo dudamos de la identidad del héroe y de los acontecimientos que se llevaron a cabo en Collell, sino que también nos hace reflexionar sobre la naturaleza de la escritura y la memoria del pasado.

Por lo tanto, hemos de tener en cuenta que Cercas construye dos retratos bien diferenciados: el retrato excesivamente valiente y comprometido de Miralles, y el personaje fantasmagórico, soldado cobarde y asustadizo, títere del Régimen de Sánchez Mazas. Isolina Ballesteros en “La exhumación de la memoria histórica” hace una lectura de Sánchez Mazas como “mero soporte para la referencia histórica y cuya obra queda eclipsada por completo” (25). Sin embargo, el personaje de Sánchez Mazas es lo que genera la historia. Si aquel día el soldado

no le hubiese perdonado la vida en Collel no tendríamos historia ni pesquisa. Casi al final del relato cuando Cercas logra comunicarse con Miralles, expone el por qué de esta investigación. El otro soldado que logró huir del fusilamiento a la vez que Sánchez Mazas, Pascual Aguilar en la vida real, ha escrito un libro que lleva por título *Yo fui asesinado por los rojos*, Cercas pretende dar la visión del otro lado “Lo que no tengo es ninguna versión republicana de lo que ocurrió allí y sin ella el libro se me queda cojo” (174). El pacto de silencio que tuvo lugar durante la Transición aparece en palabras de Miralles: “Créame esas historias no le interesan a nadie, ni siquiera a los que las vivimos; hubo un tiempo en que sí, pero ya no. Alguien decidió que había que olvidarlas y, ¿sabe lo que le digo?, lo más probable es que tuviera razón; además la mitad son mentiras involuntarias y la otra mitad mentiras voluntarias” (175). Al final, no sabemos si en realidad, Miralles es el miliciano que perdonó la vida a Sánchez Mazas, es la única identidad histórica que no se puede confirmar, lo cual confiere a la figura del soldado una cierta dimensión épica y una suerte de homenaje a todos los soldados del lado de los perdedores que no pudieron contar su historia. Cercas les da voz a todos ellos a través del retrato de Miralles. Postura posmoderna que recontextualiza las fronteras entre verdad y ficción.

Historia y memoria

Santos Juliá al hablar de historia y memoria nos recuerda que no son la misma cosa: “Mientras la historia busca conocer, comprender, interpretar o explicar y actúa bajo la exigencia de totalidad y objetividad, la memoria pretende legitimar, rehabilitar, honrar o condenar y actúa siempre de manera selectiva y subjetiva” (17). Hay una serie de elementos que según Juliá caracterizan a la memoria, la cual “está sometida a un cambio permanente, inducido por las exigencias del presente, por la biografía de quien quiere recordar, por lo que se decide olvidar,

por las políticas de la historia elaboradas por los poderes públicos o por meras oportunidades e incitaciones del mercado, que se lanza tras un aspecto del pasado si cree que ha dado con algún filón poco explorado y potencialmente inagotable” (17). El andamiaje que oscila entre historia y memoria caracteriza la novela de Cercas donde lo histórico se presenta a través del personaje de Sánchez Mazas pero solo funciona como dispositivo para honrar al personaje del soldado que le salvó la vida. Siguiendo a Juliá: “Han pasado ya del comienzo de la transición treinta años y nuevas generaciones que no tuvieron la posibilidad de desempeñar un papel activo durante ese periodo plantean otras exigencias respecto al pasado porque otra es la realidad desde la que proyectan su mirada, desde la que quieren «recordar» un acontecimiento que no vivieron” (22). *Soldados de Salamina* es otra representación del pasado que se fija a través de la “memoria” de alguien que no vivió ese pasado y por tanto hace presente sus mecanismos de ficción a través de la obsesión irónica de querer contar lo que realmente pasó.

La representación de la Guerra Civil a partir de la contraposición del bien y del mal, de la España y la anti-España, de los fascistas y los republicanos, la religión y el ateísmo o la civilización y la barbarie, ha sido una constante. Desde el comienzo de la guerra hasta avanzados los años sesenta se ofrecieron dos discursos del conflicto. Carolyn P. Boyd menciona que el mito de la guerra como exaltación del heroísmo se explotó con gran intensidad en los manuales y libros de lectura escritos para las escuelas primarias y colegios religiosos. Boyd señala también que en el manual escrito por José María Pemán para el instituto de España se sitúa al Movimiento Nacional “en un ciclo mítico recurrente de la lucha existencial, Pemán encubre los conflictos políticos e ideológicos que habían estado en la raíz de la guerra y otorga una legitimidad sagrada al Nuevo Estado de Franco” (87). En las páginas del manual la guerra “se representa como un combate metafísico por el alma de España entre «los buenos españoles»,

bajo el mando providencial del general Franco, y la «anti-España», «los enemigos de Cristo y de la verdadera Patria» (87). En los años sesenta este mito maniqueo de la guerra se reestructura porque “La identidad del español como un austero caballero cristiano consagrado a restaurar el pasado imperial” (88) se hace cada vez más disfuncional en una sociedad que necesita “trabajadores dóciles y consumidores entusiastas” (80). La novela de Cercas hace uso de estos mitos que están en el subconsciente colectivo y que podrían apuntar al gran éxito de ventas de la novela. La división maniquea se presenta entonces como difícil de superar ya que sigue interesando y teniendo éxito en el siglo XXI. La novela de Cercas no busca las causas globales del conflicto sino que intenta ahondar en el comportamiento de sus protagonistas, las motivaciones individuales o colectivas que los llevaron a uno u otro bando y la ausencia o presencia de valores morales a la hora de tomar decisiones en un momentos clave de la contienda.

En el libro *Diálogos de Salamina* (2003), compendio de las conversaciones sobre cine y literatura entre Javier Cercas y David Trueba, Cercas declara que uno de los temas de su novela es “la búsqueda del padre”. El protagonista y narrador ha perdido a su padre y al final de la novela lo sustituye por Miralles, el soldado anónimo que supuestamente salva la vida a Sánchez Mazas y que representa al “padre simbólico o histórico” (21). En el final de la novela, Cercas imagina una vida con Miralles como si se tratara de su padre:

Y me arrepentí de no haber permitido a Conchi que me acompañara a Dijon y por un momento imaginé el placer de estar allí con ella y con Miralles y también con Bolaño, imaginé que entre los tres convenceríamos a Bolaño de que fuera a Dijon como quien va a Stockon, y Bolaño iría a Stockon con su mujer y su hijo, y los seis alquilaríamos un coche y haríamos excursiones por los pueblos de los alrededores y formaríamos una

familia estafalaria o imposible y entonces Miralles dejaría de ser definitivamente un huérfano (y quizá yo también) y Conchi sentiría una nostalgia terrible de un hijo (y quizá yo también). (204).

Con respecto a Conchi, único personaje femenino importante en la novela podemos observar que encarna la sabiduría popular frente al saber intelectual de su pareja. Conchi es una pitonisa que trabaja en una televisión local. Sin apenas educación, piensa que un prehistoriador es alguien que no consiguió terminar la carrera de Historia. Es una mujer que con su saber “popular” ayuda al narrador en sus pesquisas.³² La presencia de la mujer en esta novela es en extremo conservadora. La única mujer que aparece lo hace como elemento iletrado y a través de una profesión ejercida a partir de la ignorancia, desesperación o aburrimiento de los sujetos que llaman a su espacio de televisión nocturno. La mirada condescendiente de Cercas hacia esta mujer es notable. Por un lado niega que se avergüence de ella pero por otro afirma desear que nadie conocido le vea en su compañía “por su aspecto un tanto llamativo (pelo oxigenado, minifalda de cuero, tops ceñidos y zapatos de aguja)” (43). La misoginia y el elevado concepto de sí mismo se hacen evidentes cuando fantasea sobre Conchi: “«Es mi novio», me la imaginaba diciéndoles a sus amigas semi-analfabetas, sintiéndose muy superior a ellas, cada vez que alguna ponía los pies en su casa” (44). Sumado a esto Cercas prefigura un final feliz cercano a lo paródico donde imagina un viaje pseudofamiliar en el que, junto a Conchi y los hijos de ambos, viajan también Miralles, Bolaño y su familia. Un final figurado en el que Miralles es realmente el soldado que salvó a Sánchez Mazas y donde un orden sospechosamente conservador queda restablecido.

Resultaría entonces aventurado leer la novela de Cercas como un confinamiento de Miralles a un doble exilio, el de su país y el del relato (Cuñado 158). En opinión de este sector de la crítica Cercas está dando voz al falangista Sánchez Mazas pero como hemos analizado

estaríamos más bien ante un retrato grotesco del fundador de falange donde contar su historia sirve de contrapunto a la que interesa realmente y que tampoco puede ser captada en su totalidad. Una historia que, por mucho que se intente, no puede ser contada en toda su dimensión porque tanto la historia como la memoria son imperfectas para reconstruir el pasado. De hecho, el homenaje de Cercas a los soldados cuya historia nunca fue contada lo encontramos ya desde la portada del libro en la que aparece la fotografía de Robert Capa que lleva por título “Ceremonia de despedida a los voluntarios de las Brigadas Internacionales (Barcelona, 25 de octubre de 1938)”.

El éxito de ventas de *Soldados de Salamina* no se repitió en la siguiente novela de Cercas. Si bien *La velocidad de la luz* insiste en los mismos temas de problematización de la historia, verdad y ficción, no consiguió una repercusión similar a la anterior.

La velocidad de la luz, un viaje transatlántico

En *La velocidad de la luz*, Cercas cuenta la historia de un aspirante a escritor que ve en el viaje transatlántico una buena manera de nutrirse para poder desplegar su capacidad creativa. La oportunidad viene de manos de uno de sus ex profesores de universidad, un personaje de izquierdas al que Cercas describe así:

Cuartero era un catedrático de literatura en la Universidad Autónoma a cuyas clases deslumbrantes yo había asistido con fervor, pese a haber sido un alumno mediocre. Era un cincuentón grueso, bajo, pelirrojo y descuidado en el vestir, con una cara grande de tortuga triste monopolizada por unas cejas de malvado y unos ojos sarcásticos que amedrentaban un poco; también era uno de los primeros especialistas europeos en la novela decimonónica, había encabezado la agitación universitaria contra el franquismo en

los años sesenta y setenta y, según se decía (aunque esto era difícil deducirlo de la orientación de sus clases y la lectura de sus libros, escrupulosamente exentos de cualquier contenido político), continuaba siendo un comunista de corazón, resignado e irredento. (17).

Hay aquí una reivindicación de la figura del profesor de ideología de izquierdas, su aspecto descuidado contrasta con su excelencia como intelectual pero hay también una alusión al “pacto de olvido” que se estableció en la Transición puesto que el profesor borra cualquier signo ideológico tanto en sus clases como en su escritura. Cuartero es quien informa al personaje principal de la novela (de nombre desconocido) sobre la posibilidad de conseguir una beca de ayudante de profesor en la universidad de Urbana en Illinois.

Con respecto al sujeto español viajero representado en la última narrativa peninsular Matthew Marr ha observado un nuevo tipo de viajero peninsular descrito como intelectual y cosmopolita: “The new Peninsular traveler of the recent novels is, in fact, an intellectual and often a visiting professor of Spanish: a protagonist with a privileged social standing who is, by nearly all measures, a cosmopolitan voyager by choice and formal invitation” (110). Marr se hace eco de la evidente globalización de España y del gran intercambio cultural e intelectual. Si bien, en su opinión, la realidad que se refleja en la literatura de los autores contemporáneos españoles es fundamentalmente peninsular “With notable exceptions, of course, the contemporary Spanish novel, tends to deal with homespun issues, is set in definitively Spanish settings, and is typically populated by native-born-characters” (110). En opinión de Marr esto es así porque todavía en el siglo XXI la literatura responde a la “ansiedad de la influencia” del pasado franquista que llevó a los escritores o bien a ocuparse de temas vinculados con nociones de la historia moderna de España, o bien a suprimir la identidad cultural dentro del contexto

nacional. Las representaciones de España que han cruzado el Atlántico a través de autores angloamericanos han sido las de una España pintoresca y romantizada poblada de individuos con ideales arcaicos y anti modernos.³³ Ahora podemos decir que esta dinámica ya ha cambiado. En *La velocidad de la luz*, el protagonista innombrado, alter ego de Cercas, es un estudiante de posgrado español con un cierto nivel cultural y con ansias de cosmopolitismo. Este personaje rechaza la imagen estereotípica de España que autores como Ernest Hemingway difundieron:

Yo apenas había leído a Hemingway, o lo había leído de cualquier manera, y mi concepto del escritor norteamericano cabía en una instantánea lamentable protagonizada por un viejo acabado, chulesco y alcohólico, amigo de bailaoras y de toreros, que divulgaba en sus obras pasadas de moda una imagen de postal turística amasada con los estereotipos más rancios e insoportables de España. (29)

De esta manera, el personaje de Cercas asume un cierto conocimiento del autor norteamericano por su aura mítica de escritor importante que estuvo en España, pero al mismo tiempo nos informa de su desacuerdo con esa imagen folclórica representada por Hemingway. Aunque en otro momento, el aspirante a escritor, invitado a una cena de bienvenida con algunos compañeros de su nuevo trabajo declare: “Como a todo el mundo, creo que por entonces a mí también me gustaban las películas de Almodóvar, pero en aquel momento debí de sentir una necesidad inaplazable de hacerme el interesante o de dejar bien clara mi vocación cosmopolita marcando distancias con aquellas historias de monjas drogadictas, travestis castizos y asesinas de toreros” (24). Esta ansiedad de desapego del estereotipo español inmortalizado por Almodóvar provoca en el personaje la necesidad de ser otro o presentarse como otro. Durante una cena con los compañeros del departamento, uno de ellos le pregunta su opinión sobre las películas de Almodóvar a lo que éste responde de forma homófoba manifestando que le parecen “una

mariconada” (24). Esta respuesta inesperada provoca tanto el estupor de la mayor parte de los invitados como la risa desahogada de Laura Burns, compañera del innombrado protagonista en el departamento de español. El intento de proyectar postmodernidad por parte del personaje produce el efecto contrario y acaba convirtiéndose en el ejemplo perfecto del estereotipo que quiere dejar atrás. Poco después, Laura Burns se entera de que otro de los compañeros de trabajo llevó al español a una fiesta gay, noticia que provoca hilaridad en la mujer: “¡Pero si es tan español que debe de tener el cerebro en forma de botijo, con pitorro y todo!” (26). En 1987 la España postmoderna de hoy, en la vanguardia de los matrimonios gays no existía. El personaje de la profesora Burns sigue asimilando al hombre español con el estereotipo romántico y exótico donde los hombres españoles son machos heterosexuales y, en el caso del protagonista, también homófobos.

Así el protagonista de *La velocidad de la luz* comienza a tomar clases de doctorado en la universidad de Urbana “una ciudad helada del Medio Oeste, cerca de Chicago” (18) donde además da clases de español. Es un aspirante a escritor nacido en Gerona que espera encontrar en el viaje transatlántico la creatividad necesaria para ponerse a escribir. El primer acercamiento al lugar no resulta satisfactorio y es descrito como una aspiración truncada de alcanzar cierto cosmopolitismo:

Así fue como, seis meses después de ese encuentro fortuito con Marcelo Cuartero, tras un viaje interminable en avión con escalas en Londres y Nueva York, fui a parar a Urbana como podía haber ido a parar a cualquier otro sitio. Recuerdo que en lo primero que pensé al llegar allí, mientras el autobús de la Greyhound que me traía de Chicago penetraba por una desierta sucesión de avenidas flanqueadas por casitas con porche, edificios de ladrillo rojizo y parterres meticulosos que reverberaban bajo el cielo candente

de agosto, fue en la suerte tremenda que habían tenido Tony Curtis y Jack Lemmon en *Con faldas y a lo loco*, y en que escribiría a Marcos para decirle que había hecho diez mil kilómetros en vano, porque Urbana –apenas un islote de ciento cincuenta mil almas flotando en medio de un mar de maizales que se extendía sin interrupción hasta los suburbios de Chicago- no era mucho más grande ni parecía menos provinciana que Gerona. (20)

El protagonista abomina de las referencias estereotípicas de Hemingway y quiere apartarse de ellas en su afán de representar a esa “otra” España, la moderna y cosmopolita. Sin embargo, él tampoco cuenta con referencias sobre el nuevo sitio en el que va a instalarse y se basa únicamente en un comentario hecho por el profesor Marcelo (el mismo que le habla del puesto) cuando le explica que sus conocimientos sobre el lugar le vienen a través de la película *Con faldas y a lo loco* (*Some like it hot*):

Al principio Jack Lemmon y Tony Curtis tienen que dar un concierto en una ciudad helada del Medio Oeste, cerca de Chicago, pero por un lío con unos gánsters acaban largándose a escape a Florida disfrazados de coristas para correrse una juerga monumental. Bueno, pues Urbana es la ciudad a la que nunca llegan, de lo cual se deduce que Urbana no debe de ser una maravilla o que por lo menos debe de ser todo lo contrario de Florida, suponiendo que Florida sea una maravilla. (19)

El profesor arroja una mirada que está mediatizada no por la realidad sino por el cine americano. Es esta una referencia anecdótica, una manera encubierta de decir que no sabe nada de un lugar que se presenta como inhóspito de la misma manera en que tampoco se conoce nada de Florida. Sin embargo, el innombrado protagonista que antes de su llegada a Urbana residía en Barcelona, ve el campus de Urbana a través de una imaginaria lente cosmopolita y sofisticada la cual le

lleva a describir la ciudad universitaria como “un lugar aséptico y falaz, un microclima humano huérfano de pobres y ancianos en el que cada año aterrizaba y del que cada año despegaba hacia el mundo real una población compuesta por jóvenes de paso procedentes de todo el planeta” (27). Tenemos entonces un joven español con ansias de cosmopolitismo que aterriza en un sitio relativamente cosmopolita en el cual se siente fuera de lugar. Esta extrañeza inicial provoca que lleve a cabo un intento fallido de lucir más postmoderno que el propio Almodóvar. De ahí su valoración homófoba sobre el cine del director manchego en una tentativa frustrada de proyectar un simulacro de él mismo.

Tanto en *Soldados de Salamina* como en *La velocidad de la luz* contamos con protagonistas que se confunden con el narrador y autor de la novela. La autoficción, es una característica presente en las novelas de Cercas y Marías donde se produce una relación dialéctica entre la ficción y la realidad, entre lo verdadero y lo falso. Es ésta una particularidad que podría distinguir las novelas comentadas en este capítulo de las que vimos en el anterior; donde se observaba un distanciamiento total de la realidad y una vuelta al pasado, y donde el componente autobiográfico no era central. Lo autobiográfico sí es relevante en estas dos novelas de Cercas. José María Pozuelos Yvancos a propósito de la narrativa de Javier Marías y Enrique Vila Matas ha distinguido entre “figuración del yo” y autoficción. El primero de estos conceptos es más general y comprensivo que el segundo. Pozuelo Yvancos nos avisa de que el concepto “autoficción” no es nada nuevo sino que apareció en los años setenta de la mano de Serge Doubrovsky y su novela *Fils* publicada en 1977. También recupera la definición que hizo Doubrovsky de dicho término: “Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un

sujeto troceado que no coincide consigo mismo” (12). Pozuelo Yvancos lee a través de la definición de Doubrovsky “la quiebra de la entidad de la narración como elemento constitutivo de la historia unitaria y unificante y por consiguiente del personaje y de la persona representada en ella” (13). La autoficción sería un elemento que aparece vinculado a las postrimerías de la vanguardia, del *Nouveau roman* en el París de los años sesenta y setenta: “De la juntura de estos dos contextos, crisis del personaje narrativo y deconstrucción del yo autobiográfico emerge la conocida autobiografía de uno de los maestros de Doubrovsky, Roland Barthes, que es el otro contexto necesario para entender la autoficción como categoría” (14). Según Pozuelo Yvancos no se puede hablar de autoficción en el caso de las novelas de Marías *Todas las almas* o *Tu rostro mañana*, tampoco de las de Villa Matas *El mal de Montano* o *Doctor Pasavento* pero tampoco al referirnos a las novelas de Soledad Puértolas, Antonio Muñoz Molina, Rosa Montero o Javier Cercas ya que “aunque contengan figuraciones de un yo narrativo personal, en modo alguno son calificables de autoficciones, mucho menos cuando los propios autores se han encargado de desmontar esa posibilidad, jugando incluso con ella en el caso de Vila Matas” (16). Sin embargo, según Gérard Genette podemos hablar de autoficción sólo cuando el autor, el personaje protagonista y narrador de la historia son el mismo, es decir, comparten la misma identidad en la novela, pero se mantiene la disociación entre autor y narrador propia de la escritura de ficción (162). Si esto es así, bien podríamos decir que en el caso de *Soldados de Salamina* estamos ante una autoficción puesto que, como vimos, las tres condiciones sí se daban y todavía se mantenía la separación entre autor y narrador.

La voz narrativa es una de las características formales más importantes en la obra de los dos autores que se estudian en este capítulo por lo que considero necesario delimitar estos términos. Además, hacer este tipo de distinciones elimina polémicas en cuanto a la identificación

entre texto-vida, y entre autor y protagonista-narrador. Esto último, como veremos, fue frecuentemente confundido por la crítica tanto en *Soldados de Salamina* como en la novela de Marías *Todas las almas*. A este respecto Pozuelo Ivancos demuestra la ineficacia de conectar el yo figurado con el yo existencial:

[t]al presunción y énfasis en la correlación de una relación texto-vida, ha reducido notablemente el panorama de posibilidades de representación de un yo figurado de carácter personal, que no tiene por qué coincidir con la autoficción, ni siquiera cuando se establece como personal, puesto que la figuración de un yo personal puede adoptar formas de representación distintas a la referencialidad biográfica o existencial, aunque adopte retóricamente algunos de los protocolos de ésta (por semejanzas o asimilaciones que pueden hacerse de la presencia del autor). (22)

Y es que una voz puede ser personal y no biográfica y no tiene por qué constituirse en el correlato de una vivencia vital concreta. Estas narraciones en primera persona que se establecen como personales sin ser autobiográficas componen una de las características más destacables de la renovación narrativa y son comunes a todos estos autores mencionados. Recordemos la idea de textualización del pasado a la que hace referencia Linda Hutcheon cuando alude al concepto de “historiographic metafiction” para poner de manifiesto la imposición de verdades versus verdad al leer lo histórico. Así lo ha notado Helen Brown en su lectura sobre *La velocidad de la luz*: “Cercas brilliantly combines the disassociated, philosophical traditions of the Continental novel with the pace, punch and sometime-sentimentality of the American form. And because the bones of the early plot are shot through with the shrapnel of its author's biography (Cercas's own two years at Urbana), the whole thing has the charge of a memoir -- almost that of a confession.”

³⁴ La memoria y la confesión son las formas tradicionales de las cuales emerge la autobiografía.

A la memoria como a la autobiografía se le ha asignado tradicionalmente un carácter íntimo y personal. Paul Ricoeur nos dice que: “el vínculo original de la conciencia con el pasado reside en la memoria. Sabemos que la memoria es el presente del pasado. Esa continuidad entre el pasado y el presente me permite remontarme sin solución de continuidad desde el presente vivido hasta los acontecimientos más lejanos de mi infancia” (49). Además, siguiendo a Ricoeur la memoria está unida a la sensación de orientarse a lo largo del tiempo, del pasado al futuro. La memoria trata de construir o encontrar un sentido para quien recuerda un aspecto, un acontecimiento de ese pasado con el que se siente unido por un vínculo especial (49).

La memoria y el relato de la experiencia personal que aparecían vinculados en *Soldados de Salamina* reaparecen en *La velocidad de la luz*. El episodio traumático que sale a flote no es ya la guerra civil sino la guerra de Vietnam, y lo hace a través del enigmático profesor que el Cercas personaje conoce durante su estancia en una universidad de Illinois. *La velocidad de la luz*, publicada tras el gran éxito de *Soldados de Salamina*, recupera los temas de la escritura y la guerra. El oficio de escritor, el relato y la historia personal unidos a la dificultad de captar episodios traumáticos como la guerra, son recurrentes en esta novela. Hemos de decir que si en *Soldados* autor, personaje y protagonista coincidían en los tres niveles de autoficción, en *La velocidad de la luz* no es tan obvio. De hecho, tenemos un personaje innostrado que aunque puede coincidir con el autor (aspirante a escritor, nacido en una ciudad de provincias pero vive en Cataluña) se asegura de no dar su nombre:

- Me llamo Rodney Falk –dijo, mirándome a los ojos con desconcertante intensidad y haciendo un ruido que sonó como un taconazo marcial-. ¿Y tú?

Le dije mi nombre. Rodney me preguntó si era español. Le dije que sí. (29).

En esta presentación entre los futuros compañeros de oficina conocemos el nombre de Rodney. Sin embargo, el protagonista no corresponde a esa presentación ofreciendo su nombre al lector aunque a través del giro elíptico, “Le dije mi nombre”, sabemos que sí se lo reveló a Rodney. De esta manera, el autor continúa problematizando cuestiones de realidad y ficción a nivel de fondo y forma.

La acción de la novela se sitúa en España y Estados Unidos y, en vez de la guerra civil, es la guerra de Vietnam el conflicto que lleva al protagonista a buscar un sentido a la historia y a la propia vida. En esta ocasión la búsqueda de la historia no se urde a través de un soldado desconocido sino a partir de su compañero de oficina y excombatiente de la guerra de Vietnam Rodney Falk. La escritura como ejercicio de memoria está también presente en esta novela. De hecho, el comienzo constituye la consecución de la obra como vehículo de la memoria: “Ahora llevo una vida falsa, una vida apócrifa y clandestina e invisible aunque más verdadera que si fuera de verdad, pero yo todavía era yo cuando conocí a Rodney Falk” (15). La continuación entre pasado y presente a la que aludía Ricoeur se hace posible gracias a la memoria. Pero el narrador también nos avisa de que su vida presente es falsa, de este modo anuncia el relato de los acontecimientos que desencadenaron ese vivir falso de ahora y que es justamente lo que compone el acto narrativo, la propia novela. Para Amago “*La velocidad de la luz* self-consciously emphasizes the important of storytelling as a method of exorcizing the ghosts of the past and of coming to terms with their ongoing influence in the present. The novel also invites the reader to make connections between past wars and those that continue to plague the present” (*Speaking* 251). Ante la reticencia por parte de su compañero de oficina de contar su historia, el narrador de *La velocidad* investiga la historia de Rodney con el objetivo de ponerla por escrito. Durante la investigación, conoce al padre de Rodney, éste le relata que su hijo a la vuelta de

Vietnam se había convertido en “una sombra derribada del muchacho brillante, trabajador y juicioso que había sido” (133). De hecho, Rodney será incapaz de enfrentarse al pasado a través de sus memorias y terminará por suicidarse. Según Amago “The novel’s self-conscious emphasis on working through past issues through narrative suggests that perhaps it is because Rodney was unable (or unwilling) to work through or even share his story that he is doomed to be destroyed by it” (*Speaking* 254). El narrador tendrá también una experiencia traumática (la muerte de su mujer y su hijo en un accidente automovilístico) lo que le permitirá comprender mejor a Rodney y su decisión final de quitarse la vida. De hecho, Rodney se constituye como ejemplo de lo que puede suceder si no se confrontan los traumas. La escritura de la novela será la manera de poner orden en el caos y como sucedía en el caso de *Soldados*, el ejercicio de la memoria se constituirá como manera de dar sentido al pasado. Tras la muerte de su esposa e hijo el narrador comprende que la escritura es su única tabla de salvación:

Porque escribir era lo único que podía permitirme mirar la realidad sin destruirme o sin que cayera sobre mí como una casa ardiendo, lo único que podía dotarla de sentido o de una ilusión de sentido, lo único que (...) me había permitido vislumbrar de veras y sin saberlo el final del viaje, el final del túnel, (...) lo único que me había sacado del subsuelo a la intemperie y me había permitido viajar más deprisa que la luz. (302-03)

A través de la escritura el narrador encuentra una razón para seguir viviendo, es una manera de dar sentido a su vida pero también a la de Rodney cuya versión de lo que pasó en Vietnam nunca tendremos. Se problematiza así la imposibilidad de capturar una única versión del pasado y se pone de manifiesto el hecho de que puede haber múltiples perspectivas del mismo. En el final de la novela el narrador descubre cómo va a ser el libro que escriba y así se lo explica a su amigo Marcos:

Le expliqué que iba a publicar un libro con un nombre distinto del mío, con un pseudónimo. Le expliqué que antes de publicarlo lo reescribiría por completo. Cambiaré los nombres, los lugares, las fechas, le expliqué. Mentiré en todo, le expliqué, pero solo para mejor decir la verdad. Le expliqué: será una novela apócrifa, como mi vida clandestina e invisible, una novela falsa pero más verdadera que si fuera de verdad. (304)

Nos habla, por tanto, de la imposibilidad de captar la realidad y de lo complejo de la historia, de las diferentes formas de dar vida a un relato y de la multiplicidad de perspectivas sobre un hecho histórico. Si en *Soldados Cercas* insistía en crear un “relato real”, en *La velocidad de la luz* nos pone frente a una “novela falsa” para mostrarnos que no dejan de ser la misma cosa: un mismo ejercicio de escritura con capacidad para problematizar los límites entre realidad y ficción a través de lo incierto de la historia.

El éxito de la narrativa de Cercas o los límites del best-seller

En *La velocidad de la luz*, el narrador nos hace partícipes del éxito conseguido con una novela “Unos meses atrás yo había publicado una novela que giraba en torno a un episodio minúsculo ocurrido en la guerra civil española; (...) para sorpresa de todos y salvo escasas excepciones, la crítica la acogió con cierto entusiasmo, y en el poco tiempo transcurrido desde su aparición había vendido más ejemplares que todos mis libros anteriores juntos” (153). Los datos aportados inevitablemente traen a la mente *Soldados de Salamina*. Más adelante este incipiente éxito de la novela se convertirá ya en fenómeno “en menos de un año se hicieron quince ediciones del libro, se vendieron más de trescientos mil ejemplares, estaba en vías de traducción a veinte lenguas y había una adaptación cinematográfica en curso” (191). El éxito de ventas y público de *Soldados* aparece en la siguiente novela de Cercas como motivo de reflexión sobre lo

que implica el éxito editorial y además continúa experimentando con los límites entre realidad y ficción.

Algunos críticos como Alexis Grohmann han apuntado el hecho de que el éxito internacional de la novela de Cercas, *Soldados de Salamina*, viniera marcado por el artículo que el premio Nobel de Literatura 2010 publicó sobre dicha novela en el periódico *El País*. Según dicho artículo Mario Vargas Llosa, siguiendo los consejos de Fernando Iwasaki, se dio a la lectura de la novela de Cercas y posteriormente escribió sobre ella:

He quedado feliz con su recomendación: el libro es magnífico, en efecto, uno de los mejores que he leído en mucho tiempo y merecería tener innumerables lectores, en esta época en que se ha puesto de moda la literatura ligera, llamada de entretenimiento, porque así aquellos comprobarían que la literatura seria, la que se atreve a encarar los grandes temas y rehúye la facilidad, no tiene nada de aburrida, y, al contrario, es capaz también de encandilar a sus lectores, además de afectarlos de otras maneras. (Vargas Llosa)

Vargas Llosa no polemiza con la intención autobiográfica del texto o la “verdad” sobre el episodio de la vida de Sánchez Mazas sino que rápidamente lo descarta. En su opinión si fuera una historia real “el libro no valdría más que por los datos que contiene y su existencia -su valor, como en el caso de un reportaje periodístico, dependería por completo de una realidad ajena y exterior a él, que la investigación de que da cuenta el texto habría contribuido a esclarecer”. Para Vargas Llosa lo literario prevalece sobre lo histórico y a través de la memoria se construye “otra historia, de estirpe esencialmente literaria, es decir ficticia”. En consonancia con lo alegado por Vargas Llosa es importante recordar las palabras de Antonio Muñoz Molina sobre la “realidad” de la ficción: “Pues hay que tener presente siempre que el único modo que tiene el novelista de

decir la verdad es inventando: inventando las cosas tal como son” (Muñoz Molina). A Vargas Llosa le interesa la parte de la lucha del joven escritor con su vocación como tal y mucho menos el episodio de la guerra civil y Sánchez Mazas: “En verdad, lo que sin proponérselo nos cuenta *Soldados de Salamina* es la naturaleza de la vocación de un escritor, y cómo nace, deshaciendo y rehaciendo la realidad de lo vivido, la buena literatura” (Vargas Llosa). La amplia columna que el nobel peruano dedicó a la novela de Cercas en septiembre de 2001 pudo funcionar como motor de despegue de recepción global. Como es sabido *El País* es el periódico en español más leído del mundo, lo que le otorga una enorme repercusión a nivel global. *Soldados de Salamina* ha vendido más de un millón de ejemplares en todo el mundo y se ha traducido a una veintena de idiomas. Justo Serna considera que este éxito de ventas se debe a la hibridación de géneros “*Soldados de Salamina* ha alcanzado un éxito descomunal. Desde luego por las virtudes de la novela, por la ingeniosa mezcla de referencias históricas, autobiográficas; por la emocionante pesquisa en que se involucra el narrador, un narrador llamado Javier Cercas” (Serna). Además, para Serna la novela ha sido un suceso editorial porque está repleta de referencias cultas que el lector acepta y que se le proporcionan contextualmente, en el momento preciso. Ha sido un logro literario porque hace de una vicisitud presuntamente irrelevante un caso de enseñanza moral, al modo de las microhistorias y expone una historia o un dilema moral (Serna).

Para Javier Cercas que una novela se convierta en best-seller no es sinónimo de que sea mala o de baja calidad literaria:

Creer que lo que no se vende es bueno es igual de estúpido que creer que lo que se vende es bueno. No hay reglas. Cervantes fue uno de los mayores best sellers de su época, Dickens también. Lo que pasa es que el romanticismo de las vanguardias nos ha querido acostumbrar a la idea del escritor semisecreto, lo que por otra parte es falso. El primer

agente literario fue Joyce, que hizo una fabulosa campaña para ser leído. El mito del escritor fracasado es reciente, y aunque puede halagar la buena conciencia de algunos, no se corresponde con la realidad actual. Para nosotros, que un escritor venda 100 mil ejemplares es un escándalo, nos ponemos como locos, pero no es un pecado tener lectores”.³⁵

Como vimos en el capítulo anterior, el éxito de ventas y el prestigio literario a menudo no van unidos. Bourdieu nos recordaba en *La distinción* que la distribución masiva de un bien cultural tiene como efecto la disminución de la singularidad o el valor concedido a ese bien y se convierte además en una amenaza para la distinción. El éxito comercial se convierte de inmediato en capital económico donde no hay discusión posible, pero el capital simbólico, la consagración dentro del campo literario, no se gana con apabullantes números de ejemplares vendidos sino que esto último se convierte más bien en un efecto contraproducente (Viñas Piquer 180).

Viñas Piquer aporta datos interesantes sobre la novela de Cercas y los motivos por los que se convirtió en un éxito de ventas. En primer lugar apunta al poder de seducción que la historia ejerce en la gente donde la novela histórica es el vehículo perfecto para los autores superventas tal y como vimos en el capítulo anterior. Se parte de una fuente histórica a la que luego se le añaden las adaptaciones necesarias, en otras palabras, se ficcionaliza. Por otro lado tampoco podemos olvidar elementos como el azar, la sorpresa o la coincidencia. Bourdieu nos habla de esto en *Las reglas del arte*: “Cuando una obra «encuentra», como se suele decir, a su público, que la comprende y la aprecia, casi siempre se debe al efecto de una coincidencia, de un encuentro entre series causales parcialmente independientes y casi nunca –y, en cualquier caso, nunca completamente-, al producto de una búsqueda consciente del ajuste de las expectativas de

la clientela, o a las imposiciones del encargo o la demanda” (371). Pero como ya vimos en el capítulo anterior el éxito no se consigue sólo por coincidencia sino que requiere una búsqueda o investigación que cubra las expectativas del público que la consumirá masivamente. En este sentido Viñas Piquer apunta lo siguiente:

Lo que en definitiva hace Javier Cercas, sobre todo en la parte central de su obra pero también en otras zonas, es novelizar (es decir: mezclar o revestir con elementos ficticios) unos hechos reales llevados a cabo por personas reales en un contexto lamentablemente tan real como fue el de la Guerra Civil española, y al hacerlo de manera que todo ese material extraído de la realidad histórica cobre un gran protagonismo corre el riesgo de terminar ofreciendo sólo una crónica, una narración objetiva, de historiador, que obviamente no es lo que quiere, aunque juega a quererlo. Para su propósito la tarea de documentación resulta fundamental y por eso tiene que hacer lo mismo que otros autores de best-seller: llamar a varias puertas. (223)

Estas puertas a las que debe llamar son, según Viñas, la labor de investigación y consulta puesto que la realidad histórica va a estar siempre presente en la obra como un permanente y riguroso decorado de fondo. Otra de las características que distingue a estas novelas de los best-sellers anteriores es la no concepción de la obra como best-seller desde el principio:

Quien no esté demasiado familiarizado con la Guerra Civil, va encontrándose a medida que recorre *Soldados de Salamina* quizás no descripciones pormenorizadas sobre los principales acontecimientos históricos de la contienda (porque no estamos ante una obra pensada de antemano como best-seller), pero sí los suficientes datos esparcidos aquí y allá para que, al final del recorrido, le quede una idea más o menos clara de lo que ocurrió y de quiénes y de quién forma intervinieron. (224).

Por tanto, el tema de la guerra civil es central en el éxito global de la novela de Cercas si bien estamos ante un tema histórico que queda difuminado, pues el tema principal que se destaca es la capacidad del soldado republicano bueno de salvar la vida al soldado fascista malo. Es posiblemente esta representación maniquea del conflicto la que atrajo a una audiencia masiva y global. La realidad más cruel de la guerra aparece también suavizada. Hayden White propone que la historia ha sido sustituida por la literatura la cual es la verdadera fuente de verdad histórica. Para White, los únicos instrumentos que los historiadores tienen para otorgar significado a sus datos son las técnicas del lenguaje figurativo (7-8). Por lo tanto, la descripción histórica está más cercana a la descripción literaria que a la científica. También hemos de señalar que la introducción del elemento real a través del personaje de Sánchez Mazas es lo que otorga a este texto la “memorability” apuntada por Rigney. La búsqueda del soldado que salvó la vida al falangista es el elemento que, en la literatura de la historia que hace Cercas, posibilita que la memoria sea interesante y relevante.

El éxito conseguido por Javier Cercas a raíz de la publicación de *Soldados de Salamina* permitió que *La velocidad de la luz* fuera esperada con gran expectación. Los periódicos más importantes del mundo le dedicaron reseñas y críticas muy positivas en su gran mayoría. En *The Guardian*, M. John Harrison la comparaba inevitablemente con su precursora: “*Like Soldiers of Salamis*, it's an intricate, male exploration of guilt, monsterhood and authenticity, the impossibility of redemption and the plausibility of self-forgiveness”.³⁶ En 2007 *The Times* no evitó tampoco la comparación con *Soldados de Salamina*: “In his prize-winning bestseller *Soldiers of Salamis*, Cercas considered the devastating effects of the Spanish Civil War on those caught up in it. *The Speed of Light* offers similar reflections about the Vietnam War. As in the earlier novel, which featured a character named “Javier Cercas”, postmodern games are played

with fiction and reality”.³⁷ La alusión a los juegos posmodernos que utiliza Cercas en sus novelas, estuvo también presente en la crítica de James Purdon para *The Observer*: “For all this postmodern tricksiness, *The Speed of Light* is an affecting and stylish piece of work, lucid as well as ludic. Its earnest discussions of truth and fiction sometimes stumble, but at its heart is a thoughtful exploration of the atrocities of war and of peace”.³⁸ La crítica de Martin Beagles, para el suplemento literario de *The Times*, fue una de las más entusiastas:

La velocidad de la luz is longer, looser and less humorous than its precursor. (...) But this book is also smoother and more cleverly crafted than *Soldier of Salamis* or any of Cercas's previous works, and is easily his most accomplished novel so far. Four years of patient work have resulted in an almost extravagant display of artistic control in which an intricate web of verbal and thematic cross-reference spins out across the text. The style is admirably clean and careful, and the characterization superb (...) It is hard to imagine that a better novel will be published in Spain this year.³⁹

A pesar de obtener críticas muy satisfactorias que valoraban la mayor calidad de esta novela con respecto a *Soldados de Salamina* la categoría de superventas no se repitió con *La velocidad de la luz*. De hecho, podríamos pensar que fue esta consideración de literatura más alta lo que imposibilitó un mayor número de ventas de la novela. Es destacable que a pesar de incidir en los temas históricos y la recuperación de la memoria, la guerra tratada en este caso era la guerra de Vietnam y no se incluía un personaje histórico real como en *Soldados*. Tampoco aparecía la división maniquea y sí se buscaban las causas globales del conflicto. De hecho, la Guerra de Vietnam se presentaba como reflexión de las secuelas que dejan todas las guerras. Ya no estábamos ante el soldado de buen corazón que salvaba de una muerte segura a un falangista, sino ante una reflexión sobre la capacidad del hombre para hacer el mal y cómo en determinadas

circunstancias puede convertirse en monstruo. La novela tampoco daba paso a la redención porque, a diferencia de *Soldados*, ofrecía un final para el personaje de Rodney que, al no poder calgar con la culpa, acababa suicidándose. Cercas habría dado con esta novela el salto al gusto legítimo y, por consiguiente, a la reducción del número de ventas.

Javier Marías

Elide Pittarello en el prólogo a su edición de *Corazón tan blanco* define a Marías como “autor extraterritorial” (5) y repasa su bibliografía a través de la geografía recorrida por el autor. Según Pittarello, con sólo un mes el bebé fue trasladado a Estados Unidos, donde su padre, el filósofo y ensayista Julián Marías, impartía clases de literatura. Así tanto Estados Unidos como Londres o Madrid, son lugares que vinculan al autor con sus relatos. Su primera novela *Los dominios del lobo* (1971), transcurre en Estados Unidos. Entre 1983 y 1985 vivió en Oxford, etapa que queda plasmada en *Todas las almas* (1989), una de sus primeras novelas de éxito. Pittarello nos recuerda también que en los ochenta una novela como *El siglo* (1983) que trataba la historia de un delator en la guerra civil y en la dictadura pasó desapercibida: “Por primera vez Javier Marías abordaba un referente nacional –y no uno cualquiera-, aunque sin mencionar a España ni a ninguna de las ciudades que constituyen el trasfondo de la historia” (13).⁴⁰

La novelística de Marías ha sido vista por la crítica como de un estatus superior a los autores estudiados hasta ahora. El libro en la obra mariana es una entidad sagrada, depositario de memoria, algo que vimos también en *La sombra del viento* de Ruiz Zafón. Sin embargo, Marías está considerado dentro de una categoría literaria superior, si bien sus ventas tampoco alcanzan cifras de ventas cercanas al best-seller. Se produce entonces lo que Bourdieu ha llamado “estructura quiasmática” donde la jerarquía en función del beneficio comercial coexiste con una jerarquía de sentido opuesto en función del prestigio (*Las reglas 177*). Es sabido que en España

existe un Olimpo literario de autores en el que, junto a Marías, se encuentran autores como Juan Goytisolo o Enrique Vila-Matas. Estos autores están considerados como el *sumum* de la sofisticación literaria y han tenido mayor éxito fuera de sus fronteras. Bourdieu en *Las reglas del arte* llama la atención sobre esta dinámica: “Mientras la acogida de los productos llamados ‘comerciales’ es más o menos independiente del nivel de instrucción de sus receptores, las obras de arte ‘puras’ sólo son accesibles a consumidores dotados de la disposición y la competencia que son la condición necesaria para su valoración” (222). Es decir que Goytisolo, Marías y Vila-Matas escribirían obras de arte puras y pertenecerían a una jerarquía distinta a la de Cercas y, a su vez, Cercas se situaría en una jerarquía diferente a Pérez-Reverte y Ruiz Zafón. Éstos últimos se ubicarían dentro de otra de las distinciones que hace Bourdieu: los “best-seller clásicos” y los “clásicos sin futuro” (*Las reglas* 223). Hemos de decir que en el caso específico de Marías el autor ha cultivado el capital simbólico de pertenencia a un Olimpo literario exclusivo.

Recientemente el autor fue objeto de polémica por el rechazo del Premio Nacional de Narrativa por su obra *Los enamoramientos*. Desde hace tiempo venía anunciando su intención de no aceptar ningún premio institucional para, de esta manera, preservarse del corrupto entramado de los premios y mantenerse lejos de las instituciones del Estado. Rechazado el premio afirmó que “el Estado no tiene que darme nada por ejercer mi tarea de escritor que es algo que he elegido yo por propia iniciativa” (Marías). Señaló además su desconfianza de los premios que se adjudican en España “Ya mencioné en algún artículo que tampoco los premios nacionales me merecían mucha estima. Desde que se dan premios nacionales, ha habido grandes autores que los han recibido con todo merecimiento, pero creo que en muchos aspectos han dejado que desear” (Marías). Aludió también al hecho de que su padre, el filósofo Julián Marías, nunca recibiera el premio de Ensayo “que vivió hasta los 95 años, y publicó montones de libros... que nunca

ninguno de sus ensayos fuera considerado el mejor de ese año era llamativo. Pensé que si él no mereció ese premio, a lo mejor yo tampoco era merecedor” (Marías).⁴¹ Por las mismas fechas en que renunció al Premio Nacional (octubre de 2012) fue incluido en el selecto club de autores publicados por *Modern Classics* de la editorial británica *Penguin*. Sólo nombres en español como Borges, García Márquez, Lorca, Neruda y Octavio Paz forman parte de esa colección.

Se ha dicho que el éxito de Marías comenzó a través de una tertulia literaria en la televisión alemana en 1996 sobre la novela *Corazón tan blanco*. En la edición conmemorativa de la novela que la editorial Alfaguara publicó en 2002 decía “A raíz de los elogios de Marcel Reich-Ranicki en su programa de televisión, *Corazón tan blanco* se convirtió en Alemania en un gran éxito de ventas y crítica. Desde entonces, se han vendido más de un millón de ejemplares de la novela en su versión en lengua alemana.” (*Corazón tan blanco*, 2002) Según la editorial Alfaguara, en 2002 *Corazón tan blanco* llevaba vendidos en todo el mundo más de 1.600.000 ejemplares; de éstos, 1.122.200 en alemán; en español, unos 350.000; en Inglaterra, unos 25.000. En Estados Unidos la biblioteca pública de Nueva York incluyó *Corazón tan blanco* entre los veinticinco títulos más importantes editados en Estados Unidos en 1996. A partir de 1997 la editorial Alfaguara ha publicado la obra de Marías hasta el momento. *Negra espalda del tiempo* (Alfaguara, 1998) se situó ese año en la lista de los libros más vendidos en México.

Eludiendo la nación en *Todas las almas*

Alexis Grohman en su estudio sobre el desarrollo de la narrativa de Javier Marías *Coming into One's Own. The Novelistic Development of Javier Marías*, observa diferentes etapas en su proceso. Los orígenes de su novelística los sitúa en un lugar de reacción a la novela española bajo la dictadura franquista. Una reacción ante el realismo, la seriedad, el localismo y el énfasis

en el mensaje, si bien es cierto que en su última narrativa se observa una vuelta gradual hacia el tema de España (7). Para situar a Marías en el contexto histórico debemos decir que nació después del año 39 por lo que no fue testigo directo de la guerra civil. La novela española de los 40, 50 y gran parte de la de los 60 estuvo dominada por el realismo y un fuerte imperativo mimético, características contra las que Marías y sus contemporáneos reaccionan. Marianne Hirsch ha propuesto el término “postmemoria” para referirse a la memoria de aquéllos que no han vivido un momento histórico concreto. Con esto se refiere a la experiencia “of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated” (22). Para Hirsch, la distancia generacional y la mediación son fundamentales a la hora de distinguir la memoria directa de la postmemoria: “a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated, not through recollection but through an imaginative investment and creation” (22).

En conexión con la postmemoria Edward Said en su ensayo, *El mundo, el texto, el crítico* afirma que no es posible entender el texto sin insertarlo en su mundanidad: “La cuestión es que los textos tienen modos de existencia que hasta en sus formas más sublimadas están siempre enredados con la circunstancia, el tiempo, el lugar y la sociedad; dicho brevemente, están en el mundo y de ahí que sean mundanos” (54). Del mismo modo, la narrativa de Marías no puede aislarse de España en un momento donde toda la escritura que escapase de la seriedad y promoviera evadirse de la realidad dominante era acusada de promover los intereses del Régimen (Grohmann 11). A partir de los años 70 con autores como el propio Marías, Juan Goytisolo, Antonio Muñoz Molina o Enrique Vila Matas comienza a dibujarse una ruptura con el realismo y la mimesis que caracterizan las tres décadas posteriores a la guerra civil. En la

mayoría de estudios sobre la novela posfranquista se ha designado 1975 como el punto de ruptura de la novela española.⁴² El año 1975 se ha convertido en una fecha recurrente que en principio fue vista como emblemática por ser el año de la muerte del dictador así como la llegada de la democracia y la paulatina abolición de la censura. Pero también es el año en el que Eduardo Mendoza publica *La verdad sobre el caso Savolta*, novela que ha sido vista como precursora de la ficción posfranquista donde hay elementos detectivescos así como intriga, parodia, pastiche, ironía y un lenguaje literario accesible que contrasta con la experimentación temporal de novelas como *La familia de Pascual Duarte* o *Tiempo de silencio*.

Las dos primeras novelas de Marías *Los dominios del lobo* (1971) y *Travesía del horizonte* (1972) se caracterizan por una fuerte metaficcionalidad, intertextualidad, imitación autorreflexiva (pastiche, parodia, collage, carnavalización) de formas populares tales como la televisión, el cine, la publicidad y las tiras cómicas; así como de elementos de la alta cultura cuyas fronteras quedan desdibujadas (Grohmann 13). Todas estas características aplican no sólo a novelistas que como Marías comenzaron a publicar a principios de los 70 sino también a otros que lo hacen a finales de esta década.⁴³ Con respecto a su primera novela el propio Marías en su libro de ensayos *Literatura y fantasmas* (2001) ha dicho:

Aquella primera novela mía, titulada *Los dominios del lobo* y aparecida en la primavera de 1971, era, más que nada, una combinación de trepidantes relatos de aventuras que transcurrían íntegramente en los Estados Unidos y que suponían tanto una parodia como un homenaje al cine de Hollywood de los años cuarenta y cincuenta y a una indiscriminada serie de escritores norteamericanos que había ido leyendo sin orden, concierto ni respeto y que incluía desde un Faulkner visto con ojos folklóricos hasta John O'Hara, desde un Hammett indisociable del rostro de Humphrey Bogart hasta la sombría

Flanery O'Connor, desde un Melville sin ningún simbolismo hasta el novelista lógico-policíaco S S Van Dine. (54)

Esta descripción de Marías de su primera novela resulta reveladora porque ya en sus comienzos sus principales referentes son anglófilos. Unido a esto y, sobre todo en la primera etapa, el tema nacional no va aparecer, o no al menos de manera evidente. La literatura de Marías en este momento tanto por su formación como por su temática es atlántica.

En el ensayo “Desde una novela no necesariamente castiza” Marías señala los motivos por los que rompe con la tradición literaria del momento en España. Refiriéndose otra vez a *Los dominios del lobo* afirma que no quería hablar de España y que el libro había sido escrito desde la irresponsabilidad y la inocencia. Además añade que no deseaba escribir ni sobre España ni como un novelista español; este rechazo se basaba según Marías en razones literarias ya que en su opinión “la tradición novelística española es, además de escasa, pobre; además de pobre, más bien realista; y cuando no es realista, con frecuencia es costumbrista” (55). Para el Marías cuasi adolescente la novela española no tenía atractivo exceptuando *El Quijote*, *La Regenta* y Valle Inclán o era un atractivo mínimo “comparado con el que le brindaba la inglesa, la francesa, incluso la alemana, la rusa y la norteamericana, de vidas mucho más cortas” (56). Hay también otras razones más personales como su rechazo hacia figuras destacadas del momento tales como Cela, la inexistencia de contacto directo con la guerra puesto que nació al final de la contienda y motivos generacionales:

Era la nuestra la primera que en verdad no había conocido otra España que la franquista, y se nos había tratado de educar en el amor a España desde una perspectiva grotescamente triunfalista. A la hora de la rebeldía contra esa educación, la consecuencia no podía ser otra que un virulento desprecio no ya hacia esa España cotidiana y mediocre,

sino hacia todo lo español, pasado, presente y casi futuro. (...) llevamos a cabo una muy simplista operación de identificación de lo español con lo franquista. Y decidimos dar la espalda a toda nuestra herencia literaria, ignorarla casi por completo. (57)

Se refiere aquí a la que fue llamada generación de los novísimos o del 70 en la cual la crítica tiende a incorporarle y como vemos él mismo también se incluye.

Todas las almas fue publicada antes de que el autor comenzara a ser conocido internacionalmente pero, en mi opinión, no se puede decir que el hecho de estar ambientada en Oxford o que sólo uno de los personajes sea español hagan de ella una novela anti española. Lo cierto es que a pesar de que en ella hay un solo personaje español se trata del personaje principal que además coincide con el narrador. Este personaje, narrador y alter ego de Marías, da su punto de vista desde la perspectiva del extranjero: “Aquí no sólo soy un extranjero del que nadie sabe nada biográficamente importante y sí que no se quedará siempre, sino que lo más grave y determinante es que aquí no hay ninguna persona que me haya conocido en mi juventud ni en mi infancia” (70). De hecho, el resto de profesores de la Universidad de Oxford llaman al personaje-narrador “el español”. Su estancia en Oxford es además recordada desde España, y más en concreto desde su capital, Madrid: En *Todas las almas*, Marías hace memoria de su paso por Oxford pero lo hace desde el sentimiento del expatriado que está de paso y piensa regresar a su país de origen:

¿Qué me importa a mí su marido, al que no conozco ni –si puedo evitarlo – pienso conocer jamás? ¿Qué me importan los lazos establecidos en esta ciudad a la que no pertenezco y en la que no me voy a quedar? ¿Qué influencia o qué peso tiene lo que haya acontecido antes de mi llegada, antes de mí? Aquí no padezco la responsabilidad de haber asistido, no he asistido a nada. Este lugar inmóvil se puso en marcha el día en que pisé su

suelo por primera vez, sólo que yo no lo he sabido hasta esta noche de perturbación. Y una vez que me haya ido, ¿qué importancia tendrá lo que acontezca ahora? No dejaré ningún rastro. Para mí este territorio es territorio de paso, pero se trata de un paso lo bastante dilatado para que deba procurarme lo que se llama un amor mientras estoy aquí.

(84)

En algunos de los artículos publicados en *Literatura y fantasmas* y *Vida del fantasma* (1995), Mariás ha escrito sobre su “extrañamiento de las formas y hábitos de conducta españoles y contra el casticismo” (Gaudet 211). Pero, en mi opinión, la actitud de su personaje español en *Todas las almas* no está alejada de ese sentimiento ajeno de las costumbres españolas de las que dice alejarse el autor. Uno de estos momentos tiene lugar cuando “el español” se encuentra con un hombre que se gana la vida en la calle tocando con un organillo chotis madrileños:

Avanzar por Cornmarket y escuchar a los lejos el vibrante sonido de un organillo tocando chotis me producía una hilaridad sólo comparable con la que me causaban los vivarachos grupos de turistas españoles con que me cruzaba algunos sábados y que iban invariablemente batiendo palmas, como es su costumbre en el extranjero (palmas claras). Así que no podía por menos de acercarme hasta el puesto del organillero cada vez que lo oía, aunque no me pillara muy de camino, y darle peniques, cuanto llevara suelto. (116)

El sonido de la música popular propia de Madrid tiene el efecto de provocar la risa y una cierta nostalgia en el personaje. De hecho, cuando este mendigo es asaltado por unos individuos, el protagonista sale en su defensa y los ahuyenta a gritos. La conexión entre profesor y mendigo no es otra que el baile más castizo de Madrid, convertido ya en símbolo del pueblo madrileño. El vínculo entre ambos personajes se produce a través de este símbolo.

La historia de la España más reciente aparece inevitablemente en las clases que imparte en Oxford:

Yo estaba arriba y ellos abajo, yo tenía un bonito atril delante y ellos vulgares pupitres con incisiones, yo vestía mi larga toga negra (con las cintas de Cambridge y no de Oxford, por cierto, para mayor reserva) y ellos no la vestían, y eso era ya motivo suficiente para que no sólo no discutieran mis tendenciosas afirmaciones, sino que ni siquiera me hicieran preguntas cuando peroraba sobre la sombría literatura española de la posguerra durante una hora que se me hacía tan interminable como la propia posguerra a sus literatos (a los anti régimen, muy pocos). (15-16)

La huída del tema de España no es posible para el personaje, de hecho ha sido contratado para enseñar literatura española y, aunque sea a su pesar y la clase se le haga interminable, cada día debe afrontar el tema de España aunque no le apasione. Además, el protagonista narrador se sitúa por encima de sus estudiantes en una exhibición de su capital cultural.

En conexión con esta supuesta desaparición de España en las novelas de Marías, Grohmann ve un punto de quiebre importante en 1970, año de publicación de la antología de José María Castellet, *Nueve Novísimos poetas españoles*. Los novísimos constituían un grupo no necesariamente homogéneo que compartía una estética objeto de polémica en el momento. Algunos de los nombre pertenecientes a este grupo eran Luis Antonio de Villena, Antonio Colinas y Jaime Siles. Para Grohman, novelistas como Marías encajarían también en este grupo (13). Los novísimos, nacidos después de 1939, rechazaban la noción dominante de un solo discurso y aspiraban a romper el realismo imperante bajo Franco. La obra de estos poetas incluía elementos de metapoesía, intertextualidad, pastiche, parodia, collage, y mezclaba formas de alta cultura así como de cultura popular. La influencia del cine de Hollywood era también notable.

Además, la aparición del exotismo, el cosmopolitismo, el humor o lo camp eran particulares de estos autores. Pero para Grohmann la singularidad de estos poetas y del Marías de los comienzos reside en el acento en la mediación: “This resolute emphasis on mediation, which strongly attests to the belief, in Paul de Man’s words, in literature’s freedom from ‘the fallacy of unmediated expression’ (de Mann 1983, 17) and second, the consequent emphasis on the medium, on language and style, and the privileging of technique and form over content” (14). Todas estas particularidades empleadas por estos autores provocó que fueran tildados de venecianos, extranjerizantes, escapistas, frívolos, escuela del sándalo, maricones y en el caso de Marías angloaburrido o anglosajonijodido.⁴⁴

Como respuesta algunos de los novísimos se defendieron con títulos hacia sus detractores como “escuela de la berza” o “manchegos” y travistiendo la máxima de Unamuno “Me duele España” por una alusiva al horror a lo español “Me huele España”. En el ensayo “Desde una novela no necesariamente castiza”, Marías nos descubre los motivos por los que rompe (o quiere romper) en su escritura con la tradición del casticismo donde interesa esencialmente el tema de España y lo español.⁴⁵ Las razones que alega son que la tradición literaria hasta finales de los años sesenta no resulta interesante porque es muy deficiente si la comparamos con la inglesa, alemana, francesa, rusa o norteamericana. Y además estaba saturada de lo que para él es un realismo nada atractivo (55-56). Otro motivo, si bien en este caso extraliterario, es la presencia de figuras política e ideológicamente inmorales de las que Camilo José Cela es un ejemplo. A esto se añade el hecho de que los escritores nacidos bajo el régimen de Franco no han conocido otra España que no sea la franquista por lo que España es para ellos lo mismo que el franquismo y viceversa: “This is also why Marías and the novísimos rejected realism and mimetic writing

and opted for anti-realist and anti-mimetic forms, namely because realism and mimesis did not offer an escape from Spanishness” (Grohmann 17).

Las dos primeras novelas de Marías han sido vistas por la crítica como las más cosmopolitas y extraterritoriales. Como dijimos, *Los dominios del lobo* tiene lugar en Estados Unidos, concretamente en Pennsylvania y acusa una fuerte influencia del cine de Hollywood. Maarten Steenmeijer ha observado lo siguiente: “Apenas cumplidos los dieciocho años se puso a escribir una novela que no tenía nada que ver con las propias vivencias ni con el país en que había nacido y crecido ni con el radical experimentalismo que era la estética dominante en la narrativa española de aquel entonces” (7). La materia prima de *Los dominios del lobo* fueron ochenta y cinco películas norteamericanas consumidas por Marías durante una breve estancia en París. El autor las transformó en una novela que se reveló como atípica en el marco de la narrativa española coetánea e incluso en su narrativa posterior de Marías” (Steenmeijer 7). *Travesía del horizonte*, es una novela de corte juvenil con aventuras marítimas en la Antártida y tripulantes anglosajones de la que Marías ha dicho ser homenaje y parodia de autores como Joseph Conrad, Henry James o Conan Doyle.⁴⁶

La presencia de España en *Corazón tan blanco*

Corazón tan blanco como *Soldados de Salamina* son novelas que interesan por lo que ocultan. Pero si en *Soldados* teníamos un narrador casi detectivesco que buscaba dar un sentido a una historia a través de la memoria, en *Corazón* nos enfrentamos a un protagonista y narrador, Juan Ranz, que deliberadamente busca rechazar la memoria. El texto se organiza como una novela de misterio donde el peligro que se corre es la recuperación del pasado. El protagonista no quiere saber, pero a pesar de su negativa está irremediabilmente expuesto al conocimiento:

“No he querido saber, pero he sabido que una de las niñas, cuando ya no era niña y no hacía mucho que había regresado de su viaje de bodas, entró en el cuarto de baño, se puso frente al espejo, se abrió la blusa, se quitó el sostén y se buscó el corazón con la punta de la pistola” (105).

Francisco Caudet en “*Corazón tan blanco* de Javier Marías ¿un crimen de Estado?” hace una interesante lectura de la novela relacionándola con su momento histórico. Además señala la tensión existente entre la crítica y Marías por escribir de espaldas a la historia más reciente de España, es decir, eludiendo en su narrativa la etapa franquista. Como dijimos, la crítica veía en Marías a un escritor que se negaba a hablar de España en sus novelas y como ejemplo se ponía uno de sus primeros éxitos novelísticos *Todas las almas*. Para Grohmann, la narrativa de Marías ha vuelto gradualmente al tema español: “This is accompanied by a slow but perceptible homecoming to Spain as setting following an initial radical rejection of Spain and Spanishness” (5). Dicho lo cual podemos entonces pensar que el también gradual éxito de Marías ha venido acompañado de un acercamiento al tratamiento de temas españoles o a haber hecho notar de manera más clara escenarios y materia de España.

Aunque a simple vista España no aparezca en *Corazón tan blanco*, se está hablando de ella indirectamente. Esta supuesta evasión del pasado reciente de la sociedad española era el rasgo que, en general, definía la época de los novísimos. En *Todas las almas* podíamos ver esta característica claramente a través de ese profesor español que se encuentra enseñando literatura española en la Universidad de Oxford. “El español” recuerda sus días allí cuando vuelve a Madrid, esa estancia es recordada como la historia de una perturbación en la que no era él mismo. De esta manera tiene que volver a España para reconocerse y no sentirse constantemente extranjero. Según ha observado Pittarello los personajes de Marías “actúan desde alguna forma

de exilio interior” (6). Sin embargo, las consideraciones de Pittarello con respecto a la historia en la obra mariana finalizan aquí ya que en el extenso prólogo que precede a la obra se observa un análisis de forma y sus reflexiones en cuanto a la temática recaen en un estudio del elemento detectivesco o el desciframiento de un secreto y el plano sentimental de la novela. Como veremos, las interpretaciones de la frase que abre la novela son variadas, si Caudet se inclina por un vínculo con la historia de España que se ha querido silenciar, Pittarello hace una lectura de lucha de contrarios en la relación amorosa: “‘No he querido saber, pero he sabido’-, remite especialmente a esto: a la lucha entre el bien y el mal que implica toda relación amorosa, origen de la vida, móvil de la muerte” (27). La lectura de Caudet se revela más pertinente para el análisis de la obra mariana de manera que no elude la historia de España sino que nos habla de ella aludiendo al olvido.

Teresa Vilarós en *El mono del desencanto*, enmarca el período de la Transición democrática en España entre los años 1973 y 1993 y estudia el pacto de olvido que hicieron los españoles para con la etapa franquista. La Transición española no implica un proceso de brusca ruptura con el pasado sino que se manifiesta como un proceso de cambio que paradójicamente está vinculado con los residuos del franquismo. Sin embargo, una de las características generales de la España postfranquista es una suerte de amnesia histórica que, como lo reprimido en Freud, regresa de forma fantasmal para asaltar la conciencia colectiva, tal como lo hace el mono que sigue a toda adicción precariamente tratada. Este olvido histórico buscado, sumado a la dificultad para escapar de las situaciones heredadas del pasado franquista, crea tensiones culturales y políticas que definen el proceso de la transición española. El comienzo de los años ochenta refleja el momento del “desencanto”, devastación, olvido histórico y desilusión por el nuevo régimen democrático en que se encuentra sumido el país (Vilarós 22-23).

Teniendo presente el pacto de olvido que se llevó a cabo en la Transición, es significativa la manera en que comienza *Corazón tan blanco*: “No he querido saber pero he sabido”, se conoce algo pero sin querer, hay una negación previa que acaba por fracturarse. Así sabemos que el narrador acaba teniendo una información que no sólo no buscó sino que, en principio, se negaba a saber. Caudet relaciona este no querer saber con una silenciosa aceptación del pasado franquista. Hemos de recordar en este punto que *Corazón tan blanco* tiene como temática principal la resolución de un crimen que llevará a esclarecer otra muerte. La novela comienza con el relato del suicidio de una mujer.

Álvaro Fernández establece también que la novela no habla directamente del pacto de silencio consolidado en la Transición pero lo representa porque “la trama pone en escena la necesidad de establecer acuerdos entre partes para sostener un presente sumido en el olvido y expone largamente los peligros que se conjuran cuando esos acuerdos no están articulados y el pasado puede resurgir” (529). También Cuñado ha visto conexiones históricas en *Corazón tan blanco*. En *El espectro de la herencia. La narrativa de Javier Marías*, identifica el legado que el padre criminal trasmite al hijo: “El padre es el espacio donde se encuentran y confunden el pasado personal y el histórico, de ahí que la visión ensombrecida que el hijo tiene del mundo esté modelada por su interpretación de la figura paterna” (117). Juan, el protagonista, descubre (sin quererlo) que su padre, Ranz, asesinó a su primera esposa para casarse con la segunda, la cual se suicida cuando lo descubre. A partir de este momento Juan comienza a recordar episodios de su propia vida siempre conectados por el recuerdo de Ranz y el miedo del narrador a que el crimen pueda volver a repetirse. Juan, por tanto, hace memoria del pasado:

La verdad es que si en tiempos recientes he querido saber lo que sucedió hace mucho ha sido justamente a causa de mi matrimonio (pero más bien no he querido y lo he sabido).

Desde que lo contraje (y es un verbo en desuso, pero muy gráfico y útil) empecé a tener toda suerte de presentimientos de desastre, de forma parecida a cuando se contrae una enfermedad, de las que jamás se sabe con certidumbre cuando uno podrá curarse. (112)

El matrimonio es el detonante que permite la reaparición de la postmemoria e incluso que se convierta en una obsesión. La novela pone en primer plano la necesidad de ocultar y olvidar el pasado que está manchado por crímenes sin castigo. Para Fernández, Marías en esta novela aporta una mirada infantil sobre la historia. El narrador aspira a una felicidad que reside en la mirada amnésica, sin pasado ni comprensión propia de los niños. (538). Sin embargo, a pesar de que el protagonista no existía en el momento en que su padre mató a su primera esposa, experimentará la postmemoria de este episodio traumático. El suicidio de la que hubiera sido la tía de Juan, Teresa, constituye también un ejercicio de postmemoria por parte de éste: “Eso fue hace mucho tiempo, cuando yo aún no había nacido ni tenía la menor posibilidad de nacer, es más, sólo a partir de entonces tuve la posibilidad de nacer” (111). De hecho el suceso traumático acaecido en Cuba está también presente a través de la postmemoria en el viaje de novios que Juan y su esposa hacen a La Habana: “Pero el segundo malestar apareció con fuerza al final del viaje, esto es, sólo en La Habana, de donde yo procedo en cierto sentido, o más precisamente en una cuarta parte, pues allí nació y de allí vino a Madrid mi abuela materna cuando era niña, la madre de Teresa y Juana Aguilera” (115). La novela se sitúa en el espacio atlántico que conforma el triángulo Madrid, La Habana y Nueva York. Hay además un elemento atlántico de memoria donde ahora el Oxford de *Todas las almas* es sustituido por La Habana.

Cronológicamente la historia comenzaría en La Habana con el asesinato de Ranz de su primera mujer para poder casarse con otra. La postmemoria es lo que le produce el malestar al protagonista y esto no sólo se produce en su viaje de bodas. A su regreso de otro viaje, un viaje

de trabajo de ocho semanas a Nueva York, y después de haberse enterado por azar en Madrid de que la segunda mujer de su padre se suicidó, ese malestar se hace más patente: “O puede que se tratara de un tercer malestar, uno distinto de los dos que había probado durante el viaje de novios (sobre todo en La Habana) y aun antes, una nueva sensación desagradable que sin embargo, como la segunda, es posible que fuera imaginada o hallada, la respuesta necesaria pero insuficiente a la aterradora pregunta del malestar inicial, ‘¿Y ahora qué?’” (294). El pasado que estuvo oculto donde la primera mujer de Ranz fue asesinada por él mismo y la segunda se suicidó al conocer esta noticia, vuelve a la vida de Juan a través de la postmemoria.

Para Marías, las instituciones del Estado han sido cómplices en callar, ocultar y hacer olvidar el pasado. El rechazo de Marías hacia las instituciones del Estado aparece ya en esta novela. De hecho, tanto aquí como en *Todas las almas*, el protagonista narrador se sitúa por encima del resto de personajes en una exhibición de su capital cultural. En *Todas las almas* lo vimos en el momento en el que impartía clases en Oxford donde los colores y toga de Cambridge eran instrumentos que lo elevaban por encima del resto de los mortales. En *Corazón tan blanco*, el narrador, cuyo oficio es el de traductor e intérprete, se sitúa también en un nivel más elevado por encima de presidentes y mandatorios del mundo. Éstos son ridiculizados a partir del hecho de que sin la ayuda de los traductores estarían completamente perdidos. El narrador dibuja un panorama degradado dentro de los organismos internacionales: “Cualquier idiotéz que cualquier idiota envía espontáneamente a uno de esos organismos es traducida a las seis lenguas oficiales, inglés, francés, español, ruso, chino y árabe. Todo está en francés y todo está en árabe, todo está en chino y todo está en ruso, cualquier disparate de cualquier espontáneo, cualquier ocurrencia de de cualquier idiota” (153). Adicionalmente, el capital cultural del narrador, su control del

lenguaje como traductor e intérprete le permite situarse en un nivel superior al de los mandatarios a los que traduce y destacarse sobre ellos:

Tanto a los representantes de las naciones como a nuestros jefes funcionarios no les queda más remedio que fiarse de nosotros, como asimismo a los altos cargos de los diferentes países cuando nuestros servicios son requeridos fuera de los organismos, en alguno de los encuentros que llaman *cumbres* o en las visitas oficiales que se hacen unos a otros en territorios amigos, enemigos o neutrales. (158)

Este elitismo de Marías ha sido visto por algunos críticos como una manera de alejarse de temas trascendentes o vinculados directamente con asuntos históricos.

Ramón Acín, por ejemplo, sitúa las novelas de Marías dentro de una ola de bienestar económico que tiene como resultado la eliminación del pensamiento profundo:

Tal ausencia de reflexión conllevará liviandad a la novela, descargada en los 80 del análisis y del valor testimonial precedentes... Ante tales circunstancias, es lógico que la tradición realista y los contenidos críticos –maridajes de literatura/cultura de oposición, temáticas de la Guerra Civil, etc.- propios de la novela de posguerra desaparezcan o, cuando menos, se mitiguen, sobre todo porque carecen de sentido en el optimismo de una sociedad con vientos económicos favorables y, ante todo, ya democrática, libre y sin censura. (6)

Esta reflexión de Acín se presentaría como válida en el sentido de que con el alejamiento del bienestar económico ha llegado la obra de Marías más directamente relacionada con España. Me refiero a la novela en tres entregas *Tu rostro mañana* (2002-2007). Marías ha denunciado la corrupción dentro de las instituciones públicas de España:

España siempre ha sido bastante corrupta. Por primera vez en nuestra historia, casi por primera vez, llevamos 30 años de sistema democrático, y no cuando había una nobleza que abusaba de la gente y una iglesia poderosa llena de curas ignorantes, ahora resulta que llevamos 30 años de lo que muchos aspirábamos a tener en la vida y resulta que tampoco esas corrupciones desaparecen sino que son fomentadas y alentadas por instituciones públicas como los ayuntamientos o las comunidades autónomas. Lo que causa consternación es que no haya habido evolución. (Marías)⁴⁷

El retrato de España que hace el autor en los últimos tiempos se ha visto conectado con su éxito editorial. A propósito de las novelas que retoman en su temática el pasado nacional Nathan Richardson ha observado lo siguiente: “In the 1990s the triumph of global book-publishing plus the return of Spain’s conservatives to political majority at mid-decade gave economic and political incentive to authors to re-engage the national past” (6). El mercado se saturó con novelas que hablaban sobre la guerra civil o el franquismo de tal manera que a día de hoy se ha convertido en una moda: “In the decade 2000-09 remembering became not simply a trend but the trend; Jo Labanyi writes: —memory has become an industry generating public interest for economic ends (119). One writes a novel of the Spanish civil war, therefore one is a Spanish novelist—or at least a remunerated one. Again, such an outpouring suggests the end of Spain’s —time of silence.” (6-7).⁴⁸ En *Soldados de Salamina* teníamos un protagonista que quería saber pero en *Corazón tan blanco* el protagonista no quiere saber. De hecho Richardson basa el apabullante éxito de la novela de Cercas en la necesidad de un deseo popular de saber y en que coincidiera con la primera exhumación de tumbas de víctimas de la guerra civil:

Hence, the suprising success of the novel would once again suggest that while the protagonist of Marías’s *Corazón tan blanco* may not have wanted to know, Spanish

readers in general did. That the popular success of the novel coincided chronologically with the first exhumation of civil war graves in Spain (2001)—an event that served as catalyst for the —Ley de la Memoria Histórica—gives the novel greater weight as a register of, if not an active agent in, a decade that by appearance would seem the very opposite of Franco’s time of silence. (6-7)

La novela de Cercas se organizaba como un texto que quiere saber pero al final no lo consigue, ya que, como vimos, *Soldados* se constituía como la ficción de una ficción. Sin embargo, Marías crea una postmemoria doble. Tal y como plantea Gabilondo, Marías articula una postmemoria que no quiere recordar pero que al mismo tiempo sabe que debe recordar porque el pasado va a volver impostergablemente. Esta doble maniobra es la que separa a Marías de la mayoría de textos que revelan el pasado.⁴⁹ En Marías hay una exploración del pasado a través de la introspección donde narrador y protagonista se interroga sobre la necesidad de saber. Esta inversión del paradigma de Cercas justifica el elitismo y la sofisticación de Marías.

La sofisticación del éxito

La obra de Marías ha sido traducida a más de treinta idiomas y el autor ha sido galardonado con numerosos premios en todo el mundo. De hecho su nombre es uno de los que se baraja cada año en los premios Nobel de literatura.⁵⁰ Sin embargo, el prestigio y el éxito de ventas ha sido mayor en países como Alemania, Francia e Italia que en España. Marías consigue el éxito internacional a partir de los años noventa, sobre todo a través de su éxito en Alemania y con *Corazón tan blanco*, su novela más leída y publicada hasta ahora. Como ya se mencionó la aparición de esta novela en el programa de la televisión alemana “El cuarteto literario” y su calificación como obra maestra por parte del crítico literario Marcel Reich-Ranicki fue el punto

de partida de su consumo mundial en traducciones que llegan a los treinta idiomas. Desde Alemania la obra de Marías ha circulado por un espacio atlántico que llega hasta México y Nueva York.

Marcel Reich-Ranicki y Hellmut Karasek consideraban que *Corazón tan blanco* era una de las novelas más importantes de los últimos años. En su opinión, Gabriel García Márquez era el único escritor contemporáneo cuya narrativa era equiparable a la de Marías. Reich-Ranicki proponía la cita de la novela “Pude callar y callar para siempre, pero uno cree que quiere más porque cuenta secretos, contar parece tantas veces un obsequio, el mayor obsequio que puede hacerse, la mayor lealtad, la mayor prueba de amor y entrega”, como ejemplo de la gran Literatura con la que se identifica el lector. Después de calificarla como “grandiosa obra de arte” sugería que “si todo fuera bien en este país, este libro debería, y no vamos a conseguirlo, este libro debería saltar al primer puesto de las listas de ventas, ya que no existe otra obra de arte de igual calidad”.⁵¹ A partir de este momento el éxito de *Corazón tan blanco* fue tan fulgurante que en 2002 la editorial Alfaguara publicó una edición conmemorativa de la novela que lleva como título *10 años de Corazón tan blanco*, donde quedaba registrado su éxito en Francia: “En Francia, la FNAC seleccionó *Un coeur si blanc* entre las 20 mejores novedades de la *rentreé* de 1993. En 1994, la novela quedó finalista del premio Meilleur Livre Étranger.” En 1997 la Biblioteca Pública de Nueva York elegía *A Heart So White* como uno de los 25 libros que recordar de 1996 en Estados Unidos. En la lista de mejores novelas en español elaborada por la revista colombiana *Semana*, conformada a partir de la encuesta hecha por la revista a críticos, editores, profesores y periodistas culturales de América Latina y España; dos novelas de Marías se posicionaron entre los diez primeros puestos *Mañana en la batalla piensa en mí* y *Corazón tan blanco*.⁵²

Corazón tan blanco supuso la consagración de Marías como novelista y fue publicada en 1992 por la editorial Anagrama. En la misma editorial publicó en 1994 su obra más premiada *Mañana en la batalla piensa en mí*. En 1999 la editorial neoyorquina New Directions acordó la publicación de seis de sus obras que han ido apareciendo paulatinamente en Estados Unidos: *Todas las almas*, *Corazón tan blanco*, *Mañana en la batalla piensa en mí*, *Cuando fui mortal*, *Vidas escritas* y *Negra espalda del tiempo*. A día de hoy ya son nueve las novelas de Marías que están a la venta, hay que añadir *El hombre sentimental*, y los volúmenes I, II y III de *Tu rostro mañana*. La presentación que la editorial norteamericana hace de Marías en su página web destaca la traducción de su obra a treinta lenguas y los cuatro millones y medio de novelas que se han vendido en todo el mundo. La editorial en esta presentación del escritor madrileño ofrece también referentes que sus lectores puedan descifrar de ahí la alusión a la traducción que del guión de *Drácula* hizo el autor y a su tío Jesús o “Jess” Franco, director de culto de películas de terror.⁵³

En el número de noviembre de 2005, Wyatt Mason, crítico de *The New Yorker* reseñaba elogiosamente la novelística de Marías. Bajo el título “A man who wasn’t there”, reflexionaba sobre los motivos de su éxito:

Every week for more than a decade, he has addressed a leadership of millions, on politics or art or whatever else might have caught his eye. Although such a prominente byline may help explain the success of his fiction in Spain, it doesn’t account for the five millions books of his that are print in some forty countries round the world. To an unusual degree Marías manages to inhabit not only the popular but also the literary sphere, counting J. M. Coetzee, Salman Rushdie, and the late W. G. Sebald among his admirers.

Mason, destaca que Marías muestra en su prosa una inusual mezcla de sofisticación y accesibilidad, lugar donde pueden estar las claves de su éxito comercial tal y como sucede con *Corazón tan blanco*, su gran best-seller global en opinión de *The New Yorker* y del que sólo en Alemania ha vendido más de un millón de copias. El periódico *The New York Times* ha publicado algunas de esas columnas periodísticas a las que se aludía anteriormente.⁵⁴ Antes, en mayo de 2001 *The New York Times* hizo también una crítica a dos de sus obras allí publicadas: *Negra espalda del tiempo* y *Corazón tan blanco*.

De la repercusión internacional que ha tenido Marías destacan dos entrevistas publicadas por *The Observer* y la revista literaria francesa *The Paris Review*. En la entrevista para *The Observer*, Sarah Emily Miano incidía en las comparaciones que se han hecho de *Tu rostro mañana: fiebre y lanza*, la cual ha sido comparada con Proust: “Javier Marías's new novel, set in the Spanish Civil War, is already being compared with Proust's *À la recherche du temps perdu*” (Miano). Tras hacer un breve recorrido por la trayectoria novelística y personal del autor y una escueta referencia al argumento de la novela, Miano daba por finalizada la entrevista con estas palabras: “Your Face Tomorrow is already being compared with Proust's *A la recherche du temps perdu*, and rightly so. It is a novel of extraordinary subtlety and pathos. The next thing Marías deserves is the Nobel Prize” (Miano). Es este otro ejemplo más de la devoción de la crítica de algunos países por el autor. La entrevista que le dedicaba *The Paris Review* con título “Javier Marías, The Art of Fiction N°190” está firmada por Sarah Fay y es mucho más amplia y elaborada. En ella Fay hacía referencia a su éxito en Europa, los ejemplares vendidos en todo el mundo y se interesaba por la creación del Reino de Redonda.⁵⁵

La repercusión de Marías en América Latina es también muy importante. Fue el primer autor no americano en ganar el premio Rómulo Gallegos por *Mañana en la batalla piensa en mí*.

Ha sido también el primer escritor español en recibir el premio José Donoso que le fue concedido en 2008 por la universidad chilena de Talca. Su narrativa transita por un espacio atlántico donde sus novelas tienen éxito de élite que se consigue a través de los mecanismos de la autoficción y un rechazo a priori de la memoria histórica.

En conclusión, el acto de recuperación de la memoria histórica es mucho más evidente en *Soldados* con episodios concretos de la Guerra Civil, personajes reales como Sánchez Mazas, la representación de dos bandos claros, la búsqueda de un héroe y una pesquisa que queda irresoluta pero con una estela de recuperación de los héroes que fueron silenciados. Crea la ilusión de un pasado resuelto a través de la redención histórica. El lector se puede sentir reconfortado emocionalmente al enfrentar en la novela que los malos no lo eran tanto y los buenos lo siguen siendo. La ficción de Cercas atrae a lectores de toda condición, generación, e ideología a través de la reconciliación simbólica del pasado con el presente.

En Marías se ha visto una influencia anglosajona sobre todo en la primera etapa de su narrativa, la que tuvo mayor éxito en el extranjero que en España. A medida que la narrativa mariana ha ido atenuando el rechazo de España como tema literario, el éxito de Marías en España ha ido ganado posiciones en el mercado español con, por ejemplo, la novela en tres entregas *Tu rostro mañana* (2002-2007) que trata de manera mucho más explícita el tema de la memoria y la guerra civil.⁵⁶ El pasado histórico y político español estaba encubierto bajo el tema de la falsa reconciliación de un país con su pasado. Marías, y esta es otra diferencia con Cercas, no quiere mostrar el pasado como algo recuperable, no presenta el conflicto con víctimas claramente identificables, ni con maniqueísmos sobre los buenos y los malos. El lector no puede sentirse cómodamente frente a la Historia tal y como sucede en *Soldados*. Esta inquietud e incomodidad experimentada por el lector puede verse como central a la hora de que una novela

se convierta en un best-seller. El malestar que las novelas de Marías provocan al no resolver los temas conflictivos de la historia puede ser decisivo en cuanto a no alcanzar cotas de superventas. El lector de las novelas de Marías es llevado a una situación de desasosiego y preocupación al advertir que los errores del pasado no han sido resueltos. En *Todas las almas* se atisbaba un pasado que se veía como ajeno; en *Corazón tan blanco*, junto a ese pasado lejano, se presenta el pasado familiar que aunque se intente rechazar, antes o después sale a la superficie del presente. Ese no querer recordar es precisamente lo que convierte su ejercicio de escritura en alta literatura haciéndose popular a través de la recepción atlántica que comienza desde Alemania.

Capítulo 3

Variantes transatlánticas de la cultura de masas: Roberto Bolaño y Boris Izaguirre

Desde los tiempos del Boom hispanoamericano hasta los años noventa aproximadamente no se había experimentado en España tan abundante presencia de escritores procedentes de América Latina. Este continuo fluir de autores de un lado al otro del Atlántico ha llevado a que un determinado grupo de escritores españoles y latinoamericanos se conozcan y reconozcan y formen parte de una narrativa novedosa y fructífera que editoriales españolas como Anagrama y Seix Barral vienen publicando desde entonces. En este capítulo se estudiará la figura y narrativa del chileno Roberto Bolaño y el venezolano Boris Izaguirre; los dos escritores se inscriben en el terreno de la sociedad de consumo si bien cada uno de ellos ha sido visto por la crítica como pertenecientes a distintos campos de producción donde Bolaño se situaría en lo más alto e Izaguirre en lo más bajo. Ambos, sin embargo son sujetos transatlánticos con un sitio de enunciación dentro de la maquinaria editorial de la lengua castellana. Como veremos, estas dos vertientes diaspóricas de canalización del producto cultural que han sido vistas como aparentemente opuestas serán canibalizadas por las editoriales en España. Además, estudiaremos la manera en la que Roberto Bolaño opera como capital cultural mientras que Izaguirre lo hace como simbólico.

James English, en su estudio sobre el lugar de los premios literarios en el mundo de la cultura, describe esta dualidad como “equivocality,” en el sentido de que los premios literarios “serve simultaneously as a means of recognizing an ostensibly higher, uniquely aesthetic form of value and as an arena in which such value often appears subject to the most businesslike system of production and exchange” (7). Los premios literarios funcionan como vía de reconocimiento al autor pero también como recompensa económica ya sea a través de la cuantía del premio o con

el incremento del número de ventas. Pierre Bourdieu en *The Field of Cultural Production* distingue entre capital simbólico y capital cultural, el primero se refiere a “accumulated prestige, celebrity, consecration or honour and is founded on a dialectic of knowledge (connaissance) and recognition (reconnaissance)” (7). El capital cultural está relacionado con la competencia en los campos del saber, con el patrimonio de bienes culturales y con la institucionalización del saber. Es decir, el capital cultural implica “forms of cultural knowledge, competences, or dispositions” (7). Este valor material de los premios o capital simbólico ha hecho que se sospeche sobre el valor literario o capital cultural de los premiados. De todos es conocida la polémica de Juan Marsé como jurado del premio Planeta en la edición de 2005.⁵⁷ Marsé renunció a seguir siendo jurado del Planeta, aduciendo motivos relacionados a la mecánica del concurso, la selección y evaluación de las obras, y con la dimensión mediática. Denunciaba así la idea de una literatura que se ratifica por la dimensión mediática y las expectativas de ventas antes que por un valor estrictamente literario. Para Acín, esta orientación comercial así como la proliferación de premios en cada pueblo, ayuntamiento o asociación ha tenido como resultado que “los premios han dejado de tener validez. Apenas descubren nuevos valores, jóvenes escritores, puesto que se apuesta sobre seguro, jugando al nombre conocido dada la función comercial/publicitaria que les rige y les mantiene” (175). Sin embargo, no nos podemos dejar llevar por actitudes generalizadoras ya que los premios literarios se inscriben en el “juego comercial” en el que está inmersa la literatura del capitalismo tardío o tal y como apunta English “[p]rizes are not a threat or contamination with respect to a field of properly cultural practice on which they have no legitimate place. The prize is cultural practice in its quintessential contemporary form” (26).

El volumen *Entre paréntesis* del escritor chileno, Roberto Bolaño, publicado por Anagrama en 2004, fue visto por el crítico Ignacio Echevarría, amigo del autor y presentador de

la edición, como la “cartografía personal” (16) del escritor chileno. El texto reunía columnas periodísticas y artículos publicados entre 1998 y 2003, además de prólogos, discursos o conferencias dictadas por Bolaño y reseñas a libros de algunos de sus amigos a los que él consideraba “mi propia generación” (9). En este libro se dibujaba de manera fragmentaria un mapa de la literatura actual escrita en español, con escritores hispanoamericanos (Jaime Bayly, Rodrigo Fresán, Ricardo Piglia, Rodrigo Rey Rosa o Juan Villoro) y españoles (Enrique Vila-Matas, Olvido García Valdés, Javier Cercas y Javier Marías). También hay que destacar las numerosas alusiones que aparecían en el volumen al que fuera su amigo y editor Jorge Herralde. Esta “cartografía personal” de Bolaño nos mostraba a unos autores que se conocían, eran amigos, muchos de ellos vivían en Cataluña y miraban con curiosidad lo que los otros escribían. Es por esto que *Entre paréntesis* ha sido visto como un avatar de la *Historia personal del Boom* que José Donoso, también chileno, esbozara en 1972 donde creaba un mapa sobre dicho evento literario.

Esta conexión o des-conexión con el Boom fue también comentada en periódicos y revistas del momento. En el periódico chileno *Nación.cl*, Rodrigo Pinto, titulaba uno de sus artículos como “Bolaño y la Generación perdida de América Latina”, aquí apuntaba a una generación “distinta del Boom y alejada del realismo mágico. La generación que encabezó Bolaño y otros escritores de ambos lados de la región hispanoamericana es la auténtica sucesora del boom” (Pinto). Se aludía, además, a la generación de los nacidos en el cincuenta, a la cual pertenecería el chileno Bolaño, el mexicano Villoro, los argentinos César Aira y Rodrigo Fresán y el guatemalteco Rodrigo Rey Rosa. Estos escritores se caracterizan principalmente por haber llevado a cabo una ruptura sin estridencias con los modelos del Boom, en el ámbito de las guerras civiles centroamericanas, en el exilio, o en la reclusión voluntaria en lugares como

España. Juan Antonio Masoliver Ródenas en una reseña para *Letras libres* a propósito del libro de cuentos de Bolaño *Putas asesinas*, aludía también a esta generación de escritores de ambos lados del Atlántico:

Si el concepto de generación es una falacia que permite a los académicos montar el tablero sobre el que jugar su torpe o tramposa partida de ajedrez, sí es cierto que hay lo que se podría llamar una contemporaneidad. (...) Los escritores que tras el auge del realismo social, del experimentalismo y del realismo mágico han partido de la realidad circundante vivida por ellos y a través de un recorrido interior y exterior nos han llevado más allá del horizonte, allí donde la realidad se confunde con el sueño, la vida con la muerte, lo cotidiano con lo excepcional, lo familiar con lo extraño. Y es aquí donde podemos encontrar la nueva contemporaneidad que une a escritores como Javier Marías, Juan Villoro, Enrique Vila-Matas y Roberto Bolaño. (Masoliver Ródenas)

A propósito de la contemporaneidad que une a estos escritores, Bolaño, en *Entre paréntesis* señalaba que a diferencia del grupo del Boom que estaba integrado únicamente por latinoamericanos, este “nuevo territorio a explorar” (306) se componía de hombres españoles y latinoamericanos:

En el conglomerado aún vacilante de la narrativa de fin del milenio caben españoles y latinoamericanos y el influjo va en ambas direcciones, como lo demuestra, por ejemplo, la literatura de Enrique Vila-Matas, César Aira y Javier Marías, catalán, argentino y madrileño, probablemente los tres autores más adelantados en la frontera del nuevo territorio a explorar. ¿Cuál es ese nuevo territorio? El mismo de siempre, pero otro, que es una forma de decir que no lo sé. En cualquier caso es el territorio donde están los huesos de Cervantes y de Valle Inclán y es el territorio no hollado, el territorio de los

muertos y el territorio de la aventura. Y creo que hacia él avanzan por lo menos diez escritores de cuyos libros puede decirse que están vivos, y uno de ellos es Jaime Bayly.

(306)

Este grupo de escritores transatlánticos del que venimos hablando, podría verse como una inflexión un tanto más depurada de aquel club en el que también todos eran hombres que fue el Boom. Como ya mencioné, *Entre paréntesis*, podría leerse como un curioso avatar del texto de Donoso, quien en su *Historia personal del Boom*, apunta también a un grupo de hombres diaspórico-transatlánticos y que podríamos considerar como los padres o abuelos de éstos de hoy. Estos escritores se mencionan entre ellos, se leen, se reconocen y se valoran de forma positiva, y son valorados favorablemente por la crítica por lo que podemos establecer que se ubicarían dentro de la “alta cultura”.⁵⁸ De hecho, conocida la opinión de Bolaño respecto a la novelística de Isabel Allende y su fuerte opinión en cuanto a lo que debe considerarse literatura y lo que no, podría haberse sentirse muy molesto de ver asociado su nombre al del venezolano Boris Izaguirre, tal y como haremos en este capítulo.

La no inclusión en este “grupo” de “altos” escritores de éste otro escritor transatlántico asentado en Barcelona y también contemporáneo, podría achacarse a la llegada más temprana del venezolano a la Península si no estuvieran todavía bien arraigadas en la crítica actual las consideraciones entre alta literatura y literatura de masas. Y sin embargo, los dos escritores que se estudiarán en este capítulo, Bolaño e Izaguirre, tienen importantes puntos en común más allá del hecho transatlántico. Me refiero a que, a fecha de hoy, ambos son escritores comerciales y conocidos (si bien a diferente escala) y llegaron al éxito de ventas y al reconocimiento de un público masivo a través de un circuito tan discutible como son los premios literarios. Si tenemos en cuenta que los premios literarios funcionan como dispositivos de lanzamiento comercial que

buscan la venta de un producto (la novela del premiado) las fronteras entre la alta y baja cultura se muestran cada vez más porosas.

El debate en torno a la alta y baja cultura no es nada nuevo, Pierre Bourdieu, Peter Burgher, Guy Debord, Umberto Eco o Herbert Gans han debatido ampliamente las nociones de gusto y alta cultura frente a cultura de masas.⁵⁹ En el plano hispánico, Mario Vargas Llosa acaba de publicar un “nuevo” texto en torno a este viejo debate que lleva por título *La civilización del espectáculo*. Hay que recordar que ya en 1999 Eduardo Mendoza y Vargas Llosa se enzarzaron en una discusión en torno al tema. En “La novela se queda sin épica”, Mendoza señalaba que “la novela de sofá” había entrado en crisis en detrimento de la novela “de tumbona” o “de toalla y sombrilla”. Mendoza abogaba por una novela ordenadora de la realidad que él encontraba en la novela “clásica” la cual se alimenta principalmente de la épica:

[L]a ausencia de un trauma colectivo y lo relativamente previsible de los destinos individuales no permite echar el vuelo a la imaginación. De ahí la sobreabundancia de novelas históricas, en busca de épocas más movidas, y de ahí también, como apuntaba alguien, que en las últimas décadas la novela se haya desplazado hacia la periferia del mundo occidental: América Latina, la India, etcétera, aunque en algunos casos se trate más de un fenómeno de asimilación que de otra cosa. (Mendoza)

Desde la revista *Letras Libres*, Vargas Llosa tomaba como punto de partida las palabras de Mendoza para reafirmar la diferencia entre una novela culta y otra de consumo y olvido rápido:

[L]a llamada "novela de sofá", es en realidad la única que importa (la que abarca de Tolstoi a Faulkner, de Cervantes a Proust, de Balzac a Kafka); las otras, las novelas de "tumbona" o "toalla y sombrilla" —vasto universo donde cohabitan de Xavier de Montepín a Tom Clancy, y del Caballero Audaz a Anne Rice— difícilmente podrían

perecer, pues nunca llegaron a vivir, fueron gestadas en series, como las hamburguesas y *hot-dogs*, para ser consumidas y desintegrarse en las entrañas del consumidor. (Vargas Llosa)

Con el posmodernismo, o como Mendoza prefiere con la “posvanguardia” y los juegos experimentales, la novela pierde autoridad, los novelistas divierten y sorprenden pero no hacen la vida ni la realidad comprensibles al mundo. Tanto Mendoza como Vargas Llosa coinciden en que la novela light es la que está desahuciada y ya no da más de sí. Mendoza apunta a este respecto lo siguiente:

Hoy la novela se ha convertido en una forma honesta, civilizada e instructiva de entretenimiento (sobre todo en comparación con otras formas de entretenimiento, puramente mecánicas o directamente embrutecedoras) y los lectores de novela, en simples consumidores de novela. Pues bien, volviendo al inicio, ésta es la novela que, a mí modo de ver, ya no da más de sí. Sin duda se seguirá leyendo y sin duda se seguirá escribiendo (tal vez yo mismo lo vuelva a hacer, porque no sé hacer otra cosa) pero no será novela, o no será lo que hasta hace poco habíamos entendido por novela. (Mendoza)

Vargas Llosa además de estar de acuerdo en esto con Mendoza llama la atención sobre la conexión entre cine y best-seller: “De hecho, los grandes best-sellers literarios son, hoy, cada día más, los libros que han pasado ya por la pantalla, chica o grande, y recibido de ella su consagración como productos entretenidos. Esta dependencia total de la palabra respecto de la imagen es el principio del fin de la novela, y, acaso, de lo que hasta ahora entendíamos por literatura” (La muerte de la novela). Vargas Llosa considera que la novela siempre fue un género de minorías y que el entretenimiento popular lo daban los circos, las ejecuciones e inquisiciones públicas, los estadios, y, en épocas modernas, la radio, el cine, la televisión y el Internet. En su

opinión, los libros no ofrecen entretenimiento popular, por triviales que sean requieren un esfuerzo intelectual:

La idea de que la literatura pudiera ser el alimento espiritual de todos es una ilusión contemporánea, derivada de la repugnancia que, para una noción socialista o democrática de la cultura, reviste la noción de *elite*, de un público exquisito y minoritario dentro del cual surgirían y serían apreciadas y cultivadas las artes y las letras. Sin embargo, ésa es una realidad que en lo sustancial no ha variado con la democratización de la educación y la elevación de la capacidad adquisitiva de los ciudadanos. Ha variado sólo el volumen de las minorías interesadas en la literatura, la música, la pintura, la danza, que es ahora mayor que en el pasado. (Vargas Llosa)

Sin embargo, Vargas Llosa profetiza la autodestrucción de la “literatura light” cuando afirma que debido a la reducción de obstáculos al lector, la simplificación de la forma y la presentación ya digerida del contenido “en vez de salvar para la literatura a grandes masas de lectores, convencerá a éstos de que la ficción escrita es mucho menos entretenida que la producida por los grandes medios audiovisuales de manera serial” (Vargas Llosa). Nuestra época sí produce situaciones épicas enfrentadas a riesgos, violencia, injusticias, misterios. De hecho, las últimas palabras de Vargas Llosa publicadas en este artículo de 1999 parecen estar presagiando la obra de Roberto Bolaño:

Probablemente, la vida actual es más imprevisible, sorprendente, arriesgada y misteriosa que aquella, remotísima, en la que un aeda ciego cantó las hazañas de los héroes homéricos. Que no haya aparecido todavía, no me impide creer que, en este momento, un secreto deicida fragua, empeñado en una lucha mortal con las palabras de una lengua viva, una ficción que será para mi tiempo lo que fueron, para los suyos, el *Ulises*,

Esplendor y miseria de cortesanas o *Tirant lo Blanc*, y que alcanzaré a leerla antes de volverme fantasma. (Vargas Llosa)

Vargas Llosa en esta cita colapsa la diferencia que parecía querer mantener ya que *Tirant lo Blanc* como novela de caballerías pertenecería a lo masivo y el *Ulises* de Joyce, a la más alta literatura. El escritor peruano funde “alto” y “bajo” en un giro que anticipa lo que será Bolaño: un escritor considerado de “sofá” pero con ventas de “sombrilla”.

Roberto Bolaño, el último escritor de culto

El programa *Imprescindibles* que Televisión española dedicó a la figura de Bolaño y que llevaba por título “Roberto Bolaño, el último maldito”, comenzaba con las palabras de Mario Vargas Llosa refiriéndose a lo que John Bart denominó como “the literature of exhaustion”: “Había pesimistas que decían que ya la literatura en lengua española había cumplido una especie de etapa, que había pasado a vivir un ocaso y que ya no interesaba fuera del ámbito de la propia lengua” (“Roberto Bolaño, el último maldito”). Es interesante que el programa comience con una voz de autoridad como la de Vargas Llosa para legitimar a Bolaño, figura ya mítica por su vida, muerte temprana, sus últimos días escribiendo ya casi moribundo y la gran obra que deja (en calidad y cantidad) para tan temprana muerte. De hecho, su muerte prematura, su apariencia modesta y firmes convicciones, unido al mundo y universo literario propio, ha contribuido a crear esa figura malditista del autor chileno. Pero el mito, según Vargas Llosa, ha servido también para potenciar una obra donde había originalidad y calidad. Su propia obra y sus personajes alter ego del autor, así como la figura internacional creada por críticos y lectores, han ayudado a crear la leyenda. Recordemos, por ejemplo, los pasajes de su vida itinerante en *Los*

detectives salvajes donde su alter ego, Arturo Belano, se presenta como poeta, viajero y aventurero sin dinero que malvive haciendo diferentes trabajos mal pagados.

Tras el éxito internacional de *Los detectives salvajes* (su aparición al inglés en 2007 fue celebrada como un gran acontecimiento por *The New York Times*), en 2008, con la salida al mercado de la traducción de *2666* al inglés, Bolaño continuó cosechando excelentes críticas y vendió 100.000 ejemplares en Estados Unidos.⁶⁰ Este hecho fue algo extraordinario para una obra literaria fuera de la categoría de best-seller (recordemos su condición literaria dentro del campo simbólico de la alta cultura) y de un escritor hispanico.⁶¹ La crítica coincidió en destacar que desde *Cien años de soledad*, ningún escritor de lengua hispanica había tenido semejante impacto con una obra de ficción en el mercado norteamericano.⁶² Llegados a este punto, se amerita recordar algunos datos de la biografía de Roberto Bolaño ya que su vida, su enfermedad y su temprana muerte son elementos que se han visto directamente vinculados a su éxito comercial. Adicionalmente, su biografía está intrínsecamente conectada con su obra y más concretamente con la del personaje de *Los detectives salvajes* y *Amuleto*, Arturo Belano. De hecho, podríamos decir que su propia vida conforma una novela.

Bolaño nació en Chile pero en 1968 se trasladó a México DF con su familia donde pasó su adolescencia. Según Juan Villoro, Bolaño fundó en México el grupo de los escritores infrarrealistas que muchos años después aparecerían en *Los detectives salvajes*, como los visceral realistas. Eran autores “punk”, rebeldes que asistían a actos literarios con la finalidad de boicotarlos. También crearon una revista literaria tal y como sucede en *Los detectives salvajes*. En los comienzos, Bolaño estaba interesado en escribir poesía, una poesía narrativa al estilo de Nicanor Parra, su poeta favorito. También era entusiasta de Borges y Cortázar y tenía un gran bagaje tanto a nivel cultural como vital. Tal y como sucede en *Amuleto*, al principio del golpe de

estado volvió a Chile pero allí fue rápidamente detenido y estuvo en la cárcel una semana. Después de eso decidió salir de Chile y regresar a México. Ulises Lima, compañero de aventuras en *Los detectives salvajes* está inspirado en un amigo real de Bolaño, el poeta mexicano Mario Santiago fallecido también a edad temprana.

Como manera de hacerse escritor, en los años noventa los escritores latinoamericanos se mudaron a Barcelona del mismo modo que las generaciones anteriores se exiliaron en París. Además, no hay que olvidar que en Barcelona se encuentran las editoriales donde quieren ser publicados (y donde ya habían publicado los autores del Boom en los años 60); por Barcelona pasan o viven los escritores que otros escritores quieren conocer. Barcelona, ya desde finales de los sesenta, se erigió como ciudad hospitalaria para los escritores de América Latina; allí se restableció la comunicación entre escritores latinoamericanos y españoles que había sido interrumpida durante casi cuarenta años. En 1977 Bolaño viajó a Barcelona para cuidar a su madre enferma. Allí pudo sobrevivir gracias a la ayuda de amigos y con empleos de supervivencia (en *Los detectives salvajes* sabemos que trabaja como vigilante de camping). Después se trasladó a vivir a Blanes donde vendió bisutería y artesanía. Durante todo este tiempo Bolaño no dejó de escribir pero fue rechazado por todas las editoriales así que el recurso que le quedó para poder ver publicada su obra fue enviar sus textos a concursos literarios de provincias.

En 1996 presentó *La literatura nazi en América* al premio Anagrama de novela pero poco antes fue contratado en la editorial Seix Barral por lo que tuvo que retirarlo del concurso. Más tarde envió a Anagrama *Estrella Distante* y a partir de ahí comenzó su éxito literario y comercial. En 1998 *Los detectives salvajes* (novela publicada ya en Anagrama) fue galardonada con el Premio Herralde y el Rómulo Gallegos, momento de inicio de su proyección internacional. Recordemos que Jorge Herralde es editor de Anagrama y creador del premio de

novela que lleva su nombre. En *Imprescindibles* cuenta que fue él mismo quien propuso a Bolaño que se presentara al premio con *Los detectives salvajes* que fue el mayor éxito de ventas del autor. El Premio Rómulo Gallegos de novela fue creado en Venezuela en 1964. Es el premio literario de mayor prestigio en América Latina y lo han ganado autores de la talla de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa. Hasta 1995, año en que lo ganó Javier Marías por *Mañana en la batalla piensa en mí*, había sido otorgado exclusivamente a autores latinoamericanos. En 1999 le fue otorgado a Roberto Bolaño por *Los detectives salvajes*. De esta manera podemos observar un triple movimiento: cómo a través de una operación de mercadotecnia se asigna el prestigio a un autor que además le otorga el reconocimiento global. De hecho, la editorial *New Directions*, encargada de publicar la obra de Bolaño en inglés, presenta al autor en su página web de esta manera: “In 1999 he won the extremely prestigious Herralde & el Rómulo Gallegos Award, considered the Latin American Nobel Prize (García Márquez and Vargas Llosa have been other winners.)”.

La obra póstuma de Bolaño fue la novela *2666*, pero además dejó escrita una gran cantidad de material que en forma de novela o ensayo ha continuado publicándose después de su muerte y acaparando un enorme reconocimiento internacional.⁶³ Además del éxito de ventas conseguido en Latinoamérica, España y otros puntos de Europa ha logrado que su obra se conozca y se lea en Estados Unidos. A través de esta triangulación atlántica podríamos decir que Bolaño es el primer escritor atlántico global hispano. Es esta triangulación simbólica la que le confiere el capital cultural. Las reseñas de sus libros han aparecido en periódicos estadounidenses como *The New York Times* e incluso la conocida presentadora Oprah Winfrey recomendó *2666* en su página web.⁶⁴ A su muerte en 2003 la aceptación de su obra no tenía el

nivel masivo que detenta hoy. El impulso norteamericano ha sido definitivo hasta el punto de que a día de hoy el fenómeno ya se conoce como bolañomanía.⁶⁵

La mujer como sujeto global ingobernable: 2666 y Putas asesinas

La obra de Roberto Bolaño ha sido y continúa siendo objeto de extensos y variados estudios críticos. Si en el año 2006 apenas había obra crítica, en los últimos seis años la bibliografía sobre su vida y obra se ha disparado y ahora podemos encontrar numerosos ensayos, compilaciones, retrospectivas y crítica sobre su vida y obra.⁶⁶ Su producción literaria se ha estudiado a partir de la desterritorialización, la estética, la globalización, la identidad, la metodología, el universo propio del autor o las fronteras de su novela. En este capítulo propongo abordar la obra del autor desde una óptica que incide en el estudio de los personajes femeninos en su novela póstuma *2666* y en el cuento *Putas asesinas*. El estudio de estos dos textos puede servir también para arrojar cierta luz en cuanto al problema de la mujer en otra de sus obras más exitosas *Los detectives salvajes*. En estos textos hay una visión muy clara de cómo le afecta la globalización a la mujer, cuál es el papel del sujeto femenino no sólo en la sociedad sino también en la literatura. El enfoque en la mujer facilita una visión más clara de la globalización de la escritura de Bolaño y de lo que significa este tipo de literatura

En mi opinión, el tema de la mujer es central en la narrativa de Bolaño aunque hasta ahora no se le ha prestado mayor atención. Se ha hablado de una ética del autor, de su compromiso con la literatura, de la estética o, como propone Ángeles Donoso Macaya, una lectura a través de la relación entre arte y política en la manera que lo entiende Nelly Richards “‘Lo político en el arte’ nombraría así una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológicocultural de la forma-mercancía de la globalización

mediática que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única escenografía de la mirada”(17). Jean Franco retoma un ensayo de Josefina Ludmer para recordar que la delincuencia “not only serves to discriminate, separate and exclude but also to articulate the state, politics, society, subjects, culture and literature” (220). Para Franco la violencia actualmente es epidémica y lo es en un momento en que los Estados han abandonado prácticamente el intento de mejorar la suerte de los ciudadanos, confiando en el mercado como proveedor de oportunidades y garantías. Además las estructuras patriarcales que sustentaban la productividad, la dignidad y la noción de hombría se han desmoronado. En este marco global el delincuente es el pararrayos de todas las enfermedades sociales (220). Según Franco las fantasías folclóricas y arcaicas como el “chupacabras” o el “robachicos” pueden entenderse “ as ways of registering the trauma of subjectivity within globalization, a trauma that is suffered above all upon the body of women” (221-22). La escritura de Bolaño es la escritura de ese trauma del individuo en la globalización y de su articulación atlántica. Por tanto, es esencial el estudio de la mujer como sujeto que sufre las consecuencias y el trauma de la globalización de manera singular.

Como se ha podido observar en los capítulos precedentes, esta tesis sobre globalización y éxito de mercado aborda exclusivamente autores y no autoras. El estudio de estos textos de Bolaño ayudará a reflexionar sobre el papel de la mujer en este nuevo o no tan nuevo contexto. La globalización económica no es un proceso neutro sino que está marcado por el género y, en general, empeora las condiciones de vida de la mujer.⁶⁷ Además, el efecto negativo del neoliberalismo tampoco afecta de igual modo a todas las mujeres sino que tiene un impacto mucho mayor en las mujeres del “tercer mundo”, las cuales se encuentran en países ricos, pobres, norte, sur, centro o periferia.⁶⁸ Kathleen A. Staudt en *Violence and Activism at the Border:*

Gender, Fear and Everyday Life in Ciudad Juárez señala la tendencia a normalizar la violencia “doméstica” que sufren las mujeres en todo el mundo: “With the world’s eyes on Juárez, the ordinariness of women-killing in many countries is obfuscated. (...) Domestic violence has become normalized and routine, although it leads to and accounts for some of the women-killing in Juárez, in the United States, and other parts of the world” (2). Frantz Fanon en *The Wretched of the Earth* desvelaba la estrategia de control que los hombres que han visto su poder amenazado ejercen sobre las mujeres y la perpetuación de la relación feudal en el binomio hombre-mujer en la era colonial y poscolonial (203). En el nuevo contexto global estas relaciones de poder marcadas por el género se hacen todavía más evidentes. En el volumen coordinado por Alicia Girón, *Género y globalización*, se analiza el lugar de la mujer latinoamericana dentro de la globalización. Los conflictos y exclusiones a los que se enfrenta la mujer son producto de la posición privilegiada del mercado pero el énfasis en el mercado también ha impulsado el surgimiento de nuevas subjetividades, identidades y actores sociales de resistencia (9-10).

Para el estudio de la mujer en 2006 y en concreto “La parte de los crímenes” que será objeto de análisis en este capítulo, es relevante ver cómo afecta la globalización al trabajo de la mujer en ciudades de frontera ya que, como veremos, la ciudad de Santa Teresa en 2006 es un trasunto de Ciudad Juárez. En Ciudad Juárez la violencia o feminicidio es el resultado de la economía neoliberal en la frontera. México y Estados Unidos están inmersos en la economía global en maneras interdependientes pero asimétricas desde que en 1960 el Programa Industrial Fronterizo fuera implementado por el gobierno mexicano para facilitar la inversión de capital extranjero y se expandiera con las maquiladoras y los tratados de libre comercio (GATT en 1986 y NAFTA en 1994). Como Staudt asevera en su estudio:

The city is Mexico's maquila capital, home in 2004 to three hundred factories and more than 200,000 workers, over half of them women. For nearly a half-century, the city's history involved a growing, industrializing city of legal free trade across borders. Border trade also involves illegal drug trafficking and otherwise booming organized crime from the early 1990s onward that is only minimally controlled despite massive increases in both governments' resources. (7)

Silvia Berguer visto el acceso de la mujer al trabajo en la maquiladora como un trabajo de nivel básico ya que las mujeres no pueden acceder masivamente en industrias intensivas a tareas cualificadas. El motivo puede deberse a que las empresas prefieren invertir en la formación de trabajadores varones en lugar de mujeres pues tienen la certeza de que un hombre “como principal proveedor del hogar” no ha de abandonar sus tareas para asumir sólo las responsabilidades domésticas (65). Halef Afshar y Stephanie Barrientos en el prólogo a *Women, Globalization and Fragmentation in the Developing World*, destacan que el impacto de la globalización para las mujeres es complejo y contradictorio, tanto en el contexto de la inclusión como en el de la exclusión: “Women have become an integral part of this liberalized labour market, but have simultaneously been marginalized within it as they have had to develop coping strategies for dealing with conflicting demands of fragmented insecure work, domesticity, and community participation” (5). Todavía hay una gran resistencia por parte de los hombres a la hora de aceptar un posible cambio de roles y responsabilidades en el ámbito doméstico. Este problema no es exclusivo de los países en vías de desarrollo sino que es una violencia trasversal. Países como España, considerado primer mundo, se ve afectado profundamente por la “violencia machista” y casi cada semana aparecen noticias sobre mujeres asesinadas a manos de sus parejas.⁶⁹

Antes de pasar a un estudio pormenorizado del texto de Bolaño y más en concreto de “La parte de los crímenes” conviene recordar las tramas principales que constituyen la novela. 2666 entrecruza diferentes historias en sus más de mil páginas, todas ellas confluyen en Santa Teresa (trasunto de Ciudad Juárez) y se articulan a partir de la desaparición y la búsqueda. Así, en “La parte de los críticos” se asiste a la historia de un grupo de críticos europeos que, cual detectives salvajes a la caza de Cesárea Tinajero, deciden emprender la búsqueda de un escritor alemán de posguerra de nombre Benno von Archimboldi, objeto de culto para estos críticos; en “la parte de Archimboldi” se da cuenta de la vida de este autor y su devenir en artista; “La parte de Amalfitano” se centra en un profesor chileno (alter ego de Bolaño) que, proveniente de Barcelona, se instala a vivir en Santa Teresa con su hija; “La parte de Fate” cuenta la historia de un periodista afroamericano que llega a Santa Teresa para cubrir la noticia de una pelea de boxeo, allí se interesa por los crímenes de mujeres y se enamora de la hija de Amalfitano.

En “La parte de los crímenes”, la parte más larga de la novela, se hace recuento de las mujeres que aparecen asesinadas desde 1993 hasta 1997. La mayoría han sido violadas y estranguladas, muchas de ellas no son reconocidas y sus casos permanecen sin resolver. La mayor parte de los casos de mujeres asesinadas están relacionados, de una manera u otra, con la maquiladora. O bien trabajan allí, o trabajaron en el pasado, o algún familiar, novio, amiga o vecina trabaja en una de ellas, o los cadáveres aparecen cerca de alguna de estas fábricas o la persona que los descubre trabaja en la maquiladora. En otros casos son mujeres desconocidas cuya identidad no acaba por aclararse.

Gabriela Muniz en “El discurso de la crueldad” ha destacado la violencia como una constante en la novela de Bolaño, violencia que se extiende no sólo en el tiempo sino también en un espacio global:

Aunque sin seguir el orden cronológico, la novela relata el crecimiento de la violencia desde el delirio fascista en la Segunda Guerra, sus usos posteriores en los gobiernos militares, hasta llegar a esta última etapa donde se alimenta por la miseria y los narcos. Siendo el crimen un índice en continuo crecimiento en los países latinoamericanos, esta ciudad que describe el escritor, la Santa Teresa ficcional de 2666, actúa como paradigma y legado de un mundo globalizado donde el valor dado a las vidas humanas es mínimo. Incluso puede afirmarse que ciertos cuerpos no tienen valor alguno en su condición vital, pero son económicamente aprovechables y hasta es posible obtener placer de ellos en su forma muerta. (37-38)

Muniz, en su estudio, ahonda en el significado de los cuerpos muertos y las funciones de los cadáveres en la novela de Bolaño pero, en mi opinión, no analiza un tema que creo fundamental: el género de dichos cadáveres. Para Muniz, que sigue a la Sontang de “Ante el dolor de los demás” el hecho de que los cadáveres sean mujeres pobres posibilita “la distancia visual” (39). En la parte de los crímenes hay una descripción obsesiva de cuerpos femeninos torturados y muertos, las descripciones son muy frecuentes y detalladas. Podría decirse que con las descripciones constantes de los cadáveres, detallando el lugar, la posición, la ropa que vestían o el color de uñas que llevaban se busca denunciar la situación de la mujer en la globalización como el sujeto que directamente sufre sus efectos negativos. La violencia contra la mujer está institucionalizada en la globalización. La constante descripción de las víctimas puede servir para darles visibilidad, dejar constancia de que están ahí, de que existen, aunque en muchos casos no se identifiquen:

A finales de septiembre fue encontrado el cuerpo de una niña de trece años, en la cara oriental del cerro Estrella. Como Marisa Hernández Silva y como la desconocida de la

carretera Santa Teresa-Cananea, su pecho derecho había sido amputado y el pezón de su pecho izquierdo arrancado a mordidas. Vestía pantalón de mezclilla de la marca Lee, de buena calidad, una sudadera y un chaleco rojo. Era muy delgada. Había sido violada repetidas veces y acuchillada y la causa de la muerte era rotura de hueso hioides. Pero lo que más sorprendió a los periodistas es que nadie reclamara o reconociera el cadáver. Como si la niña hubiera llegado sola a Santa Teresa y hubiera vivido allí de forma invisible hasta que el asesino o los asesinos se fijaron en ella y la mataron. (584)

Este ejemplo es paradigmático de cada asesinato que aparece en “La parte de los crímenes”: se menciona el lugar en el que aparece el cadáver de la mujer, su edad aproximada, las heridas o amputaciones que se observan en el cuerpo, la ropa que llevaba puesta o la que le quedaba, el número de violaciones, la posible causa de la muerte y la identificación o no del cadáver. La mujer aparece así como proyección de la mirada masculina, la visión de los cadáveres es la de los policías (siempre masculinos) y la del narrador también masculino. Hay una multiplicidad de imágenes de los cuerpos muertos que aunque pertenecen a mujeres diferentes dan la sensación de repetición porque las lesiones, el lugar de aparición, la ropa que llevaban, las torturas son casi réplicas. Esta repetición de la visión masculina sobre el cuerpo de la mujer violado, golpeado y mutilado le niega su identidad y lo reduce a un objeto de proyección y manipulación. A este respecto Marius Littschwager ha observado una deshumanización: “La repetición de casos casi idénticos en el tratamiento de las asesinadas y muertas – la deshumanización y la basurización como lo llama Jean Franco – la violación múltiple en la mayoría los casos descritos, crea una postura de distancia del narrador; las descripciones *post mortem* minuciosas vuelven a la posterioridad de los hechos en persistencia” (Littschwager). Los hallazgos de los cadáveres

estarían escenificados y mediados por un narrador inmune, como una ritualización, cuyo orden cerrado también corresponde con las atribuciones cerradas de género y sexo:

Por la repetición ritualizada del feminicidio y su puesta en escena (desierto, fuera de la ciudad) el narrador representa el acto implícito de la manera de matar y profanar a las niñas y mujeres lo que lleva a un entendimiento performativo de la mediación del asesinato en serie. Según Butler la performatividad no significa un acto consciente y activo, sino el efecto del discurso de género, que se pronuncia en la articulación o re-escenificación inacabada y no-intencional de normas y que así constituye las identidades.

(Littschwager)

Jean Franco considera que la violencia masculina extrema no es un fenómeno exclusivamente latinoamericano, sino que otra de las consecuencias de la globalización es “this human residue for whom the attributes of dominant masculinity are claimed but are no longer fully realizable, although they can not embrace feminine either” (228).

La violencia transnacional está conectada, en gran medida, con los cambios económicos, políticos y sociales que son causa y consecuencia del proceso de globalización. Moisés Naím, en *Ilícito: Cómo traficantes, contrabandistas y piratas están cambiando el mundo*, conecta la globalización con las mismas fuerzas que impulsan el auge económico y político de las redes mundiales del crimen organizado y otras actividades ilegales. Para Naím “El mundo interconectado ha abierto nuevos y lucrativos horizontes para el comercio ilícito. Y lo que los traficantes y sus cómplices están encontrando en esos nuevos horizontes no es sólo dinero, sino también poder político” (35). Como podemos ver claramente en la novela de Bolaño hay pocas posibilidades de que los culpables terminen en la cárcel debido a la corrupción de la policía, la clase política y la debilidad del sistema judicial penal.

Ángeles Donoso Macaya alude a una metodología del mal en la obra del chileno como manera de exponer las diversas formas del mal, del terror y de la violencia. Es cierto que la exposición y reflexión sobre el mal es una constante en su obra. De hecho, y coincido en esto con Donoso Macaya, los términos mal, violencia y terror son recurrentes en la crítica de la obra de Bolaño.⁷⁰ Donoso Macaya propone que a través de la cruda exposición de la violencia, el narrador devuelve la identidad a las víctimas: “Para eso, el narrador repite una y otra vez el crimen perpetrado sobre las víctimas, al tiempo que las nombra y describe de modo detallado sus fisonomías. Mediante la repetición el relato logra restituir la identidad perdida del cuerpo desaparecido y posteriormente encontrado” (132). Sin embargo, resulta difícil aceptar esta aseveración de Donoso Macaya ya que casi todas las muertes a las que nos expone el narrador quedan como casos sin resolver condenados al olvido. La mayoría de las veces no se descubre quién era la víctima y lo único que la identifica es la ropa que le dejaron puesta o el color de la laca de uñas. Más que una restitución de la identidad hay una llamada de atención hacia el nivel social de la víctima. Siempre son mujeres de clase baja que visten en jeans y camiseta, otras veces son prostitutas e incluso niñas con el uniforme de la escuela.

La violencia normalizada e inscrita dentro de la rutina tal y como proponía Staud, es una constante en la novela de Bolaño. Los camilleros de la Cruz Roja llegan ante el aviso de una mujer muerta, quemada y desfigurada en un lote baldío. Mientras esperan a la policía el camillero y su hijo aprovechan para almorzar en el mismo lugar en el que se encuentra la mujer que ha sido violada y acuchillada:

Mientras uno de ellos, el joven daba desde la radio de la ambulancia el parte a la policía, el que tenía más edad se internó a pie por las calles de tierra de la colonia Las Flores hasta un sitio en donde vendían tacos y cuya propietaria lo conocía. Pidió seis de carnita,

tres con crema y tres sin crema, los seis bien picantes, y dos latas de Coca-Cola. Luego pagó y volvió caminando sin prisas hasta la ambulancia, en donde el que parecía su hijo estaba leyendo, apoyado en el guardabarros, un cómic. Cuando llegó la policía ambos habían terminado de comer y fumaban. (533)

Las mujeres son el sujeto subalterno que no interesa a casi nadie o, al menos, no importa al sujeto detentador del poder, el hombre.⁷¹ En la novela, las mujeres muertas se suceden cada mes, cada semana, a veces se encuentran varios cadáveres en el mismo día. El procedimiento que sigue la policía siempre es el mismo, primero se trata de identificar a la víctima, si no se consigue se cierra el caso, si se identifica se busca al asesino en el entorno doméstico, si no se encuentra al asesino se cierra el caso. Un ejemplo paradigmático de la corrupción del aparato policial y judicial es el que tiene lugar en marzo de 1996, mes en el que se encuentran cinco cadáveres. El primero de ellos corresponde a una niña de diez años asesinada a cuchilladas que no es identificada: “Nadie fue a reclamarla. Según declaró oficialmente la policía, no vivía en Santa Teresa. ¿Qué hacía allí? ¿Cómo había llegado allí? Eso no lo dijeron. Sus datos fueron enviados por fax a varias comisarías del país. De la investigación se encargó el judicial Ángel Fernández y el caso pronto se cerró” (627). Pocos días después se encuentra el cadáver de otra niña, tiene unos trece años y ha muerto estrangulada. Tampoco es identificada y nadie la reclama, se detiene a veinte personas pero no hay pruebas para inculpar a ninguna de ellas. Una semana después aparece el cadáver de otra mujer, se le calculan dieciséis años y ha muerto por estrangulamiento: “La víctima, según la policía, probablemente era una autoestopista que se dirigía a Santa Teresa y a la que habían violado. Vanos fueron todos los intentos de identificarla y el caso se cerró” (630). Casi al mismo tiempo se encuentra el cadáver de una muchacha físicamente similar a la anterior: “ésta tampoco llevaba ningún papel que facilitara su

identificación. En la prensa de Santa Teresa se habló de las *hermanas malditas*, y luego, recogiendo la versión de los policías, de las *gemelas infaustas*. El caso lo llevó el judicial Carlos Marín y no tardó en clasificarse como caso no resuelto” (630). A finales de marzo se encuentra, en el mismo día, a las dos últimas víctimas del mes y una de ellas es identificada: “La primera se llamaba Beverly Bertrán Hoyos. Tenía dieciséis años y trabajaba en una maquiladora del Parque Industrial General Sepúlveda” (630). Esta mujer es identificada porque su madre pone una denuncia sobre su desaparición. Como las otras, ha sido violada y su caso finaliza de la misma manera infructuosa por la desidia y desinterés del policía encargado de la investigación “El caso lo llevó el judicial Lino Rivera, quien inició y agotó sus pesquisas interrogando a las compañeras de trabajo y tratando de encontrar a un novio inexistente. No se rastreó la zona del crimen ni nadie tomó moldes de las numerosas huellas que había en el lugar” (631). La otra asesinada no es identificada y acaba enterrada en una fosa común.

Los cinco asesinatos que se suceden durante este mes son representativos de las muertes que van apareciendo en la novela desde 1993 hasta 1997 e indican claramente el desinterés con que se llevan los casos. Bolaño hace recuento de las mujeres que van apareciendo muertas a lo largo de los meses y los años. En su mayoría no son identificadas y las que lo son pertenecen al grupo más desprotegido: mujeres pobres, prostitutas, trabajadoras de la maquiladora o estudiantes. Cuando parece que la policía ha dado con un asesino (el alemán nacionalizado estadounidense Klaus Haas) éste es encarcelado a pesar de la falta de pruebas concluyentes. Dentro de la cárcel podemos ver que las mujeres ni siquiera importan a los presos a pesar de que podrían ser sus esposas, hermanas o novias. Así se lo confiesa Haas al periodista con el que consigue comunicarse cuando le comenta que a su llegada a la cárcel esperaba un linchamiento por parte de los presos y, sin embargo, no ocurrió nada:

Se lo pregunté a un preso. Le pregunté qué pensaba de las mujeres muertas. Me miró y me dijo que eran unas putas. ¿O sea, se merecían la muerte?, dije. No, dijo el preso. Se merecían ser cogidas cuantas veces tuviera uno ganas de cogerlas, pero no la muerte. Entonces le pregunté si creía que yo las había matado y el cabrón me dijo no, no, tú seguro que no, gringo, como si yo fuera un jodido gringo, que puede que lo sea en el fondo, aunque cada vez lo soy menos. (613)

Aunque Klaus Haas está en la cárcel los asesinatos continúan sucediendo. La obra de Roberto Bolaño ha sido estudiada a través de la óptica del género detectivesco.⁷² En la parte de los crímenes aparecen todos los elementos del género: asesinatos de mujeres sin resolver, intriga, varios detectives. Merece la pena recordar la definición de Stefano Tani para la novela antidetectivesca como “a postmodern form or variety of forms that reshape the seeming dead-end rationality of the British mystery into an original ‘something else.’ This something else is what I will describe as the anti-detective novel, a high-parodic form that stimulates and tantalizes its readers by disappointing common detective expectations” (xv). Para Tani, la forma de abordar la solución del crimen genera distintos tipos de novela antidetectivesca. En la novela que nos ocupa los crímenes no son resueltos, o tal vez si lo son pero no hay un único culpable sino que los culpables que se señalan son muchos: corporaciones globales, narcotraficantes, policías, políticos, jueces, todos los que compiten por un lugar de prestigio en el modelo económico neoliberal. Tal y como sugiere Tani, la novela de Bolaño subvierte el género policíaco “all the other elements must seem apparently unchanged so that the fiction at the beginning can be identified by the reader as a detective novel and reveal itself as a negation of the genre only at the end” (42). En un giro postmoderno, lo periférico, las mujeres pobres, pasan a formar la parte

central del relato, los cadáveres de estas mujeres se erigen como protagonistas de esta parte de la novela.

Además asistimos a un relato detectivesco que no da una resolución final puesto que no sabemos con certeza quién o quiénes son los asesinos de las mujeres. Tampoco tenemos un único detective sino múltiples y la narración en tercera persona es la de un narrador omnisciente cuya voz actúa denunciando los crímenes, la impunidad y la injusticia pero no aporta una resolución al misterio. Patricia Espinosa ha visto un narrador que, convertido en fetiche de sí mismo, no va a aportar ninguna resolución:

[e]stamos ante un narrador omnisciente enloquecido, convertido en nada más que un fetiche de sí mismo, que no nos llevará a ningún buen puerto, que no nos revelará ninguna verdad. Debemos concluir que no es más que el fantasma del narrador omnisciente, fantasma que aún tiene el poder de todo monumento ruinoso, tótem fatídico que corona el altar de los sacrificios. (Espinosa)

Esta transgresión del relato policial clásico, sintomática del posmodernismo, nos lleva a comentar también lo que parte de la crítica ha venido a llamar el detective poscolonial, un nuevo tipo de investigador cuyo objetivo principal es la vigilancia. En la introducción a la colección de ensayos coordinada por Ed Christian y que lleva por título *The Post-Colonial Detective* tenemos una primera definición de este tipo de detective:

The primary work of the post-colonial detective is surveillance, the surveillance of that which is suspect. Part of that surveillance, as this book shows, is the observation of both the empire and the indigenous culture, the observation of disparities, of ironies, of hybridities, of contradictions. Now the surveillance is not for imperial dominance, though, but for the restoration of what is right (13).

Podríamos decir que es esto lo que hace Bolaño, ya que, la voz narrativa vigila Santa Teresa y toma nota, una por una, de las mujeres que aparecen asesinadas, constatando si fueron violadas y cómo apareció el cadáver. Además, tal y como ya vimos, cada caso pronto es cerrado y no se identifica ni se detiene a los culpables. De este modo, se llama la atención sobre la dificultad de la labor detectivesca en los países postcoloniales ya sea por la corrupción política y policial, por la falta de recursos o por el desinterés que genera la marginalidad de las víctimas. A este respecto Espinosa opina que: “Los cadáveres ponen a la narración en un borde, el fraseo literario es desplazado por el documento legal o, más bien, la narración se expande hacia el documento, anunciando su propia ruina y fracaso frente a los cuerpos que se acumulan en el basurero Chile, en el basurero América, en el basurero Mundo” (Espinosa). Para Espinosa, lo que mueve a Bolaño es la exposición de un secreto, un misterio. De hecho, no se presenta un solo misterio sino que aparecen muchos como manera de subvertir la tradición metafísica del texto:

El secreto se mantiene siempre como indeterminación. Porque, para Bolaño, lo indeterminado es la vida y la determinación es la muerte. Todo aquello que se territorializa, que se fija, muere. Como ejemplo de ello, tenemos a Cesárea Tinajero en *Los detectives*, que fallece poco después de ser encontrada. Hallar es igual a muerte.

Todo lo que se encuentra, muere o está muerto. Tal y como los cadáveres encontrados en Santa Teresa. (Espinosa).

Estamos ante un “misterio” o simulacro de misterio cuya solución recae en varios anti detectives. La desprotección que sufre la mujer y la imposibilidad de salir de esa situación se hace evidente en la cadena de chistes machistas que hacen los policías reunidos en la cafetería a la hora del desayuno, sobre todo los chistes misóginos que el judicial González enlaza y que el resto de policías festejan:

Y: ¿cuánto tarda una mujer en morirse de un disparo en la cabeza? Pues unas siete u ocho horas, depende de lo que tarde la bala en encontrar el cerebro. Cerebro, sí, señor, rumiaba el judicial. Y si alguien le reprochaba a González que contara tantos chistes machistas, González respondía que más machista era Dios, que nos hizo superiores. Y seguía: ¿cómo se llama una mujer que ha perdido el noventa y nueve por ciento de su cociente intelectual? Pues muda. Y: ¿qué hace el cerebro de una mujer en una cuchara de café? Pues flotar. (691)

La investigación de los asesinatos de mujeres está en manos de este policía que cuando termina con la serie de chistes machistas encadenados concluye “Las mujeres de la cocina a la cama, y por el camino a madrazos. O bien decía: las mujeres son como las leyes, fueron hechas para ser violadas. Y las carcajadas eran generales. Una gran manta de risas se elevaba en el local oblongo, como si los policías mantearan a la muerte” (691). Es ésta una declaración de principios que aúna la ley con la mujer y que manifiesta una total imposibilidad de hacer justicia.

Lalo Cura, un policía joven recién llegado al oficio será el único que ponga un cierto interés en resolver los crímenes. Los motivos que mueven a este aprendiz de policía no son otros que los de su pertenencia a un árbol genealógico donde sus ancestros femeninos conforman una estirpe de mujeres violadas que llevan por nombre María Expósito. Cada vez que una María Expósito es violada engendra y da a luz una nueva María Expósito, si concibe sin haber sido violada nace un varón. En una clara referencia a los Aurelianos Buendía de *Cien años de soledad* el narrador nos describe a estas mujeres que viven juntas:

Por entonces convivían cinco generaciones de Marías Expósito en las afueras de Villaviciosa y el ranchito había crecido con habitaciones añadidas y una cocina grande con estufa de petróleo y un fogón de leña en donde la más vieja preparaba los mejunjes y

medicinas. Por la noche, a la hora de cenar, siempre estaban las cinco juntas, la niña, la larguirucha, la melancólica hermana de Rafael, la aniñada y la bruja, y solían hablar de santos y de enfermedades que ellas jamás padecieron, del tiempo y de los hombres, a los que consideraban una peste, tanto al tiempo como a los hombres, y daban gracias al cielo aunque sin excesivo entusiasmo, dijo la voz, de ser sólo mujeres. (697)

Desde 1865 hasta 1976 se cuentan siete generaciones de Marías Expósito que han sido violadas y han dado a luz una niña, a su vez nombrada María Expósito. Es inevitable aquí no observar la canibalización de García Márquez y las siete generaciones de Aurelianos de *Cien años de soledad* y cómo la historia del sufrimiento de las mujeres es ofrecida por Bolaño en clave de realismo mágico.

Como dijimos al comienzo de este capítulo, la escritura de Roberto Bolaño tiene la particularidad de la creación de un mundo propio. Auxilio Lacouture, protagonista de *Amuleto* aparece también en *Los detectives salvajes* y, los personajes principales de *Los detectives*, Arturo Belano y Ulises Lima tienen también su aparición en *2666*. De hecho, la última de las Marías Expósito se los encuentra en el desierto y queda embarazada de uno de ellos (no sabemos cuál) como resultado de las relaciones sexuales consentidas que mantiene con ambos. Producto de estas relaciones queda embarazada de un varón que ella nombra Olegario Cura Expósito, el policía novato que investiga las muertes de Santa Teresa:

En 1976 la joven María Expósito encontró en el desierto a dos estudiantes del DF que le dijeron que se habían perdido pero que más bien parecían estar huyendo de algo y a los que tras una semana vertiginosa nunca más volvió a ver. Los estudiantes vivían dentro de su propio coche y uno de ellos parecía estar enfermo. Parecían como drogados y hablaban mucho y no comían nada, aunque ella les llevaba tortillas y frijoles que sustraía de su

casa. Hablaban, por ejemplo, de una nueva revolución, una revolución invisible que ya se estaba gestando pero que tardaría en salir a las calles al menos cincuenta años más. O quinientos. O cinco mil. (697)

Como vemos, Bolaño presenta una sociedad corrompida donde la mujer es el sujeto desvalido, a merced del macho que la utiliza como mera mercancía. En la novela, la vida de las mujeres asesinadas y violadas se corresponde con el trato de éstas en la maquiladora. Ileana Rodríguez describe la maquiladora como una organización laboral creada por el capitalismo corporativo de alta tecnología (153). El espacio fronterizo en el que se inserta la maquiladora (la frontera entre México y Estados Unidos) es el de la violencia. Las inversiones que fomentan la aparición de las fábricas son legales pero el paisaje que congrega está al margen de la ley, me refiero al narcotráfico, la prostitución, el secuestro, la violencia doméstica, machista o de género. La mujer que trabaja en la maquila sólo tiene derecho a trabajar, no puede recibir llamadas ni siquiera cuando se trata de comunicar la muerte de su propia hija. Una vecina decide llamar a la fábrica para avisar al padre de la muerte de su hija a sabiendas que no le van a pasar con la madre porque es trabajadora de cuarta categoría: “La mujer volvió a telefonar y dijo el nombre y el puesto del padre, pues pensó que la madre, al ser operaria como ella, era sin duda considerada de un rango inferior, es decir prescindible en cualquier momento o por cualquier razón o capricho de la razón, y esta vez la telefonista la tuvo esperando tanto rato que las monedas se le agotaron y la llamada se cortó” (659). La mujer es prescindible en el juego económico de la globalización y por lo tanto es accesoria también en la vida. Los lugares marginales donde se encuentran los cadáveres indican lo anecdótico de la mujer en la sociedad. Son lugares periféricos tales como basureros, lotes baldíos, callejones, cunetas, laderas de montes, el desierto; y denotan suciedad, aislamiento, soledad, marginación. Monárrez Fragoso ha visto en estos lugares de abandono una

manera de despojar a las víctimas de su identidad, ciudadanía y espacio en la sociedad (59).

Pareciera que sólo otros sujetos marginales son los interesados en los crímenes.

Florita Almada, apodada La Santa, una vidente y yerbatera que participa en el programa de televisión sonoreense *Una hora con Reinaldo* se interesa por los casos y hace una denuncia en tal programa. Van a ser, por tanto, otros subalternos, Reinaldo (conductor del programa y homosexual) y La Santa, los primeros que den la voz de alarma en cuanto al drama que se está viviendo en Santa Teresa. Más tarde, tres mujeres del estado de Sonora se asociarán para pedir una investigación; posteriormente se le unirá un grupo de mujeres feministas del DF y pedirán al gobierno que tome cartas en el asunto:

En enero también, la filial santateresana del grupo Mujeres de Sonora por la Democracia y la Paz hizo una rueda de prensa, a la que asistieron únicamente dos periódicos de Santa Teresa, en la cual expusieron los tratos vejatorios y desconsiderados que sufrían los familiares de las mujeres muertas y enseñaron las cartas que sobre esta cuestión pensaban enviar al gobernador del estado, el licenciado José Andrés Briceño, del PAN, y a la Procuraduría General de la República. Cartas que nunca fueron contestadas. La sección santateresana del MSDP creció de tres militantes o simpatizantes a veinte. (625-26)

Más tarde, las activistas aparecerán en el programa de Reinaldo acompañadas por la santa Florita Almada para volver a denunciar la situación:

[l]as activistas del MSPD hablaron de la impunidad que se vivía en Santa Teresa, de la desidia policial, de la corrupción y del número de mujeres muertas que crecía sin parar desde el año 1993. (...) se despidieron no sin antes emplazar al gobernador del estado, el licenciado José Andrés Briceño, a poner remedio a esta situación insostenible en un país que donde dizque se respetaban los derechos humanos y la ley” (632).

El programa de televisión es visto por mucha gente pero los crímenes siguen sucediendo. En ocasiones los cuerpos son identificados y entonces asistimos al testimonio de las madres que son interrogadas por la policía. Este es el caso de Michele Sánchez, una joven de dieciséis años que sigue el patrón de tortura y violación de las demás mujeres y que fue vista por última vez cuando se dirigía a buscar trabajo a una maquiladora: “La madre de Michele Sánchez le dijo que desde hacía un año tenía sueños terribles. Se despertaba en mitad de la noche o mitad del día (cuando trabajaba en los turnos de noche) con la certeza de haber perdido para siempre a su hija pequeña. (...) Sergio le preguntó si la gente tenía miedo. Las madres si, dijo la mujer. Algunos padres también. Pero la gente, no lo creo” (701-02). Asistimos así al testimonio de las madres en las contadas ocasiones en las que se identifican los cuerpos.

Donoso Macaya propone que en la escritura de Bolaño hay una ética comprometida con la mujer. Un compromiso que abarca la condición marginal de la mujer como resultado de la globalización: “la ética y el compromiso de Bolaño se realizan siempre en el territorio de la ficción” (128). La noción de compromiso está conectada a la cuestión estética, “la metodología del mal”, se hace visible especialmente en “La parte de los crímenes” y sirve para denunciar la situación de constante peligro y desprotección de la mujer. Donoso Macay plantea que en 2666 “los personajes se integran a la historia en el compromiso con su historia” (128).

Tal es el caso de la protagonista femenina de *Amuleto*, Auxilio Lacouture, quien tendrá la labor de narrar su propia historia, la que vive durante días encerrada en el baño de la facultad y que se inicia el día que el ejército mexicano viola la autonomía de la UNAM en 1968. Es Auxilio Lacouture, uruguaya, mujer pobre, poeta, amiga de Arturo Belano, madre de la poesía mexicana, quien narra su propia historia “Ésta será una historia de terror. Será una historia policiaca, un relato de serie de negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy

yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz” (11). El crimen atroz al que Auxilio Lacouture se refiere es la matanza de cientos de inocentes en Tlatelolco. Pero esto no lo sabemos hasta el final de la novela por eso ella nos dice al principio que “será una historia policíaca”; estamos, por tanto, ante otra subversión del género policiaco donde Auxilio Lacouture es narradora, testigo y detective. El desenlace del crimen es revelado al final por ella misma: “Yo soy la madre de los poetas de México. Yo soy la única que aguantó en la Universidad en 1968, cuando los granaderos y el Ejército entraron. Yo me quedé sola en la Facultad, encerrada en un baño, sin comer durante más de diez días, del 18 de septiembre al 30 de septiembre, ya no lo recuerdo” (144). Auxilio elabora una ficción donde presente, pasado y futuro se funden de manera alucinante, como manera de crear una historia personal. Al ocultar el delito a través de una narración surrealista, la denuncia final es más contundente.

María Martha Gigena plantea que “El relato de serie negra se esconde bajo la superficie del discurso delirante, pero es en ese ocultamiento en donde el delito queda expuesto más patentemente” (29). Podríamos decir entonces que Bolaño tiene un compromiso político y social que se muestra tanto en *2666* como en *Amuleto*. Edmundo Paz Soldán, escritor y amigo de Bolaño opina que “a su manera era un escritor comprometido” (228). Un compromiso social que cristaliza en la denuncia de los crímenes de mujeres auspiciados por la maquinaria global para la que la mujer es accesoria. Para terminar el estudio de *2666* y enlazar con *Putas asesinas* propongo el estudio de la siguiente cita de *2666*:

Dos días después de aparecer el cuerpo de la primera víctima de agosto fue encontrado el cuerpo de Emilia Escalante Sanjuán, de treintaitrés años, con profusión de hematomas en el tórax y en el cuello. El cadáver se halló en el cruce entre Michoacán y General

Saavedra, en la colonia Trabajadores. El informe del forense dictamina que la causa de la muerte es estrangulamiento, después de haber sido violada innumerables veces. El informe del policía judicial que se encargó del caso, Ángel Fernández, señala, por el contrario, que la causa es intoxicación. Emilia Escalante Sanjuán, vivía en la colonia Morelos, al oeste de la ciudad y trabajaba en la maquiladora NewMarkets. Tenía dos hijos de corta edad y vivía con su madre, a quien había mandado traer desde Oaxaca, de donde era originaria. No tenía marido, aunque una vez cada dos meses salía a las discotecas del centro, en compañía de sus amigas del trabajo, en donde solía beber e irse con algún hombre. Medio puta, dijeron los policías. (576)

La consideración de la mujer como puta es una constante en “La parte de los crímenes”, lo vimos en los chistes machistas encadenados, en las opiniones vertidas por los presos, lo observamos en la cita anterior donde no tener marido e ir a discotecas convierte a una mujer en puta en la mirada de los hombres. De hecho, la versión oficial que se da en Santa Teresa es que las mujeres que aparecen muertas se dedican a la prostitución. Así lo cree también el periodista del DF, Sergio González, pero cuando pregunta a una prostituta su opinión sobre los crímenes ella le responde: “que no, que tal como él le había contado la historia las que estaban muriendo eran obreras, no putas” (583).

Putas asesinas da título al libro de relatos cortos que se publica en 2001. En el cuento del que toma el título, Bolaño trabaja con el tema de la identificación de la mujer como puta pero en este caso no es el hombre quien la designa así sino ella misma que ha tomado conciencia del axioma establecido en la sociedad y lo utiliza como forma de autodefensa y venganza: “yo solo fui una buscona extraña” (123). Adicionalmente, se produce un cierto intercambio: ella se ofrece al hombre sexualmente pero el precio que este paga es su propia vida. El cuento se forma a partir

del diálogo que una mujer entabla con su víctima. Sin embargo, a pesar de la escritura en forma de diálogo, asistimos sólo al monólogo de la mujer porque la otra voz pertenece a un narrador o al pensamiento de la misma mujer que, en forma de acotaciones, describe el sufrimiento de su víctima. La mujer, sujeto excéntrico, se convierte aquí en central asumiendo el rol masculino para tomar una venganza ancestral sobre los hombres que desde el principio de la historia han sometido a la mujer.

El cuento es una reescritura de otro tradicional, el de Barba Azul, si bien ahora hay una inversión de roles donde una mujer del siglo XXI encierra, tortura y asesina a hombres. La mujer hace uso de la violencia como manera de exterminarla, en un terrorífico juego que tiene como propósito exponer el mal que domina en una sociedad donde la mujer ha sido siempre el sujeto débil a merced del hombre. La protagonista de este cuento, hace también uso de su atractivo físico para atraer a la víctima hasta su casa y allí acabar con su vida. En el cuento tradicional del escritor francés, Charles Perrault, se relata la historia de Barba Azul, rico aristócrata casado en siete ocasiones y cuyas esposas han desaparecido misteriosamente. Casado por octava vez, entrega a su nueva esposa todas las llaves del castillo antes de salir de viaje pero le prohíbe entrar en una de las habitaciones. Cuando la esposa contradice las órdenes de Barba Azul y entra en la estancia vedada, encuentra los cadáveres de las anteriores esposas y el suelo encharcado de sangre. Sorprendida en ese momento por Barba Azul, la esposa corre a esconderse en la torre más alta del castillo hasta que felizmente es rescatada por sus hermanos que además acaban con la vida de Barba Azul. George Steiner en *In Bluebeard's Castle: Some Notes Towards the Redefinition of Culture*, utiliza el mito de Barba Azul para describir la pesadilla que enmascara la modernidad. Para ello, el ensayista franco-americano se fija en la versión operística de Barba Azul compuesta por Béla Bartók en 1911. En la ópera del compositor húngaro encontramos al

conde Barba Azul y a su nueva esposa Judith dentro del castillo donde hay siete puertas negras cerradas bajo llave. La esposa pide a Barba Azul que abra las puertas para traer al castillo luz y calor. El conde accede aunque antes le avisa de que su deseo de iluminar y calentar el castillo no va a cumplirse ya que cada una de las puertas encierra el horror de los asesinatos de las anteriores esposas de Barba Azul: la cámara de tortura, las armas ensangrentadas, el tesoro encharcado de sangre, un jardín secreto cubierto de sangre, el reino de Barba azul con las nubes teñidas de rojo así como un mar de las lágrimas derramadas por las esposas asesinadas. Al llegar a la séptima puerta Barba Azul le pide a Judith que no abra ésta última pero ella, temiéndose lo que hay tras la puerta, le pide que la abra. La puerta esconde a las esposas asesinadas y Barba Azul encierra a su octava esposa junto a los cadáveres.⁷³ Steiner utiliza el mito del Barba azul de Béla Bártok como metáfora de la pesadilla que la modernidad encierra detrás de sus puertas. Para Steiner las imágenes del pasado a menudo están tan sumamente estructuradas y son tan selectivas como los mitos. Cada nueva era se refleja en la mitología de su pasado o de un pasado tomado de otras culturas. Una sociedad necesita antecedentes “where these are not naturally at hand, where a community is new or reassembled after a long interval of dispersal or subjection, a necessary past tense to the grammar of being is created by intellectual and emotional fiat” (3).

En una clara referencia al cuento de *Barba Azul*, la mujer de *Putas asesinas* explica a su víctima que “este castillo es tu montaña que tendrás que escalar y conocer con todas tus fuerzas pues después ya no habrá nada, la montaña y su ascensión te costarán el precio más alto que tú puedas pagar. Piensa ahora en lo que dejas, en lo que pudiste dejar, en lo que debiste dejar y piensa también en el azar, que es el mayor criminal que jamás pisó la Tierra” (127). Como la esposa de Barba Azul, Max pudo elegir, podría no haberla acompañado cuando ésta lo buscó pero la siguió alentado por el futuro encuentro sexual y entró en este castillo metafórico que es

la casa de la mujer. Allí ella le dice: “Ahora estás en el castillo y oyes sin volverte las puertas que se cierran. Avanzas en medio del sueño por pasillos y salas de piedra desnuda. ¿Qué armas llevas, Max? Sólo tu soledad” (127). En el sueño que relata la mujer, Max abre puertas y encuentra una habitación vacía, detrás de otra puerta se esconde una habitación sucia con “un televisor que no funciona y un catre con dos colchones” (127). Tras otra puerta siente a alguien llorando aunque no lo puede ver. Las habitaciones se irán confundiendo como si fueran una sola hasta que Max llegue a la última puerta donde la “princesa” del cuento le estará esperando. Para Steiner, abrimos las sucesivas puertas del castillo porque están ahí, porque cada una nos conduce irremediabilmente a la otra. Dejar una puerta sin abrir significaría no sólo cobardía sino también una traición radical, una automutilación de la capacidad inquisitiva y perspicacia del ser humano. En palabras de Steiner: “We are hunters after reality, whenever it may lead” (136), la pregunta es si se puede soportar lo que viene a continuación. Tal y como vemos en el cuento de Bolaño el cazador resulta cazado, Max no sobrevive a lo que encierra la última puerta.

El hombre que va a morir ha sido elegido a través de la televisión, y después de un partido de fútbol, la mujer se lo explica así: “Te escogí bien. La televisión no miente, ésa es su única virtud (ésa y las viejas películas que dan de madrugada), y tu rostro, junto a la valla metálica, después de la conga aplaudida unánimemente, me anticipaba (me apresuraba) el desenlace inevitable” (125). El nombre que la mujer decide otorgar a su víctima, Max, lo dota de una identidad líquida, su nombre real no es importante puesto que es sólo un sujeto masculino que encarna el mal. Este sujeto ha sido elegido a través de un medio de comunicación de masas a la salida de un partido de fútbol. La mujer lo identificó como un integrante de los grupos neonazis que acompañan a los diferentes equipos de fútbol caracterizados por su violencia contra el que es diferente a ellos, la mujer eligió a su víctima por este motivo. Bolaño aquí vuelve a

incidir en sus temas característicos: el mal y la violencia. En este caso el mal está representado por el hooligan o radical y ese comportamiento perverso a su vez desencadena otro: una mujer asesina que imparte justicia en el contexto global. “El otro”, la minoría, el objeto del deseo, lo pasivo, la mujer, pasa a tomar la posición central. Max es elegido por su identificación con los grupos de ideología nacional socialista:

Te gustan mis Reyes Católicos, te gusta la cerveza, te gusta tu patria, te gusta el respeto, te gusta tu equipo de fútbol, te gustan tus amigos o compañeros o camaradas, la banda o grupo o pandilla, el pelotón que te vio quedarte rezagado hablando con una tía buena a la que no conocías, y no te gusta el desorden, no te gustan los negros, no te gustan los maricas, no te gusta que te falten al respeto, no te gusta que te quiten el sitio. En fin, son tantas las cosas que no te gustan que en el fondo te pareces a mí. (120)

Bolaño utiliza la estética del cuento de hadas para subvertirla de manera que la mujer adopta el rol activo. Además, la búsqueda del príncipe, del objeto de deseo femenino, queda también abortada. La mujer le dice al hombre “imagina por un instante que yo soy una princesa que espera. Una princesa impaciente. Una noche te veo, te veo porque de alguna manera te he buscado (no a ti sino al príncipe que también tú eres, y lo que representa el príncipe)” (114). Este príncipe no es símbolo de la felicidad sino de la desgracia, del mal, por eso la mujer lo ha buscado, para ajustar cuentas con él. Entre ellos no habrá una historia de amor como en los cuentos de hadas sino una de dolor y muerte. Con este relato Bolaño recrea una nueva visión del mundo donde la mujer ya no es quien recibe el agravio o permanece indefensa sino que es surtidora de tortura en un macabro ajuste de cuentas ancestral. Si los cuentos de hadas se caracterizan por sus dosis de fantasía, historia de amor y final feliz, el cuento de Bolaño es todo lo contrario porque carece del efecto fantástico, no hay historia de amor y el final es aterrador:

“El castillo es oscuro, enorme, frío, y tú estás solo. (...) y por fin llegas a la cámara central, y por fin me ves y gritas. Yo estoy quieta y no sé de qué naturaleza es tu grito. Sólo sé que por fin nos hemos encontrado, y que tú eres el príncipe vehemente y yo soy la princesa inclemente” (128). La mirada de Bolaño hacia la mujer es, una vez más, fetichizadora y masculinista donde la única salida posible del laberinto en el que se encuentra la mujer en la globalización es adoptar la violencia del hombre.

Sin embargo, si nos atenemos a la escritura de Bolaño como escritor de alta modernidad tardía el personaje se asemeja a la descripción que Huysen hace de la película *Metrópolis* con una visión del hombre sobre la mujer en la que emergen los terrores más arcaicos del hombre que ve a la mujer como vagina dentada. Es una mujer-máquina, un cyborg donde las fantasías masculinas sobre las mujeres y la sexualidad aparecen entrelazadas. El personaje femenino de Bolaño es presentado como una mujer en apariencia pero que ejerce roles y conductas atribuidas a los hombres. La mujer de *Metrópolis*, siguiendo a Huysen, era una mujer fabricada e inventada por y para el hombre, reflejaba sus necesidades y servía a su amo:

Furthermore, just as the technological artifact is considered to be the quasi-natural extension of man's natural abilities (the lever replacing muscle power, the computer expanding brain power), so, woman in male perspective, is considered to be the natural vessel of man's reproductive capacity, a mere bodily extension of the male's procreative power. But neither technology nor woman can ever be seen as solely natural extension of man's abilities. They are always also qualitatively different and thus threatening in their otherness. It is this threat of otherness which causes male anxiety and reinforces the urge to control and dominate that which is other. (72)

En el caso del cuento de Bolaño la mujer reproduce la violencia del hombre, es una extensión de su poder de destrucción. Además, la ansiedad masculina del escritor reproduce estos patrones de control y dominación.

El desenlace que Bolaño elige para el cuento se acerca más a la versión de Béla Bartók donde no hay un final feliz. Si bien es cierto que en la versión del compositor húngaro la mujer es quien quedaba encerrada junto con las otras mujeres asesinadas, en la versión de Bolaño es la mujer quien después de torturarlo pone fin a su vida. El sujeto protagónico que el escritor chileno pone en primer plano es la mujer. Linda Hutcheon en *A Poetics of Postmodernism* problematiza lo excéntrico, esa categoría tan amplia que aglutina a todos excepto a la minoría de hombres blancos heterosexuales occidentales. Los individuos que habían sido considerados como extra históricos, outsiders, marginales, ahora, en la reflexividad postmoderna, pasan a ser considerados como parte fundamental de la sociedad. En estos dos textos hemos analizado cómo afecta a las mujeres el impacto de la globalización y las posibilidades de responder a la dominación masculina. Por un lado, en *2666*, la mujer deviene en un espectáculo siniestro donde el cuerpo muerto y mutilado se ofrece al lector/espectador, a priori, como manera de despertar conciencias. Por otro, hay una mirada masculina, cuyo autor, fetiche de sí mismo, no apunta a ninguna resolución y cuya recreación en los cadáveres abusados distancia al lector de lo pavoroso del suceso. En *Putas asesinas*, la mujer es activa y toma la iniciativa imitando una tradición perversa en la que el hombre abusa, somete y mata a la mujer. Este interés de Bolaño por la mujer no sería coincidencia sino que estaría vinculado con la clasificación del chileno como escritor de alta cultura cuya literatura modernista tardía tiene como objeto la sublimación de la mujer. En el modernismo la mujer apenas aparece y cuando lo hace es como “vagina dentada”, tal es el caso

de la mujer en *Putas asesinas*. La mujer que construye Bolaño dentro de la globalización es una mujer fabricada por un hombre en la que refleja sus obsesiones.

A continuación, con el estudio de dos novelas de Izaguirre veremos no sólo los mecanismos que han hecho de él un escritor alejado del *high modernism* sino también su particular visión de la mujer en el mundo globalizado. Izaguirre, como Bolaño, ofrece personajes principales femeninos si bien dentro del marco de lo melodramático en el caso de *Villa Diamante* y de la crisis financiera global en *Dos monstruos juntos*. Además, según Gabilondo, a diferencia de Bolaño, Izaguirre da acceso a la mujer como sujeto atlántico en la globalización al mismo tiempo que demuestra la falsedad camp, lo excesivo de su construcción narrativa. De este modo Izaguirre elabora una forma mucho más compleja que la del elitismo modernista de Bolaño.⁷⁴

Boris Izaguirre, el escritor del glamour.

Como hemos visto, la crítica fue unánime a la hora de designar a Roberto Bolaño como escritor de “alta cultura” en la que indirectamente él mismo también se situaba. En “Los mitos de Cthulhu”, Bolaño daba buena cuenta de algunos escritores del panorama literario actual arremetiendo contra autores como Ángeles Mastretta, Arturo Pérez-Reverte o Alberto Vázquez Figueroa entre muchos otros.⁷⁵ Estos escritores, en opinión de Bolaño, no hacen literatura. Su concepción elitista de la literatura queda claramente reflejada en *Los mitos*, donde los describe como:

[g]ente de clase media baja que espera terminar sus días en la clase media alta. No rechazan la respetabilidad. La buscan desesperadamente. Para llegar a ella tienen que transpirar mucho. Firmar libros, sonreír, viajar a lugares desconocidos, sonreír, hacer de payaso en los programas del corazón, sonreír mucho, sobre todo no morder la mano que

les da de comer, asistir a ferias de libros y contestar de buen talante las preguntas más cretinas, sonreír en las peores situaciones, poner cara de inteligentes, controlar el crecimiento demográfico, dar siempre las gracias. (172)

Bolaño opina que lo único que los escritores auténticos pueden hacer (Sergio Pitol, Fernando Vallejo y Ricardo Piglia) contra la “avalancha de glamour” (172) es literatura. Podríamos decir entonces que el escritor que vamos a tratar a continuación se encontraría, para el propio Bolaño, dentro de esa escritura del glamour que implica el éxito social:

[é]xito social, claro, es decir grandes tirajes, traducciones a más de treinta idiomas (yo puedo nombrar veinte idiomas, pero a partir del idioma número 25 empiezo a tener problemas, no porque crea que el idioma número 26 no existe sino porque me cuesta imaginar una industria editorial y unos lectores birmanos temblando de emoción con los avatares mágico-realistas de *Eva Luna*), casa en Nueva York o Los Ángeles, cenas con grandes magnatarios (para que así descubramos que Bill Clinton puede recitar de memoria párrafos enteros de *Huckleberry Finn* con la misma soltura con que el presidente Aznar lee a Cernuda), portadas en *Newsweek* y anticipos millonarios. (173)

Aparece aquí asociado el glamour con la industria editorial, la mercadotecnia y la novela “de sombrilla” a la baja cultura en otra visión elitista más de la literatura.

Ray Broadus propone que ya es hora de superar “las viejas ideas” ya que está claro que no hay una distinción real entre el arte “elitista” y el arte “popular”. Para Broadus el gesto estético se encuentra en un continuum horizontal donde no hay distinciones tales como “lo alto” y “lo bajo”. Las diferencias entre categorías estéticas serían de grado y no de clase: “Once you separate art from the useful purpose it was designed to serve and put it in a museum, it becomes dead, and adoration of it is worship of a stuffed animal, a corpse” (2). Según Broadus este

respeto supremo que se ha ofrendado al arte elitista, no ha servido para mejorar de alguna manera el gusto de la gente sino más bien para “impress others with how much they themselves know and to keep this knowledge hidden” (2). Adicionalmente, ha servido como surtidor de complejas teorías para que críticos y estudiosos encuentren su razón de ser. Como Broadus certeramente recuerda, Susan Sontag en su ensayo seminal *Contra la interpretación* nos hablaba de un arte nuevo que junto con los nuevos materiales y medios de expresión sirviera de instrumento para modificar las conciencias. Para Sontag este arte nuevo sería la herramienta capaz de eliminar estas fronteras. En su estudio “Notas sobre ‘Camp’”, Sontag establece que la sensibilidad camp no tiene compromiso, está despolitizada; o al menos es apolítica (325). Lo camp hace visible su condición de artificio y estilización. En relación con el glamour, la estética camp puede leerse como una fascinación con los objetos de consumo. Lo camp se ha utilizado también como medio de referirse a la teatralización hiperbólica de la feminidad en la cultura gay, sobre todo en relación a una serie de prácticas performativas que adquirieron un carácter colectivo y político a partir de los años sesenta (drag queens, demostración pública de la homosexualidad, etc). Estas prácticas contenían un enorme potencial subversivo al poner de manifiesto la artificiosidad del género y romper la frontera entre el ámbito cerrado de la representación escénica (o de la recreación doméstica) y el espacio público de la reivindicación política. Sontag relaciona gusto camp y homosexualidad en cuanto a una cierta afinidad y coincidencia entre ambos: “los homosexuales, con mucho, constituyen la vanguardia y el público más articulado del camp” (341). Para Sontag, los homosexuales han apuntalado su integración en la sociedad promocionando el sentido estético pero para la crítica norteamericana el gusto camp es mucho más que gusto homosexual. Lo camp, apunta a la vida como teatro.

El papel crucial que juega el camp en la cultura de la liberación sexual y, más en concreto, en la redefinición de la masculinidad y feminidad, es un tema central para Andrew Ross. Si Sontag hablaba de lo camp como algo teatral y centrado únicamente en lo estético, Ross ve lo camp como esencialmente comprometido. Desde su óptica, el camp se hace político sin quererlo puesto que explora las definiciones de feminidad y masculinidad así como la relación entre artificio y naturaleza en la construcción de la sexualidad y la identidad del género (148). Para Ross el camp trabaja a través de las representaciones ya dadas y adquiere un compromiso con las formas culturales existentes: "...that camp was seen as pre-political and out of step with the dominant ethos of the liberation movements. Nonetheless, its disreputable survival in gay culture, and its crossover presence in straight culture, has had a significant effect on the constantly shifting, hegemonic definition of masculinity in the last two decades" (161-62).

Podríamos decir entonces que en el caso de Bolaño e Izaguirre nos encontramos ante dos vertientes de canalización del producto cultural. Bolaño se situaría en el terreno de lo trascendental a través de un gesto escriturario de literatura modernista tardía y una acusada gravedad de lo estético. Izaguirre se posicionaría en lo terrenal a través del melodrama, lo camp y la levedad de lo estético. Sin embargo, dos posturas aparentemente irreconciliables son canibalizadas por lo editorial.

Boris Izaguirre nació en Caracas en 1965 pero reside en Barcelona desde la década de los noventa. Daniel Balderston en *Sexualidades en disputa* ha dicho sobre él: "aparece con un curioso acento de rumbera caribeña en programas de televisión españoles, y a la vez se ha revelado como novelista en una obra llamada *Azul petróleo*" (70). A día de hoy podríamos decir que el venezolano se ha convertido también en una suerte de narrador de la realidad vivida en las sociedades latinoamericanas a través del escritor que también es una figura mediática. Izaguirre

fue de los primeros en abrir paso a la figura del homosexual en las cadenas de televisión en España, sobre todo a partir del éxito obtenido por el programa de Tele 5, *Crónicas Marcianas* (2005).

Con respecto a la primera novelística de Izaguirre podríamos decir que acusa cierta “depthlessness” a la que aludía Jameson (9). La condición mediática que ha ido unida a la figura de Izaguirre desde que en los años noventa presentara un programa nocturno de televisión en Tele 5, un canal privado de España, ha hecho olvidar a gran parte de la crítica su trayectoria como escritor de telenovelas. Esta inflexión narrativa ha sido plasmada en su novela más reconocida *Villa Diamante*, finalista del premio Planeta 2007. Novela que resulta interesante no sólo por su condición mediática y porque vuelve los ojos hacia sí misma como objeto de mercancía, sino también porque es consciente del público al que va dirigida (el lector español ávido de melodrama principalmente) por lo que se encarga de presentar la realidad latinoamericana a través de un filtro apto para este lector.

Villa Diamante recrea la Venezuela de mediados del siglo XX a través de la melodramática vida de dos hermanas y las pasiones y conflictos que surgen a su alrededor. La novela se asemeja a las telenovelas en las que el escritor es especialista por su dilatada trayectoria como guionista. Por poner algunos ejemplos Izaguirre escribió los guiones de las telenovelas *Rubí* y *La dama de rosa* que tanto éxito de público tuvieron en España a finales de los ochenta. Podría decirse que *Villa Diamante* sigue la temática y estructura de la telenovela puesto que presenta una saga familiar y un conflicto al que paulatinamente se le van añadiendo nuevos personajes y situaciones cuya eficacia narrativa logra atrapar al lector. La intriga que se consigue es tal, que el lector necesita seguir los capítulos/episodios siguientes para resolver un suspense exitosamente manejado. Adicionalmente, el conocimiento de los modos de hablar de

Izaguirre hace que pueda manejar la lengua de tal manera que el relato de una realidad foránea se difumine; además su experiencia como cronista de sociedad queda también plasmada a la hora de describir las fastuosas fiestas y reuniones sociales de la familia Uzcátegui.

Como hemos mencionado, *Villa Diamante* quedó finalista del premio Planeta 2007, este galardón fue el dispositivo para que Planeta publicara la obra novelística de Izaguirre a partir de entonces y, al mismo tiempo, el escritor venezolano quedase catapultado hacia el público de manera masiva. Las novelas y ensayos publicados antes de Planeta, habían pasado prácticamente desapercibidos y el gran público no tenía noticia de la faceta de escritor del entonces conocido *showman*. Su primera novela, *El vuelo de los avestruces*, fue publicada en 1991 en Alfadil, editorial perteneciente al grupo Alfa editorial con sede en Venezuela. En 2006, fue reeditada por la editorial con sede en Barcelona, Alpha Decay, una editorial atípica que no busca llegar a un público masivo sino “buscar la perla rara” tal y como apuntaba el titular del Diario siglo XXI a propósito de la reedición de la novela.⁷⁶ Entre esta novela y *Villa Diamante*, Izaguirre publicó seis novelas más en la editorial Espasa. Como es sabido, Espasa pertenece al grupo Planeta pero no tiene la connotación comercial de Planeta, editorial que ha publicado *Villa Diamante*, *Y de repente fue ayer* (2009) y su última novela, *Dos monstruos juntos* (2011).

Publicar en una editorial como Planeta fue el dispositivo necesario para que Izaguirre fuera conocido y comprado en su fase de escritor. El grupo Planeta opera no sólo en España sino también en Portugal y América. Además, Planeta se caracteriza por sus costosas campañas publicitarias que le permiten llegar al público masivo. La página oficial de Boris Izaguirre está patrocinada por Planeta y tiene accesos directos a las múltiples redes sociales en las que se puede interactuar con el escritor. Su web oficial cuenta también con el “booktrailer” de su última novela donde el escritor se dirige personalmente a sus lectores para promocionarla.⁷⁷

El Premio Planeta se creó en la década de los cincuenta por parte de la editorial homónima dirigida por José Manuel Lara. Con este premio se inició lo que en el texto de Ramón Acín, *Narrativa o consumo literario (1975-1987)* se describe como una “loca carrera del dinero y con ello una concepción totalmente mercantilista de los premios y la literatura” (169). Los motivos que arguye Acín son la cuantía económica del premio, así como la consideración del mismo por parte de la editorial “como un acicate para la posterior compra del producto” (169). A propósito de la función que los premios literarios tendrían, el director de Planeta, José Manuel Lara, declaraba: “De lo que se trata (...) es no de buscar valores nuevos, puesto que estos surgen por sí solos, sino de conseguir nuevos lectores. Personas que nunca han leído, aunque no sea más que por mera curiosidad, leerán novelas premiadas. Muchos no vuelven a leer, pero a otros les entra el virus. He aquí cómo se consiguen lectores” (169). Como podemos deducir de las palabras de Lara, nos encontramos ante una doble realidad, el valor del libro como producto cultural pero también como valor económico, ya que esos nuevos lectores son también nuevos consumidores que van a comprar esa novela premiada y publicitada. Junto a su lugar en la editorial Planeta y el aval de su premio, Izaguirre colabora actualmente en diferentes medios del conglomerado mediático PRISA: es columnista para el periódico *El País*, para *El Huffington Post* y contertulio en la cadena Ser.

Por o a pesar de las obras publicadas, el éxito de ventas de sus tres últimas novelas y la repercusión mediática, la novelística de Boris Izaguirre está considerada como de segunda fila, baja cultura o de sombrilla. Pareciera que el escritor caribeño no ha podido quitarse la etiqueta de personaje de la farándula y se sigue olvidando su faceta de escritor.⁷⁸ A día de hoy, además de prodigarse como invitado en programas de entretenimiento en las diferentes cadenas televisivas

nacionales (Alaska y Mario, Destino Eurovisión, El debate de Gran Hermano, Mira quién baila, Supervivientes: el debate, etc) ha sido pregonero en las fiestas del orgullo gay en Madrid 2012.

***Villa Diamante y Dos monstruos juntos* variantes transatlánticas del melodrama**

En *Villa Diamante* Izaguirre construye una ficción melodramática cimentada posiblemente en su gran experiencia como guionista de telenovelas, y lo hace desde una sensibilidad *queer* y camp. Peter Brooks, en su estudio sobre el melodrama, analiza su impacto en la configuración y producción de la modernidad literaria en Occidente. Brooks afirma: “Melodrama... is a descriptive term. It has, of course, most often been used pejoratively, and its rehabilitation as a descriptive critical category requires some argument, which the following chapters will try to provide where it seems necessary” (9). Casi veinte años después, en 1992, Martín Barbero, en un gesto algo análogo al de Brooks, advertía la baja consideración otorgada a los objetos populares:

Hasta hace pocos años que un investigador estudiara el melodrama o la canción popular era casi un suicidio académico, pues esos “objetos” representaban todo lo contrario de un objeto noble, y su indignidad contagiaba al estudio mismo. Eso fue lo que experimenté durante largo tiempo en la mayoría de las universidades de América Latina a donde llevé “mi cuento”: una mueca que juntaba desdén con desconcierto. (447)

Hoy, otros veinte años después de tal afirmación, casi podríamos decir que la situación no ha cambiado radicalmente. Todavía hoy no existe ningún estudio crítico publicado sobre alguna de las novelas de Izaguirre. Podríamos también pensar que su faceta de presentador o *showman*, de guionista de telenovelas y de comentarista del mundo más rosa del espectáculo le ha pasado factura en su faceta de novelista. Las dos novelas que se estudiarán en este capítulo, *Villa*

Diamante y Dos monstruos juntos participan de lo melodramático y, sobre todo la última novela del autor caribeño está llena de alusiones a lo que se viene considerando como frívolo, poco profundo o camp. Podemos pensar, tal y como propone Jameson, que esa supuesta falta de profundidad filosófica es la que constituye un gran atractivo para la maquinaria cultural metropolitana la cual funciona bajo la lógica cultural del capitalismo avanzado (9). La inserción de España en los 80 en lo que Jameson ha llamado “the bewildering new world space of late multinational capital” (6), implica que el artefacto cultural que se consume allí se haya convertido en un ejemplo más de mercancía. En palabras de Jameson: “aesthetic production today has become integrated into commodity production” (5). El artefacto cultural debe de ser, por lo tanto, de fácil digestión para poder ser vendido y consumido en ese “bewildering new world space” (6). Brooks sostiene, a este respecto, que: “Contemporary writers and artists have themselves turned to popular and even comercial forms and conventions to renew the vocabulary of their art in an age of what John Barth has called “the literature of exhaustion” (10). En la época de una literatura agotada lo que parece oxigenarla, entonces, es el mecanismo melodramático que viene con el aire telenovelístico de la otra orilla. Martín Barbero en “El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada” habla específicamente del melodrama en Latinoamérica como algo arraigado a la cultura y unido a la tierra:

En América Latina el melodrama ha resultado siendo más que un género dramático, una matriz cultural que alimenta el reconocimiento popular en la cultura de masa, territorio clave para estudiar la no-simultaneidad de lo contemporáneo como clave de los mestizajes de que estamos hechos. Porque, como en las plazas populares de mercado, en el melodrama está todo revuelto: las estructuras sociales y las del sentimiento, mucho de lo que somos –machistas, fatalistas, supersticiosos– y de lo que soñamos ser, la nostalgia

y la rabia. En forma de tango o de bolero, de cine mexicano o de crónica roja, el melodrama trabaja en estas tierras una veta profunda del imaginario colectivo, y no hay acceso a la memoria ni proyección al futuro que no pasen por el imaginario. Es de lo que han hablado sin vergüenza alguna Manuel Puig en la mayoría de sus novelas, Vargas Llosa en *La tía Julia y El escritor* y Carlos Monsiváis en multitud de textos, pero especialmente en *Escenas de pudor y liviandad*. (32)

Villa Diamante vendría a ser deudora de la estructura del sentimiento de Raymond Williams, “*the structure of feeling*” (48). Una “estructura del sentimiento” o deseo que hace exitoso en España el melodrama aderezado con tintes de telenovela:

It is as firm and definite as ‘structure’ suggest, yet it operates in the most delicate and least tangible parts of our activities. In one sense, this structure of feeling is the structure of a culture of a period ... I do not mean that the structure of feeling, any more than social character, is possessed in the same way by the many individuals in the community. But I think it is very deep and very wide possession. (48)

Antonio M. Isea en “Sobre una literatura ‘no tan menor’. O algunas notas provisionales sobre la telenovela latinoamericana”, propone que el deseo o gusto en España por las telenovelas latinoamericanas se entiende a través de la estructura del deseo de Williams y además se pregunta de dónde proviene el origen de ese deseo. La seducción por consumir estos textos se encuentra según Isea en un cansancio de la sofisticación o alta cultura y en la nostalgia del teatro popular del Siglo de Oro:

Se trata, entonces, de artefactos culturales donde lo demodé, lo alegórico, lo ya superado desde el romanticismo, retorna, como todo lo reprimido, para lograr capturar a un lector post-romántico - ¿post-moderno? – que está cansado de “la sofisticación” literaria de la

alta modernidad. En otro orden de ideas podría aducirse que en el caso de España, la telenovela resuelve problemas de mono (nostalgia sería la palabra que utilizaría Jameson) y del teatro popular del Siglo de Oro (el primer artefacto cultural moderno de masas manufacturado en la península. (210)

Román Gubern en *Teoría del melodrama* apuesta también por una cronología del melodrama que se remontaría a la Florencia del siglo XVI y que lo vincula a la interpretación de la música en el teatro (1). Para Gubern “es justo afirmar que entre *Rinconete* y *Cortadillo* de Cervantes y la novela de Faulkner hay muchas menos diferencias que entre el melodrama florentino del siglo XVI y «El último cuplé» (Juan de Orduña, 1957)” (1). El término melodrama ha sufrido diversas traslaciones de significado: “hoy se utiliza para designar algo que en expresión común se asemeja mucho al «dramón» (el expresivo sufijo -ón tiene grandullón, señorón- a la vez una función magnificadora y despectiva), es decir, una variante a la vez magnificada e ínfima del drama” (1).⁷⁹ El melodrama ha experimentado subdivisiones y evoluciones hasta llegar al melodrama televisivo la *soap opera* en Estados Unidos y la telenovela en Hispanoamérica. Gubern nos recuerda que la novela de folletín nace en el momento en que finaliza el gran período clásico del melodrama y si bien no se puede hablar de una sustitución de géneros, sí se observa un desplazamiento por la nueva forma de difusión con una mayor libertad de acción, situaciones y personajes:

La novela de folletín, con su módico costo y su ración diaria que podía consumirse en el propio hogar, supuso una competencia comercial al melodrama, que tal vez hoy podríamos comparar con la competencia que la televisión ha planteado al espectáculo cinematográfico. Pero, además de ser una competencia, la novela de folletín fue un persistente foco de influencia y a partir de este momento asistiremos a una ósmosis

perpetua entre novela de folletín y melodrama, que llegó hasta la escenificación teatral de novelas de éxito («*Les mystères de Paris*», «*Vautrin*», etc.), como ha ocurrido luego con el cine y los *best-sellers* literarios, e incluso, con los éxitos cinematográficos convertidos en novela. Esta interrelación ha sido tan evidente que en nuestros días la palabra «folletín» ha acabado por ser melodrama en los países latinos. (Gubern)

Villa Diamante acusa esta influencia de la telenovela o mejor dicho, del melodrama al más puro estilo folletín.

La novela nos cuenta la historia de dos familias los Guerra y los Uzcátegui que acaban uniéndose en una sola. Las hermanas Ana Irene y Ana Elisa Guerra son despojadas de sus bienes, ven morir a sus padres y pasan a formar parte de la familia Uzcátegui, sus vecinos. La novela comienza en la Venezuela de los años treinta a la muerte del dictador Juan Vicente Gómez. Éste es el inicio de las desgracias de la familia Guerra que, adepta al régimen del caudillo, con su muerte se ve desposeída de casa y fortuna. Con la muerte del padre y la enfermedad de la madre, las hermanas son acogidas por los vecinos Uzcátegui donde la matriarca de la familia, Graciela, planea casar a Irene (muchacha blanca y de gran belleza) con su único hijo y heredero. Ana Elisa, la hermana dotada de menor belleza pero gran inteligencia se enamora fugazmente del prometido de su hermana. Confundida con su hermana es violada y embarazada por Gustavo Uzcátegui; su esposa Graciela lo sorprende mientras viola a Ana Irene y lo mata de un disparo.

El origen de Graciela no se conoce con exactitud, elemento que aporta mayor misterio a la trama:

Para ser una de las mujeres más envidiadas y admiradas de Caracas, la señora Uzcátegui creía en un régimen estricto de dieta, cuidados y una devoción absoluta al maquillaje y al

peinado. En cualquier otra situación económica, habría sido una mujer demasiado marcada por sus rasgos indígenas. A su alrededor se tejían toda serie de mitos: que había nacido en la selva, hija del último príncipe guajiro, y que huyendo del poblado llegó a la capital en un camión de mercancías. Desde entonces, se había labrado un presente donde todo rastro de sus padres quedaba borrado. Otras versiones decían que Gustavo se había enamorado de ella en el poblado guajiro mientras intentaba arrebatarles terrenos a los indios y que tras una cruenta lucha con el padre y los tíos de Graciela, ambos lograron escapar hacia la capital, donde le cambió el nombre aborigen a su esposa. Cualquiera que fuera la verdad, era bella por su exotismo, el indefinible tono de su piel, la amplitud de sus ojos y el poder de su mirada. (45)

La novela es heredera de lo que Doris Sommers ha llamado *Foundational Fictions*, el melodrama fundacional del siglo XIX. Como podemos observar en esta cita de la novela, la descripción de Graciela no sólo presenta un enigma en cuanto a su origen sino que también es presentada como una belleza “exótica” para un lector que Izaguirre intuye europeo.

Adicionalmente el conocimiento de los modos de hablar de Izaguirre hace que pueda manejar la lengua de tal manera que el relato de una realidad foránea se difumine. Me refiero al uso del vosotros en vez del usted o el voseo propio de Venezuela: “- Se queda mirando las verduras como si fueran a hablarle. Dicen en *vuestro* colegio que las dos sois excelentes, pero que Ana Elisa habla poco con las demás niñas” (48). Sin embargo hay otros momentos en los que al autor le interesa incidir en la naturaleza “exótica” del personaje, en su procedencia excéntrica. Por ejemplo cuando Graciela se dirige a las niñas las trata de usted: “- Irene, Elisa, vayan a su habitación – indicó Graciela” (78).

Ana Elisa e Irene, ya en la adolescencia se enamoran de Mariano, el hijo de Graciela destinado por ésta a casarse con Irene. Ana Elisa es invisible para todos, se dedica a cocinar y hacerles la vida fácil a los demás, sobre todo a su hermana. En la noche de celebración de los quince años de Irene es violada por el esposo de Graciela. Como resultado de la violación queda gravemente enferma y coja de una pierna y Gabriela la encierra en un centro psiquiátrico donde más tarde se descubre que quedó embarazada como resultado de la violación. El hijo nace muerto y Ana Elisa decide marcharse a Trinidad, lugar en el que reside su única amiga, Soraya, quien también fue violada por el patrón. En Trinidad conoce a Luis o Joan, travesti español con quien entabla una gran amistad y con quien vive hasta que se casa con Hugo, un misterioso millonario. Gracias a Hugo sale de la pobreza y se convierte en una mujer nueva que vuelve a Caracas para enfrentar el pasado, vengarse de Graciela y construir una mansión de diseño europeo que llevará el nombre de Villa Diamante.

El melodrama de Izaguirre no presenta una historia de amor apasionado heterosexual. Si bien en el inicio de la novela se apunta a una historia de amor imposible entre Ana Elisa y Mariano, pronto tal idea es desechada y tras la violación de Ana Elisa ésta ya no vuelve a pensar de manera romántica en el que pudo haber sido su objeto de deseo. De hecho tampoco se plantea la pasión amorosa con su marido Hugo, sino que Ana Elisa acepta casarse sin apenas conocerle y como manera de salir de la precaria situación en la que se encuentra. Sí se observa, sin embargo, la influencia del melodrama en expresiones conectadas con la relación física entre ellos: “Hugo la abrazó con todas sus fuerzas. Era más que un esposo, un noviazgo y un amor. Era un salvador. Auténtico, palpable, hondo” (327). El personaje de Hugo funciona como una especie de “príncipe azul” que viene a sacar a la heroína de su triste infortunio y que actúa también como recompensa ante la desdicha de la mujer. Es una relación heterosexual que por excesivamente

romántica resulta forzada. Estaríamos ante un melodrama *queer* tal y como Harry Benshoff y Jean Griffin han visto en cuanto al cine: “Melodramas are loved by some queer audiences because of their excessive performativity, the transparent rol-playing that makes patriarchal heterosexuality look forced and unnatural” (77). Para estos autores los melodramas domésticos invocan textos *queer* porque se centran en mujeres independientes y homosocialidad femenina: “Their desire to define themselves by more than just their relationships to men helped each develop fan following among all sorts of women, including lesbians. And even when their films centered on heterosexual romance, women were still the central characters often relegating male love interest to supporting roles” (78). La heroína de *Villa Diamante* no se afirma en cuanto a su relación con ningún hombre y los dos hombres importantes en su vida al final resultan accesorios.

Por otro lado, la experiencia de Izaguirre como cronista de sociedad queda también plasmada a la hora de describir las fastuosas fiestas y reuniones sociales de la familia Uzcátegui. El regreso de Ana Elisa, ahora Elisa, a Caracas se celebra con una fiesta en la que se reencuentra con su hermana ya casada con Mariano y a la que también asiste Graciela y toda la alta sociedad caraqueña:

Eran recibidos como Antonio y Cleopatra, pensó Elisa, y sonrió más. Apretó su mano, se detuvieron en un peldaño y se besaron para regocijo de los caimanes que aplaudían. Hugo se fijó en el mayordomo, detrás de los invitados, junto a la puerta, sonriendo orgulloso. Y Elisa vio a Irene, sus manos momentáneamente tapando su boca, asombrada de la transformación de su hermana”. (335)

Izaguirre escribe sobre la alta sociedad criolla de Venezuela. Hemos de recordar lo que Gubern apunta sobre el melodrama como “un documento transparente de padecimientos del proletariado

y la pequeña burguesía expresados en clave de cotidianeidad ahistórica y personal” (10). De hecho Gubern nos dice que a partir de la novela de folletín nace el público interclasista donde los universos e intrigas que plantea permiten la evasión y/o proyección psicológica tanto de los burgueses como de los que aspiran a serlo. Gubern aporta un ejemplo relevante y actualizado con la revista *Hola* que además es sintomático de la ficción de Izaguirre donde también se repite el cuento de hadas:

La revista *¡Hola!* leída por marquesas y por porteras crea una homogeneidad interclasista y solidaria de sus lectoras en la medida en que tanto la marquesa como la portera son ávidas consumidoras de los cuentos de hadas del siglo XX, de los que tienen además la estimulante garantía de su autenticidad (Farah Diba repite el mito de Cenicienta al casarse con el Sha, pero Farah Diba existe en carne y hueso). La marquesa lee *¡Hola!* porque le remite a un mundo de relaciones sociales y morales en el que de algún modo participa realmente, o cree participar, y la portera lo hace como consumidora de aquellos «paraísos soñados» en los que participa. (8)

Villa Diamante contiene un marcado trasfondo histórico de la Venezuela convulsa de los años 50 con el golpe de estado al presidente Rómulo Gallegos y la junta militar que llevará a la presidencia al general Marcos Pérez Giménez. Este clima político tiene su repercusión en la sociedad y en la vida de los personajes. Ana Elisa es crítica con esta situación, es una heroína que reflexiona sobre el mundo que le rodea:

Le era imposible sentirse parte de un cambio, de un futuro que lamentablemente venía acompañado de un gobierno – o una forma de gobernar – cada vez más oscuro, maloliente a metralla descargada en esquinas sin luz, coacciones aterradoras, voluntades compradas con dinero o a través de puñaladas. Era un gobierno de apariencia

democrática, pero liderado por un general enano que pocas veces hablaba, siempre ataviado con uniformes militares de gala, con Pedro Suárez a su lado cada vez más alto, repeinado, enjoyado, trajes que parecían envolverle como si fuera un objeto mágico encargado de transmitir y hacer realidad los deseos de su amo. (381)

Villa Diamante es un drama del exceso, la naturaleza, los malos, los buenos, la ciudad, la violencia, la belleza, la fealdad, la sordidez, el lujo... todo es excesivo, no hay término medio. Brooks nos dice que “Excess can itself be thrilling, even when it is somewhat campy, even when -as in postmodern architecture- it is more a citation of past systems of meaning than a serious investment in present reality” (ix). Brooks aduce que no importa el nivel de sofisticación que hayamos adquirido desde que se registra el melodrama en el siglo XIX, lo melodramático permanece como un hecho central de nuestra cultura. Los personajes femeninos son estereotipos, las dos hermanas buenas: una es rubia, blanca, de ojos azules y belleza mítica, la otra morena, coja y mucho menos bella. El personaje de Graciela representa a la mala de la historia, ella hará todo lo posible por permanecer en su estatus de clase alta acomodada y por casar a su hijo con la bella, rubia y blanca Irene.

En *Mensajes icónicos de la cultura de masas*, Gubern ha observado el carácter reiterativo de determinados tipos femeninos. Las mujeres morenas están vinculadas a la latinidad, siendo consideradas símbolo de pasión carnal. Las rubias han sido vistas desde distintas ópticas. En el inicio del cine norteamericano fueron símbolo de inocencia. Más tarde, fueron símbolo de la mujer extranjera liberada, y finalmente simbolizaron a la mujer fatal (201-204). En la novela de Izaguirre, Irene, la hermana rubia, es descrita como portadora de la máxima belleza deseable en el contexto caraqueño “una niña rubia de cristalinos ojos azules, una piel perfectamente blanca” (46) es elegida por Graciela Uzcátegui para casarse con su hijo por ser portadora de esta belleza.

Irene es la más callada de las dos hermanas y no cuestiona el futuro que Gabriela ha planeado para ella. Ana Elisa, la hermana morena, es la rebelde, aunque sabe que Mariano está destinado para su hermana, ella se enamora de él y se pone el vestido de su hermana después de su fiesta de quince años. Por su rebeldía, por querer cambiar el destino, es castigada con la violación (por equivocación de Gustavo Uzcátegui) y las secuelas físicas y psicológicas que la marcan de por vida.

El melodrama está presente también en el sentimentalismo típico de las novelas rosas que expresado, principalmente, a través del tratamiento lingüístico. Las cartas que la familia Uzcátegui recibe de Mariano mientras éste estudia en Europa son un recurso retórico que permite expresar los sentimientos de Mariano ante lo que ve en Francia durante la Segunda Guerra Mundial y, al mismo tiempo, estas cartas cumplen la función de despertar sentimientos de amor en Elisa. Las cartas de Mariano están cargadas de sentimentalismo y nostalgia:

Y aquí, en París, siempre hace frío, siempre camino con la cabeza gacha, y en una esquina sus magníficos edificios se hacen más grises y en la siguiente están coronados de oro y bañados de una luz caraqueña que mis ojos entristecidos han traído hasta aquí. Tengo veinte años y todavía estoy llorando sin explicación. Quizá por esta belleza que me refugia día a día mientras a nuestro alrededor todo se derrumba. (67)

Esta melancolía despierta sentimientos amorosos en Ana Elisa o, siguiendo a Gubern, evoca aquella hiper-emotividad que identifica a las lectoras de las novelas rosas como seres distintos de las personas comunes, incapaces de la misma intensidad de sentimientos (244). Las cartas de Mariano producen en Ana Elisa el mencionado efecto de hiper-emotividad: “Ana Elisa no pudo evitar que su lágrima cayera sobre la carta y que casi creara un pequeño desastre borrando la tinta azul en la que estaba escrita. Con su dedo evitó el curso de la gota sobre las palabras y

sintió que atrapaba con sus yemas, en lo más profundo de su identidad, la esencia de Mariano Uzcátegui” (68).

A la hora de hablar de exceso, de hiper-emotividad, en definitiva, de melodrama, no podemos pasar por alto la definición que sobre lo kitsch nos recuerda Gubern como “una imitación estilística de formas de un pasado histórico prestigioso o de formas y productos característicos de la alta cultura moderna, ya socialmente aceptados y estéticamente consumidos. Es decir, que la esencia del kitsch reside, además de en su formalismo efectista y en su consiguiente facilidad intelectual, en su inautenticidad (37). A la luz de esta definición, podemos decir que *Villa Diamante* es una novela que se construye a partir de la categoría del camp y del melodrama y posee unos personajes y tramas heredados del folletín. El amor pasión no es hegemónico en la novela y, si bien al principio de la misma, se apunta el triángulo amoroso de Ana Elisa, Irene y Mariano, éste muy pronto se desvanece. Otras tramas entran en juego y el amor pasión o no aparece o no acaba de materializarse. Beatriz Sarlo con respecto a la hegemonía del amor pasión señala que “en la tradición culta, cuando esta hegemonía se implanta, es siempre inestable, asediada por otros sentimientos y pasiones vinculadas a la economía, a la política, al prestigio, al ascenso social, al éxito intelectual o mundano” (86).

El universo, aparentemente frívolo, que Izaguirre expone en esta novela, está también salpicado de cuestiones sociales y políticas. Así, asistimos a la Venezuela convulsa de los años 50 y a la sucesión de golpes de estado, asesinatos y torturas de los opositores. El texto está también colmado de alusiones a las marcadas diferencias entre clases sociales y al oportunismo de algunos para beneficiarse con los precios del petróleo (tal es el caso de Hugo, el esposo de Ana Elisa, que aprovechando los bajos precios de la gasolina engrosa su ya muy abundante cuenta corriente con el acaparamiento y la venta masiva de coches importados). Por otro lado,

Ana Elisa se casa con un millonario y ya en Caracas decide construir una casa como símbolo de aquella que le fue arrebatada por Graciela. Su hermana, se ha casado con Mariano pero no tiene independencia ya que ambos siguen viviendo en la casa de Graciela. Los personajes principales de *Villa Diamante* pertenecen a lo que podríamos llamar burguesía de clase alta. Podemos hablar de movilidad social en el caso de Graciela, aunque su procedencia original permanece como un misterio. Ana Elisa nació en una familia acomodada pero pasa por un período de pobreza el tiempo que vive en Trinidad hasta que se casa con Hugo y asciende de clase social. Para Brooks, en el melodrama existe un universo moral que se pone en cuestión a través de los buenos y los malos, de la villanía o la perversión (20).

Para concluir, *Villa Diamante* se reapropia del melodrama construyendo una textualidad en la que subyacen cuestiones históricas, sociales y políticas junto a lo sentimental, la dualidad de opuestos, la saga familiar o el suspense propio del folletín. No hay un desenlace en el que se restablezca el orden social ya que sabemos que “los malos”, Graciela y su segundo esposo (torturador al servicio de los militares), se van a Suiza. *Villa Diamante*, a través de la mirada *queer* del autor, representa la adecuación a la sensibilidad y al gusto popular del siglo XXI de los grandes problemas que abordaba la tragedia griega (origen más remoto del melodrama): pasado y presente del héroe (en este caso heroína), leyendas heroicas de la aristocracia, catarsis o purificación del auditorio, causas de perturbación desmesurada de los personajes y peripecias que culminan en el desenlace.

Izaguirre recupera el personaje de Graciela Uzcátegui en su última novela. En *Dos monstruos juntos* tenemos como personaje principal a otra mujer, Patricia Van der Garde, biznieta de Graciela pero a la que en esta ocasión conocemos como grandma Graziella. Sólo será al final de la novela cuando descubramos la relación que existe entre ambas: la madre de Patricia

era la hija de Ana Irene, una de las dos hijas adoptadas de Graziella Uzcátegui. Las tres mujeres salieron de Venezuela al derroscarse una dictadura de la que nunca se hablaba ni podía preguntarse mucho en Viena. Llegaron allí porque el segundo marido de Graziella, un elegante y sanguinario ex-policía secreto, tenía muchos contactos que facilitaron la entrada de la familia y sus ingentes objetos de arte. Por lo tanto, lo que ya se intuía en *Villa Diamante*, que los villanos no habían sido castigados, se confirma ahora en esta nueva entrega.

Izaguirre desarrolla su novela en el actual momento de crisis económica global. Los dos personajes principales, Patricia y su compañero Alfredo, un famoso cocinero español, deambulan por Barcelona, Nueva York y París. La acción comienza con la caída de Lehmann Brothers en 2008, fecha que ha sido señalada como comienzo de crisis financiera global. Las estafas de Madoff en Estados Unidos, la trama Gürtel en España y las relaciones de Alfredo y Patricia con los cabecillas de ambas redes corruptas son el motor que mueve la novela. Patricia, el personaje principal de la novela de Izaguirre, es una mujer que se vende a través de su belleza: “Era como Popea, una mujer inteligente obligada a convertirse en arribista para adquirir más que dinero independencia, pero siempre a través de un hombre, un amor y su traición” (28). Cansada de vivir a la sombra de su famoso compañero sentimental, crea una red de empresas fantasma que le sirven para lavar el dinero procedente de sus amigos corruptos. El dinero que ella mueve con total facilidad desde su casa no le pertenece ya que procede de los negocios ilícitos que integrantes de la trama Gürtel llevaron a cabo previamente. Hay que decir que Patricia, no roba a los ricos o a los corruptos para dar el dinero a los pobres sino que lo hace en su propio beneficio, es lo que Moisés Naím ha llamado un “contrabandista global” (28). El libre movimiento de capitales es una característica de la globalización. La apertura de los mercados de valores locales al dinero extranjero hizo que estos se expandieran y que las empresas locales cotizaran en bolsas

extranjeras, en Nueva York o Londres, lo cual se convirtió en un símbolo de éxito. Según David Harvey el neoliberalismo es una teoría de prácticas político-económicas que afirma que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano, consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo, dentro de un marco institucional caracterizado por derechos de propiedad privada, fuertes mercados libres y libertad de comercio: “State interventions in markets (one created) must be kept to a bare minimum because, according with the theory, the state cannot possibly possess enough information to second-guess market signals (prices) and because powerful interest groups will inevitably distort and bias state interventions (particularly in democracies) for their own benefit” (2). La novela de Izaguirre se localiza en este contexto neoliberal global donde siguiendo al Lyotard de *La condición postmoderna* “‘the temporary contract’ supplants ‘permanent institutions in the professional, emotional, sexual, cultural, family and international domains, as well as in political affairs’” (4).

Izaguirre no localiza a sus personajes en Nueva York y Londres por azar, tal y como apunta Harvey: “So-called global cities of finance and command functions have become spectacular islands of wealth and privilege, with towering skyscrapers and millions upon millions of square feet of office space to house these operations. Within these towers, trading between floors creates a vast amount of fictitious wealth” (157). La pareja formada por Alfredo y Patricia es símbolo del éxito global y por este motivo abren sus restaurantes en estas dos ciudades en concreto; ambos quieren ostentar esta “riqueza ficticia”. Los dos son jóvenes, bellos, con éxito y tienen un círculo de amistades de clase acomodada. La mujer que nos muestra Izaguirre es una que ha vivido a la sombra de su pareja durante los doce años que llevan juntos. Ella colabora en todo con él, diseña los restaurantes, contacta a las personalidades más influyentes, elige lo que visten, lo que se va a servir en el restaurante, pero la estrella es él. A

través de su amistad con empresarios corruptos Patricia ve la posibilidad de hacerse inmensamente rica “la globalización en una manera de hacerte rico individualmente. Ser rico dejaba de ser un pecado. Era una necesidad, un peldaño que se podía dejar atrás para devenir en mega rico, ultra rico, estratosféricamente rico” (209). Esta obsesión de Patricia por ser rica se hace posible también gracias a herramientas del mundo global como son los paraísos fiscales y la tecnología. Al dejar de estar prohibidas o limitadas las transacciones monetarias internacionales y fomentarse la inversión extranjera, las redes bancarias globales informatizadas hicieron que las transacciones de divisas se hicieran rápidamente y desde cualquier sitio a cualquier otro (Naím, 40). Durante la boda en Valencia del hermano de Alfredo con el hijo de Marrero, un empresario valenciano millonario y corrupto, Patricia es aconsejada por Marrero sobre cómo seguir escondiendo el capital que está robando:

- Si llevas todo el dinero a cuentas vírgenes, el empleado más estúpido tendrá que reportarlo –le dijo Marrero como si quisiera ayudarla. Patricia miraba al fotógrafo ajustando su objetivo.
- Tienes que mover el dinero de una cuenta a otra, todos los días hasta que te mueras. Lo sabes, ¿no? –siguió Marrero. Patricia no dijo nada.
- No te quedes siempre en el mismo continente. China está muy bien, es casi tan corrupta como nosotros. Pero tienes que moverte. Península Arábiga, fábricas de pilas para móviles... Cuando te canses del norte vete al sur. Cuando te canses del sur, de vuelta al norte. Y evita Grecia y Argentina. Recuerda, cada cuenta es una empresa. Repítelo: cada cuenta es una empresa. (287)

En este contexto entra también en juego la visión de la mujer como objeto sexual a través de sus redes de contactos, Patricia tiene también relaciones sexuales con mujeres y explota su belleza

para conseguir lo que quiere: “Alfredo sabía cómo había conseguido que el taxista esperara. Le habría mostrado algo, un poquito de teta, de pierna, la nuca, el olor del perfume en su pelo. Tenía que asumirlo, Patricia aplicaba puterío en el momento en que necesitaba algo” (78). A este respecto es importante la valoración que sobre lo camp hace Matthew Tinkcom en cuanto a la fluidez del género en el melodrama “We might recall that camp’s fascination with the wild fluctuations of feminine affect in the melodrama attach themselves to depictions of women that emerge from the crisis of domestic life to offer pleasure to the subjects whose labor is demanded by it” (168). Patricia quiere ser rica sin esfuerzo y dejar de tener una profesión a la sombra de su novio tal y como le declara a una modelo famosa que se convierte en su amante nada más llegar a Londres “Quise ser arquitecta y música y fotógrafa y dj. – ¿Y qué eres? – Socia de mi novio en sus restaurantes. Imagino la decoración, selecciono la vajilla, preparo cada noche en mi iPod la música que sonará en el restaurante” (47).

En Dos monstruos juntos tal y como también vimos en *Villa Diamante* no hay grandes historias de amor, para Patricia los hombres en general y Alfredo en particular son también accesorios, son caminos que hay que recorrer para llegar a la meta de hacerse rica. La modelo, de hecho, también es prescindible: “Me habría gustado que tú y yo fuéramos un escándalo. Y hacerme conocida en Londres – se sinceró Patricia en español, sabiendo que si no hablaba en inglés, la Modelo no podía entenderla-. Pero no puedo hacerme muy conocida, estropearía mis planes. En la vida tienes que escoger entre ser rica o famosa. Rica es siempre mejor que famosa” (48). La mujer que propone Izaguirre tiene un objetivo concreto que llevará a cabo utilizando todos los elementos a su alcance.

Izaguirre, una vez más, diseña un andamiaje melodramático y aparentemente frívolo pero que oculta una denuncia sobre la corrupción financiera que se está viviendo en estas últimas

décadas y sobre la obsesión con ser rico fácil y rápidamente. En su historia mezcla glamour y corrupción y además hay una fuerte crítica hacia la sociedad de consumo y la apariencia. Como asevera Harvey la apertura de nuevas oportunidades empresariales unido a las nuevas estructuras existentes en las relaciones comerciales, ha permitido que se generen procesos nuevos de formación de clase que emergen a partir de grandes fortunas que se amasan de forma muy rápidas tales como las de Bill Gates, Carlos Slim, la familia Walton o Rupert Murdoch. Con sus fortunas ejercen un poder de control sobre grandes segmentos de la economía lo que confiere a unos pocos individuos un gran poder económico con el que influir en los procesos políticos (34-35). Esta clase de ricos no confina sus operaciones ni define sus lealtades con relación a un único Estado-Nación:

Where they specifically attach themselves is important, but it is no more stable than the capitalist activity they pursue. Rupert Murdoch may begin in Australia then concentrate on Britain before finally taking up citizenship (doubtless on an accelerated schedule) in the US. He is not above or outside particular state powers, but by the same token he wields considerable influence via his media interest in politics in Britain, the US, and Australia. All 247 of the supposedly independent editors of his newspapers worldwide supported the US invasion of Iraq. As a form of shorthand, however, it still makes sense to speak about US or British or Korean capitalist class interests because corporate interests like Murdoch's or those Carlos Slim or the Salim group both feed off and nurture specific state apparatuses. Each can and typically does, however, exert class power in more than one state simultaneously. (35-36)

A la sombra de esta clase de grandes ricos que delimita Harvey ha devenido la clase de ricos-rápidos-corruptos como Bernard Madoff en Estados Unidos y Francisco Correa como cabeza

visible de la trama Gürtel en España. Ambas redes corruptas aparecen retratadas en la novela de Izaguirre con el personaje de Patricia como aprendiz primero y experta en mover fondos ajenos para lucrarse personalmente después. Patricia maneja el dinero que accidentalmente cae en sus manos a través de los mecanismos que la tecnología global ofrece (mover dinero a cuentas bancarias de diferentes países en un click). La corrupción, la banalidad y los mecanismos del melodrama son ya temas recurrentes en el escritor venezolano. Venezuela también está presente en esta novela aunque sea en la distancia y a través de un personaje secundario, Graciela Uzcátegui, que, sin embargo, se revela al final como personaje principal sobre el que recae toda la trama.

Patricia, viaja a Edimburgo para pedir la ayuda de su abuela en el blanqueo definitivo del capital robado y culpa a ésta de su ambición: “No, robó porque quería, porque estaba decidido muchos años atrás para mí, porque lo hizo mi abuela y ahora viajaba hacia ella para decírselo, confesarlo y continuar robando” (319). Su abuela Graziella, causante ancestral del germen ambicioso de Patricia según ésta, va a ayudar a su nieta a través de una fundación creada alrededor de un cuadro de Velázquez cuya autenticidad no está demostrada. La farsa que dibuja Izaguirre es triple puesto que sabemos que Patricia no es nieta biológica de Graziella por lo que difícilmente pudo heredar esta tendencia, el cuadro es probablemente falso y la fundación es un simulacro para lavar dinero ilícito:

Patricia miraba el cuadro obsesivamente. De ser auténtico, si lo hiciera suyo, si consiguiera que la abuela se lo entregara, tendría un argumento perfecto para construir una fundación alrededor de la obra (...) y permitirle a su dinero de la cuenta Popea-Chanel pasar a llamarse Popea-Velázquez, y así toda la fundación albergaría sus cuantiosos dividendos. Todo lo que hubiera en las cuentas, todo lo que ella había

distribuido. De norte a sur y al revés. Todo lo que había colocado a nombre de su propia abuela, todo lo que Alfredo y ella habían atesorado en Aruba, todo eso podía reunirse en una fundación para la preservación de este único, inaudito cuadro. (334)

En la novela hay un retrato moral que se dibuja a partir de los usos y costumbres de cada personaje. Patricia, convertida ya en cabecilla de su propia trama corrupta, vuelve con su bisabuela no sólo para que le proporcione la fachada a través de la cual limpiar su dinero sino también para apoderarse de sus viejos modelos de alta costura y así poder transformarse en ella. Como su bisabuela, Patricia acabará también siendo una máscara de ella misma, un simulacro. A través de los objetos que consume adquiere una nueva apariencia símbolo de su decadencia moral y corrupción. Izaguirre dibuja un retrato moral de Patricia a través de sus consumos y modas. Para Izaguirre “los nuevos corruptos son como Patricia y Alfredo, totalmente chic y con referencias culturales impecables”.⁸⁰ En la cúspide de su fortuna, adquirida a través del robo de cuentas y su posterior reubicación en paraísos fiscales: “Patricia necesitaba cambiar otra vez, adquirir un vestuario que la identificara. Como a una reina el papel moneda, a una actriz un rol, requería un aspecto para esta parte de la aventura” (312). Para este nuevo papel necesita forjar una nueva máscara, así decide que quiere emular a Wallis Simpson y para ello recurre a su bisabuela:

Su abuela Graziella, claro, siempre vistió como Wallis Simpson. Parecían la misma, su abuela quizá más exótica. Bastante más en realidad. Pero eso era lo que tenía que hacer, rectificar la distancia entre ellas, enfrentar miedos sordos, ir hasta Edimburgo, pedirle toda la colección de Dior, Fath, Balenciagas originales y con ellos convertirse en la nueva Wallis rubia, pelo corto para el 2009. (313)

Graziella Uzcátegui es para Patricia “un secreto de complicada oscuridad” (320) en alusión a lo racial indígena de su abuela aunque ella quiera pasar por blanca:

Cuando menos lo pensaba estaba allí, arrojando luz sobre todo lo que deseaba ocultar: erguida, reina indígena, el pelo tan negro siempre sujeto en un moño perfecto, las manos delgadas y las uñas tan largas y rojas, el fuerte acento latinoamericano colándose en el perfecto alemán aprendido en el exilio cuajado de riquezas. Institutriz y demonio al mismo tiempo. Patricia cerraba los ojos y seguía allí, recordándole entre otras cosas que no era del todo europea. (320)

Las mujeres que presenta Izaguirre en esta novela son simulacros camp de ellas mismas. Todo en Patricia carece de verdad: su apariencia, su nombre, su relación, su negocio: “Elisa, la madre de Patricia, conoció en un internado suizo a la hermana del padre de Patricia, Philippe van der Garde, un apellido seguramente creado y que las amistades del policía secreto venezolano consiguieron oficializar” (320).

La novela, con Londres y Nueva York en el centro, habla también de España y su colapso económico con la actualidad política y social como telón de fondo. Del lado del glamour Izaguirre salpica su narrativa con alusiones a marcas de lujo, también desfilan personajes reales del mundo rosa, famosos y de la jet internacional: lady Diana, Kate Moss, Madoff, Jude Law, Karl Lagerfeld, Murdoch, y el propio Boris. Son constantes los elementos de la cultura pop: David Bowie, Pet Shop Boys, Milli Vanilli, Take That, Sergio Dalma, Los Sencillos, Alejandro Sanz, Sensación de Vivir, Talking Heads. Son elementos que se mezclan con los socios valencianos de la trama Gürtel en una espiral de ambición y lavado de dinero. El texto ofrece una doble visión del mundo del glamour, la cara más amable del éxito y la fama se mezcla con su lado más oscuro, el del engaño, la corrupción y la falta de valores morales. Se describen las

entrañas de una clase social de nuevos ricos representados por Alfredo y Patricia en el trasfondo de dos escándalos de macrocorrupción como Madoff y Gürtel. La Venezuela del petróleo, la España del ladrillo y el Londres del bono basura son explicados a través de la frivolidad y por un escritor considerado como frívolo. Chesterton, en su *Defensa del desatino*, aseguraba que son necesarios escritores que hagan de la sátira “una especie de exuberante cabrioleo alrededor de una verdad descubierta”.⁸¹ La riqueza ficticia que supone el neoliberalismo y la globalización no actúa solo como marco de la trama sino que ejerce de catalizador de la trama y los personajes. La mujer que presenta Izaguirre es también ficticia, un simulacro de ella misma. Como en *Villa Diamante*, el autor crea un andamiaje melodramático con un componente camp en la fascinación con los objetos de consumo, el dinero y la vida como teatro y simulacro, y con un personaje femenino que representa “the masquerade of femininity” (Ross 161) Es decir, lleva a cabo una representación particular de la femineidad y el efecto de esta representación. El hombre y las relaciones sentimentales son accesorios, los valores morales se eliminan en una trepidante obsesión por ser rica. La mujer que presenta Izaguirre es un simulacro de sí misma, la ficción de un simulacro dentro de la riqueza ficticia que producen las operaciones comerciales en el escenario del neoliberalismo y la globalización.

Para finalizar, en este capítulo se ha intentado descifrar dos vertientes de canalización del producto cultural. Bolaño se ubicaría en el terreno de lo trascendental a partir de su denuncia del mal y, más concretamente, a través del lugar en el que queda la mujer como resultado de la globalización económica. En *2666* la mujer se sitúa en el sitio de indefensión donde la denuncia es la única salida ya que los mecanismos, tanto judiciales como policiales, que ofrece el sistema están corruptos. En la globalización la delincuencia discrimina y separa pero también articula el Estado y la sociedad. La imagen de la mujer violada y maltratada puede convertirse en una

mercancía que seduce en un contexto en el que se repite una y otra vez la mirada masculina. En *Putas asesinas*, la mujer pasa a ocupar el sitio del hombre como manera de deshacerse de él.

Puesto que todos los mecanismos de ayuda fallan, la mujer se ve obligada a defenderse y lo hace imitando la postura del hombre opresor. Sin embargo, también podría verse como una mujer fabricada por un hombre en la que refleja sus obsesiones.

Izaguirre se ubicaría en el terreno de la levedad por el uso narrativo de elementos de la cultura popular tales como el melodrama, la música pop, la moda, el cine y la televisión aunque en su narrativa destaquen también elementos más serios de orden económico, histórico, político y social. La mujer global que presenta Izaguirre es una que se mantiene al lado del hombre mientras encuentra la manera de alcanzar el estatus social y la riqueza anhelada. A esta mujer no le importa engañar, manipular, robar, u ofrecerse sexualmente si es el vehículo para alcanzar los niveles de riqueza que la nueva sociedad global marca. Es una mujer simulacro de sí misma lo que se conecta con la mirada *queer* de Izaguirre sobre la mujer. Los dos escritores estudiados son mediáticos pero uno se ha asociado con la alta cultura y el otro con la baja. Sin embargo, las fronteras son porosas, ya no se puede asociar consumo en masa a baja cultura o viceversa puesto que ambos escritores se posicionan dentro de la sociedad de consumo. Ambos son sujetos transatlánticos con un lugar de enunciación dentro del monstruo editorial de la lengua castellana. La globalización de sus representaciones funciona por su localización en España y dentro del aparato mediático español que controla el triángulo atlántico.

Capítulo 4

De la Generación X a la Generación Nocilla: aproximaciones comerciales, globales y digitales

Este capítulo conforma una aproximación a los escritores cuya literatura se ha visto fuertemente influida por las nuevas tecnologías. La mayor parte de la crítica ha visto dos tipos diferentes de generaciones a este respecto: la Generación X y la Generación Nocilla. Mi estudio incidirá en el hecho de que la escritura de la llamada Generación Nocilla (con sus variantes Afterpop, Mutante o Pangea) conforma una continuidad con los escritores de finales de los noventa agrupados bajo la Generación X. Veremos también que, si ya la tecnología formaba parte visible en los textos de la Generación X, en el caso de la Generación Nocilla la tecnología va a ser definitoria a la hora de darse a conocer. Además, se prestará especial atención al tiempo socio histórico en el que se inscriben estos autores que tienen como referentes principales la cultura anglosajona y la cultura pop. Si bien la categoría de lo nominal ha sido ampliamente discutida por la crítica, diseccionar aquí algunos de sus rasgos más llamativos nos ayuda a evaluar de manera más pertinente una literatura que, a pesar de usar y abusar de referentes culturales globales, no consigue traspasar las fronteras españolas. Esta es una diferencia central con los escritores estudiados anteriormente. Veremos un corpus de autores que a pesar de presentarse o ser presentados por prensa, crítica e incluso ellos mismos como globales y tecnológicos no han alcanzado un éxito relevante más allá de los límites nacionales españoles. A pesar de haberse ofrecido y haber sido vendidos como un producto “nuevo” y global, la novedad no va más allá del hecho de silenciar lo histórico en sus novelas o solapar los referentes históricos más recientes. Estamos ante un grupo de escritores nacidos en una franja temporal próxima, que comparten un espacio geográfico y cultural, una acusada influencia de la cultura

anglosajona, un marcado interés por la tecnología y una tendencia a las temáticas globales donde la alusión a lo nacional es prácticamente imperceptible. En el corpus de escritores de este capítulo se observa una tensión entre el sentido global al que tienden sus obras y una recepción por parte del público eminentemente local.

El hecho de que estos escritores hayan sido agrupados bajo categorías generacionales tiene vinculaciones con el momento socio histórico en el que surgen, donde el mercado editorial favorece la propagación de sus productos aun a costa del perjuicio que pueda suponer para algunos de ellos. Como veremos, la inscripción dentro de un rol generacional no siempre puede resultar beneficiosa. A pesar de que, como se estudiará, la adscripción de estos escritores a la dimensión generacional resulta aleatoria, en algunos casos y por motivos prácticos, me referiré a estos autores en los términos generacionales que crítica y público han propagado y que forman ya parte del imaginario literario. Este capítulo no puede y no tiene intención de estudiar a cada uno de los autores que se han visto subsumidos en la marca generacional. Se trata más bien de exponer el panorama de la literatura peninsular que se encuentra más cerca, no solo de las tecnologías, sino también de los productos asociados a la cultura de masas y la globalización. Una globalización que no es atlántica y triangular como en los escritores anteriormente estudiados, sino que se piensa solamente en relación a los Estados Unidos. De esta forma se busca resaltar la nueva posición de España en la globalización alejada de lo latinoamericano. Como veremos, la Generación Nocilla nace de una estructura bipolar-atlántica donde las referencias temáticas miran a los Estados Unidos. En el caso específico de Fernández Mallo veremos que formalmente canibaliza pilares consagrados de la literatura latinoamericana como Borges y Cortázar a pesar de que su producción ha querido ser vista a la luz de McOndo. Algunos críticos y escritores latinoamericanos como Volpi o Paz Soldán han visto puntos de

contacto entre McOndo y Nocilla/Afterpop tales como el interés por la cultura pop y de masas, el intento de narrar el impacto de los medios en la subjetividad, el interés por lo audiovisual y por las nuevas tecnologías, la red personal de interlocutores o la experimentación.⁸²

Aunque mencionaré un corpus de escritores muy extenso, el análisis más exhaustivo se centrará en los autores Lucía Etxebarría, Agustín Fernández Mallo y Ray Loriga. Elijo estos tres casos en concreto porque ilustran de manera relevante el intento de salto global a través de la eliminación de lo histórico y el impulso en lo nuevo, lo tecnológico y *mass media*. Hay que recordar que en el siglo XXI y, siguiendo la estela de las últimas tecnologías, autor y obra se funden de tal manera que en ocasiones la figura mediática del escritor opaca o relega su producción a un segundo plano. Dicho de otro modo, para el estudio cultural del fenómeno global se hace más apropiado diseccionar al propio autor y al microcosmos que lo rodea (editoriales, imagen, premios, blogs, polémicas, mercado) que a la obra. Todos estos agentes inciden en la manera tradicional en que la crítica ha venido estudiando estas obras que no es otra sino la que alude a nociones de posmodernidad. Si en realidad (tal y como crítica, editores y periodistas trataban de afirmar) estamos o estuvimos ante algo novedoso se harían necesarias también herramientas críticas y analíticas nuevas para enfrentar el fenómeno. Eloy Fernández Porta y su ensayo *Afterpop, la literatura de la implosión mediática*, constituye un intento de renovación de la crítica contemporánea en España. Además de nuevas herramientas de aproximación teórica como la que ofrece *Afterpop*, el discurso mediático a través de la prensa escrita y digital, la crítica generalista, la postura de los propios autores y la lectura de textos físicos y digitales nos permitirán arrojar una cierta luz sobre el panorama y complejidad de la “última” narrativa española. Por lo tanto, este capítulo no va a ofrecer un análisis sistemático de

una obra en concreto sino más bien una disección de las posturas diferentes en torno a este hecho literario

Bernat Castany Prado en *Literatura Posnacional*, sostiene que el proceso de globalización del mercado literario ha llevado a muchos autores a adaptar la forma y el contenido de su escritura con el propósito de ser leídos y comprados en el mercado mundial. Para hacerse un lugar en el mercado literario mundial estos escritores “buscan mundializar su modo de escribir dando así lugar a numerosas reflexiones, intuiciones e imaginaciones de corte posnacional” (166). Fernández Mallo ha sido visto a la luz de esta mundialización. Nuestra labor consistirá en indagar si realmente esa condición existe en su escritura y, si es así, nos interrogaremos sobre la razón por la que a día de hoy sus textos no tienen un lugar en el mercado literario global. El modo de operación como estrategia discursiva más habitual en estos momentos es uno que pasa por la antología de nombres (Lyotard, Jameson, Hutcheon para hablar de la posmodernidad) o términos de contextualización sociopolítica como *capitalismo tardío* (Jameson, Ernest Mandel), *sociedad postindustrial* (Daniel Bell) o *sociedad del espectáculo* (Guy Debord). Estos autores que acuñaron términos en las décadas de los ochenta y los noventa, son los referentes a los que una y otra vez hemos de acudir para analizar novelas de hoy. Jara Calles en su tesis doctoral sobre la literatura de las nuevas tecnologías hace una interesante reflexión en este sentido: “Si en algunas ocasiones se ha hablado de imperativo de mercado como factor que incide en la presentación final de algunos textos, también podría hablarse de un imperativo académico que lleva, como necesidad inherente al mismo, la mención de una serie de autoridades como forma de legitimación del propio discurso, sea o no algo que después quede justificado con el corpus de trabajo”(47-48). Y es que se hace difícil analizar una época como ésta del mismo modo que aquellos años de cierre de siglo, donde las coordenadas más relevantes

de entonces no tendrían mucho que ver con las actuales. Me refiero a la aparición de las nuevas tecnologías digitales, a las redes sociales como motores de presión, transformación, intercambio y difusión, y a la ineludible globalización que aparece inevitablemente unida al cambio tecnológico. En nuestros días, el concepto de globalización se usa para referirse fundamentalmente a dos procesos: la globalización de la economía mundial y la difusión global de formas y significados culturales. Las tecnologías de la información y la comunicación han abierto una gran número de canales de conexión que atraviesan las fronteras nacionales creando, a gran velocidad, una enorme cantidad de nuevas imágenes y hábitos culturales, aunque todavía existan diferencias notables en la densidad y la velocidad de la información en las diferentes zonas del planeta (Tubella 465-66).

La noción de posmodernismo ha sido el tropo recurrente a la hora de analizar las obras de los autores de finales del siglo XX y primera década del siglo XXI. Lo postmoderno apuesta por la imposibilidad de producir un discurso único, recordemos que tanto Fredric Jameson, en *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, como Linda Hutcheon, en *A Poetics of Postmodernism*, al hablar de postmodernidad comparten una desconfianza ante todo gesto explicativo totalizante: “Totalizing does not imply a belief in the possibility of access to the totality but rather a playing with the boundary itself” (363). Por otro lado, la amenaza de un discurso único se ha concretado, para algunos, en la globalización, ya que es vista como un discurso exclusivista a pesar de su pretendida naturaleza englobante. Sin embargo, al centrarnos en el aspecto cultural de la globalización no se puede negar que ha promovido a nivel mundial el diálogo entre culturas posibilitado por los nuevos medios de comunicación y, especialmente, por el carácter internacional y democrático del Internet donde los discursos minoritarios también son bienvenidos. Esto ha permitido analizar tropos como la hibridez (García Canclini), el mestizaje

(Andrés Suárez), los referentes de la cultura de masas, en definitiva todo el corolario de elementos presentes en sus obras. Según Calles estos estudios vinculaban la narrativa de última generación con el paradigma de los estudios literarios: la posmodernidad (52). En este sentido Fernández Porta en *Afterpop* comparaba a Javier Marías con Ray Loriga para designar a ambos como autores pop. Ahora bien, ¿cómo es posible que la obra de ambos se haya estudiado desde el posmodernismo si los dos autores pertenecen a circunstancias cronológicas, históricas y sociales diferentes? Con estas dinámicas en mente y, a pesar de valorar las ideas propuestas por Calles y Fernández Porta, habrá momentos en los que mi análisis aludirá a cuestiones de postmodernidad. Considero importante destacar también, la aportación de Zygmunt Bauman en cuanto a modernidad líquida, un paradigma probablemente más apropiado en el sentido de figura de transitoriedad y fluidez.

Otro punto de partida para repensar estos textos que responden a nuevos espacios sociales, políticos y económicos es la categoría de “radicante” de Nicolas Bourriaud: “Por su significado a la vez dinámico y dialógico, el adjetivo *radicante* califica a ese sujeto contemporáneo atormentado entre la necesidad de un vínculo con su entorno y las fuerzas del desarraigo, entre la globalización y la singularidad, entre la identidad y el aprendizaje del otro. Define al sujeto como un objeto de negociaciones” (57). Esta definición nos servirá tanto para el estudio de Etxebarría, Loriga y Mañas como para el de Fernández Mallo, en su presentación como escritores al margen de generaciones y encapsulados pero receptivos a la auto exposición y exhibición mediática. No podemos olvidar que este despliegue mediático está directamente conectado con el lado mercantil de este grupo de escritores. Harvey propone que todo producto está sujeto a la mercantilización: “To presume that markets and market signals can best determine all allocative decisions is to presume that everything can in principle be treated as a

commodity. Commodification presumes the existence of property rights over processes, things, and social relations, that a price can be put on them, and that they can be traded subject to legal contract” (165).

La identidad de grupo y la reconstrucción de la historia es el objeto de reflexión de Arjun Appadurai. En *Modernity at Large*, discute los “global ethnoscares” y cómo los grupos ya no están fuertemente territorializados; no están unidos espacialmente, no son culturalmente homogéneos ni autoconscientes históricamente. Esta reflexión de Appadurai permite un acercamiento otro a la lectura de la problemática ímplicita en mi investigación y es que, una vez más, como ya sucedió con respecto a la “Generación X” se pretende uniformizar a una gran variedad de autores. Considero pertinente el enfoque de Appadurai en torno al escenario global cuando propone que “deterritorialization creates new markets for film companies, empresarios, and travel agencies, which thrive on the need of the relocated population for contact with his homeland. But the homeland is partly invented, existing only in the imagination of the deterritorialized groups, and it can sometimes become so fantastic and one-sided that it provides the fuel for new conflicts” (49). La desterritorialización crea, por tanto, nuevos mercados para la industria del cine y de la literatura ya que funciona como un dispositivo que pone a la población en contacto con su lugar de origen. Adicionalmente “nos avisa” de que hemos de tener en cuenta el hecho de que “la tierra natal” está en parte inventada y existe solamente en la imaginación de esos grupos desterritorializados. Para el crítico indio, las nuevas comunidades generan nuevas formas sociales y culturales que inevitablemente van a estar unidas a artefactos (imágenes, música, performances) que provienen de los mass media.

Generación X, Nocilla y Afterpop

Los autores que han sido inscritos en estos rótulos son y producen una literatura que es resultado la época tecnológica en la que viven. Por este motivo se hace necesario analizar el impacto social y cultural de la tecnología y sus efectos en la producción novelística peninsular de finales del siglo XX y comienzos del XXI. Las nuevas tecnologías han permitido un acceso amplio y rápido a los productos culturales. Vivimos en sociedades globales donde todo está interconectado a través de medios de difusión también globales. El espacio de reflexión de su escritura es su historia más próxima, las coordenadas socioculturales con las que han nacido, crecido y madurado. Si bien su literatura es innovadora y creativa en este sentido, tampoco puede decirse que estemos ante un producto absolutamente nuevo y original. De hecho, la denominación que recibieron por parte de los medios de comunicación como “grupo de jóvenes” o “nueva generación” se muestra, ya desde el principio, como discutible puesto que todos rozan o sobrepasan los cuarenta. La Generación Nocilla pero también la generación anterior, conocida como Generación X, imprime a su narrativa un giro hacia lo visual que no es sino la consecuencia de la continua exposición a artefactos tecnológicos en los que prima la imagen. En un momento como el actual en el que ya no sólo queremos hablar por teléfono sino también ver a la persona con la que conversamos, la digitalización de la vida pasa también a la literatura.

Como veremos, los autores estudiados en este capítulo exhiben una gran familiaridad y naturalidad con la tecnología, internet y las redes sociales, así como una hiper-exposición mediática no sólo de su obra literaria sino también de su propia persona. Si bien la Generación Nocilla, Mutantes o Afterpop, ha sido vista como lo más nuevo, original y llamativo en el campo literario peninsular de principios del siglo XXI, este tipo de escritura “digital”.⁸³ no puede entenderse sino como ramificación, bifurcación o mutación de una generación anterior, la

Generación X. Podríamos decir que si bien la primera generación se vio profundamente influenciada por productos de la cultura de masas como la televisión y la música, la siguiente lo ha sido por los videojuegos e internet. Sin embargo, tampoco se puede obviar que en este momento ambas generaciones se encuentran publicando al mismo tiempo por lo que ya no queda tan clara ni la distinción generacional ni la novedad del producto. Chistine Henseler, a propósito de *Ático*; novela de Gabi Martínez (autor inscrito en la Generación Nocilla) ha observado particularidades entre los dos grupos a partir de la relación con estos productos: “Instead of the televisual flattening effects in the work of Mañas, the synchronic multimedia constructs of the contemporary “hero” in Loriga’s novel, or the performance of authenticity in Bustelo’s Veo veo, the importance of the video game in *Ático* lies in the looping relationship it establishes between levels, stories, images, themes and characters inside and outside of the computational space” (*Spanish Fiction*, 149). También propone un *continuum* entre generaciones, si bien podría decirse que unos autores cultivan temas más vinculados a la era digital que otros. Henseler utiliza el término “mutantes” para referirse a estos autores si bien es consciente de la variedad de nombres que ya se ha asignado en tan corto espacio de tiempo: “Disguised as professors, physicist, biochemists, and film historians, they have been calling out “Mutant Power!” from the pages of their novels, and critics and journalists have been delighting and denouncing them as “Nocilla!” “Afterpop!” “Pangea!” or “Mutantes”.”⁸⁴ Henseler opina que la Generación X estaría formada por autores nacidos entre 1962-77 caracterizados por una cosmovisión forjada a partir de las mejores condiciones educativas de los años 80 así como de los efectos de la globalización y la tecnología. Dentro de la llamada Generación X existirían dos olas y tendría dos hornadas diferentes de escritores. Por un lado estaría los que crecieron inmersos en las nuevas tecnologías (José Ángel Mañas, Ray Loriga, Benjamín Prado, Lucia Etxebarria, Gabriela Bustelo); y por otro

los que han incorporado los medios sociales y digitales en sus narrativas a un nivel crítico (Agustín Fernández Mallo, Germán Sierra, Jorge Carrión, Juan Francisco Ferre, Mercedes Cebrián, Manuel Vilas, Eloy Fernández Porta, entre otros). Para Henseler:

The Spanish Mutant Fictioneers are disrupting traditional narrative practices, metamorphosing genres, exploding texts off the page into vast media landscapes, imploding times and spaces, and ingesting any and all cultural references along the way. Their artistic directive undermines traditional literary practices by seamlessly moving from high to low culture, from word to image, from print to electronic text and by developing more open-minded narrative strategies along the way. (149)

Estos autores negocian el espacio de la globalización de forma creativa produciendo lo que ha sido visto como nuevos productos culturales y narrando sus propias experiencias. La globalización universaliza pero también individualiza. Henseler asume que la gente joven está más familiarizada con la cultura popular estadounidense que con la de su propio país pero las experiencias a nivel del día a día no son iguales: “Youth partake in a global consumer culture, but they also interact with and produce their own culture bases on local and personal experiences (Young 299-300)” (16). Por tanto, a pesar de las continuas referencias a la cultura popular de Estados Unidos, estos autores estarían generando una literatura local. Lo global en estos escritores vendría a través de marcas globales reconocibles (McDonals, Adidas, Apple, Converse, etc) así como música, cine y televisión de procedencia anglosajona pero insertado en una experiencia local.

Otra característica que uniría también a estos dos grupos sería la tendencia a crear una escritura global, en el sentido de carecer de afiliaciones espaciales e históricas concretas. Esta aspiración a la globalidad, como veremos, será solo temática ya que, a diferencia de los autores

que vimos en los anteriores capítulos, el éxito de éstos últimos no va más allá de las fronteras nacionales. La predilección por las temáticas globales en los autores que estudiaremos en este capítulo, está directamente vinculada con el uso y abuso en su narrativa de productos asociados a la cultura de masas. De ahí que además de Generación X, Nocilla, Mutantes o Afterpop hayan recibido también la denominación de “autores pop”.

Propongo que para arrojar una cierta luz sobre esta narrativa se hace necesario remontarse a los tiempos de la movida puesto que fue éste y no otro, el acontecimiento cultural que estableció las bases para la aparición de los autores ensamblados bajo el rótulo de “Generación X”. La movida constituyó el primer movimiento cultural juvenil que pudo verse y oírse en toda España y estuvo caracterizada por un elemento glam and kitsch, y el conocido eslogan “sexo, droga y rock&roll” que autores como Lucía Etxebarría, Ray Loriga o José Ángel Máñas han hecho suyo en su novelística (al menos en la de los primeros años). En los ochenta surge una España *underground* que es motor y expresión de una nueva cultura y está impulsada por los procesos de cambio que acontecen en el país a finales de los 70 y principios de los 80. Cristina Tango propone que la movida surge como “resaca tardía de un 68 no vivido y reacción vitalista, eufórica y generadora de nuevos espacios culturales frente a la debacle y al desarme de las ideologías” (61). Según Fernando Naharro la movida no busca la acción sino la provocación como elemento transgresor: “La provocación entendida en sentido lúdico: la ironía, la parodia y la sátira aparecen en un sector de los grupos de la “movida” que buscan experimentar el disfrute de la canción desde otra perspectiva”. (15) Si bien la movida ha sido vista como un movimiento más musical que literario, es interesante observar cómo la relación amor-odio con el capitalismo, continúa en el caso de los autores X (*Historias del Kronen, Amor, Prozac, curiosidad y dudas, Héroes*) y la trilogía Nocilla de Fernández Mallo.

En el momento de la movida esta dinámica de amor-odio al capitalismo, era una forma celebratoria de la libertad recién adquirida después de casi cuarenta años de dictadura, un escape de lo convencional además de una innovación estética. Los escritores de la Generación X son los herederos de esta cultura juvenil pero ellos ya no necesitan introducirla ni celebrarla como un ritual de liberación sino que tienen que asimilarla, incluirla y aumentarla dentro de la nueva realidad de la España de mediados de los noventa. Valga como ejemplo la canción “Soy una punk” de Aerolíneas federales, uno de los grupos musicales más famosos de la movida, donde su cantante nos definía lo que era ser una punk: “(...) Asusto a las viejas, y me pinto de azul, yo, yo, yo hago lo que quiero porque soy una punk...”. Una generación más tarde, José Ángel Mañas, en su ensayo “El legado de los Ramones: literatura y punk” elabora una receta más intelectual y algo más violenta de lo que es la literatura punk: “*Koge* esa paradoja que los formalistas rusos llaman skaz, añade mala hostia, y procacidad y tendrás una oralidad punk” (42). Sin embargo, una vez más no podemos decir que la receta de Mañas sea muy innovadora ya que en 1989 otro grupo vasco de la movida, La Polla Records, en su canción “Muy Punk” expresaban que ser punk no era sinónimo de estar falto de ideas. Con respecto al punk Henseler ha destacado su capacidad para problematizar el nuevo momento social y su efecto sobre la identidad:

The dissemination and assimilation of punk in the Western world pronounces a shift in Zeitgeist that uses culture not to escape reality, but rather to confront reality. Punk’s emphasis on issues pertaining to city life, including alienation, violence, and commercial culture, adds to discussions concerning the problematization of new social constructs and its effect on identity in a changing world. (65)

Autores como Loriga y Mañas, asociados a la Generación X y lo punk se vieron abocados a la ecuación que irremediamente los incluía dentro de la cultura de masas. Como productos de la cultura de masas fueron objeto de una feminización tal y como Andreas Huyssen apunta:

Male fears of an engulfing femininity are here projected onto the metropolitan masses, who did indeed represent a threat to the rational bourgeois order. The haunting specter of a loss of power combines with fear of losing one's fortified and stable ego boundaries, which represents the *sine qua non* of male psychology in that bourgeois order. (...) Thus the nightmare of being devoured by mass culture through co-option, commoditization, and the "wrong" kind of success is the constant fear of the modernist artist, who tries to stake out his territory by fortifying the boundaries between genuine art and inauthentic mass culture. Again, the problem is not the desire to differentiate between forms of mass culture and its co-options. The problem is rather the persistent gendering as feminine of that which is devaluated. (53)

La llamada Generación X bien pudo ser vista a través de esta feminización a la que alude Huyssen, motivo por el que se consideró como literatura baja o de inferior categoría. Sin embargo, no ha ocurrido lo mismo con la Generación Nocilla que ha gozado de excelentes críticas y reconocimiento a pesar de que se constituye como un derivado de ésta. Si la Generación Nocilla es una continuación más o menos "digital" de la X anterior ¿por qué no ha recibido iguales o similares críticas negativas? ¿Acaso surge en un momento en el que periodistas y críticos necesitan diseñar un fenómeno "nuevo"?

Para entender la "Generación Nocilla" se hace, por tanto, imprescindible reflexionar sobre el diseño y gestación de lo taxonómico en la narrativa de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Antes de abordar el fenómeno comercial en sí, es necesario recapitular sobre el

sentido de la clasificación en generaciones y cómo este hecho es a veces directamente proporcional a la repercusión comercial de los autores pertenecientes a dicho etiquetado. Veremos cómo la etiquetación generacional es una estrategia más de marketing y comercialización y cómo estos rótulos han alimentado la recepción y el consumo de los autores aglutinados bajo dichas categorías.

La problemática generacional: Lucía Etxebarría, Ray Loriga y José Ángel Mañas

La categoría taxonómica de lo generacional ha sido una práctica acostumbrada en el estudio de historia de la literatura española.⁸⁵ Tal costumbre, sin embargo, ha sido ampliamente cuestionada y estudiada. Dorothy Odaty-W ellington hace un exhaustivo repaso de las diferentes categorías generacionales que se han urdido a lo largo del siglo XX. Así Santos Alonso, en *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*, identifica al menos seis generaciones de escritores en la última década del siglo XX. Alonso delimita la generación cuyos autores, todavía en los noventa, siguen inspirándose en narrativas que siguen la historia oficial de la guerra (Camilo José Cela, Miguel Delibes y Torrente Ballester); otra generación es la “generación de los niños de la guerra” o “generación de medio siglo” en la que incluye a Carmen Martín Gaité, Juan Marsé y Ana María Matute. La siguiente generación, calificada como provocativa y prolífica, tiene a Francisco Umbral como su mayor exponente; a ésta le siguen la generación del 75, la generación de los 80 y la última generación, a cuyo frente se encuentra Antonio Muñoz Molina (18).

Como podemos comprobar a partir de las intrincadas divisiones propuestas por Alonso, no parece que se hagan necesarias demasiadas características comunes a la hora de determinar por qué motivo se pasa a formar parte de una generación. En este sentido, resulta revelador que

la principal característica que une a los componentes de uno de estos grupos generacionales (el llamado X, entre otros nombres) sea la ausencia de características comunes. Si esto es así debemos preguntarnos a qué se debe el reiterativo empeño de la crítica española en delimitar generaciones. En este sentido, Antonio Orejudo Utrilla llega a la conclusión de que la primera generación de escritores del siglo XXI “carece de un padre literario, de una tradición en contra de la cual pueda afirmarse” (19). No hay, según Orejudo Utrilla, una corriente dominante en esta época. En mi opinión, lo que mejor caracteriza a la literatura “joven” que se está dando en este momento es la heterogeneidad y su afán por huir de cualquier intento de sistematización o agrupamiento. Se trata de autores muy diferentes entre sí y cuyo nexo común sería el pertenecer en mayor o menor medida a una misma franja generacional.

En cuanto a la temática de sus novelas, la desterritorialización, el cosmopolitismo o el escapismo de su realidad histórica más reciente se perfilan como elementos comunes que unen a estos novelistas de principios del siglo XXI. Sin embargo, como veremos, tampoco éstas son características que todos compartan. Por ejemplo, la novela de Kiko Amat (afiliado de la Generación Nocilla) *Cosas que hacen Bum* escapa a esa pretendida desterritorialización puesto que se ubica en un sitio muy concreto, Barcelona. Lucía Etxebarría y José Ángel Mañas, cabezas visibles de la Generación X, ofrecían espacios y temas perfectamente demarcados en el territorio español.

En la novela de Etxebarría, *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997); el personaje principal, Cristina, ya es consciente de la nueva realidad social y cultural que se vive en la España de finales de los noventa. Un panorama que suponía tener que sobrevivir con un empleo precario, deslizarse por el mundo de la noche con las consiguientes implicaciones de drogas, alcohol y sexo, y mantener una actitud de desencanto ante el mundo originada por esta situación.

Manuel Vázquez Montalbán en “La generación X, Y y Z” observa lo siguiente a este respecto: “Ahora los actuales protagonistas de la cultura joven traducen un pesimismo generacional en este Madrid situable no ya entre dos guerras, sino entre dos desencantos” (362). Y con referencia a la Generación X constataba que: “Cuando se ha querido caracterizar a la llamada generación X se la ha historificado como la primera promoción biológica de españoles rigurosamente posfranquistas” (378). Etxebarría o su alter ego en la novela, Cristina, pertenecería a este grupo de jóvenes sin memoria directa o indirecta de lo que fue el franquismo o el antifranquismo. Este pesimismo generacional (cualquiera que sea el rótulo que se le asigne) y esta falta de memoria a la que apunta Vázquez Montalbán son puntos centrales en *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Se borra el peso de lo histórico a través de tres mujeres que intentan vivir al margen de su propia historia. Como en la “depthlessness” (19) apuntada por Fredric Jameson, en la cultura del capitalismo tardío todo se queda en la superficialidad. Según Jameson el culto a la imagen y al simulacro son características propias de la postmodernidad. Refiriéndose a una diferencia central entre el “high modernism” y el momento de postmodernidad el teórico aduce: “The first and most evident is the emergence of a new kind of flatness or depthlessness, a new kind of superficiality in the most literal sense, perhaps the supreme formal feature of all the postmodernisms to which we will have occasion to return in a number of other contexts” (9). Esta superficialidad es una consecuencia del debilitamiento de la relación del sujeto con la pesadilla de lo histórico. Además de la superficialidad, Jameson pone en primer plano un concepto que viene de la teoría postmoderna y que anuncia la muerte del sujeto:

[O]ne of the more fashionable themes in contemporary theory, that of the “death” of the subject itself –the end of the autonomous bourgeois monad or ego or individual (...)

Postmodernism presumably signals the end of this dilemma, which it replaces with a new

one. The end of the bourgeois ego, or monad, no doubt brings with it the end of the psychopathologies of that ego –what I have been calling the waning of affect. But it means the end of much more –the end, for example, of style, in the sense of the unique and the personal, the end of the distinctive individual's brush stroke (as symbolized by the emergent primacy of mechanical reproduction). As for expression and feelings or emotions, the liberation, in contemporary society, from the older anomie of the centered subject may also mean not merely a liberation from anxiety but a liberation from every other kind of feeling as well, since there is no longer a self present to do the feeling. This is not to say that the cultural products of the postmodern era are utterly devoid of feeling, but rather that such feelings –which it may be better and more accurate, following J. –F. Lyotard, to call “intensities” –are now free-floating and impersonal and tend to be dominated by a peculiar kind of euphoria. (14-16)

De esta muerte del sujeto deviene en la obra postmoderna, la muerte del concepto de originalidad y particularidad artística, si no hay sujeto no hay sentimiento y lo que queda es una suerte de euforia. Trasunto de esta euforia son las drogas y el prozac en la novela de Etxebarria que atiende al orden del capitalismo tardío y del que sin duda forma parte esta industria. El efecto de las drogas produce un distanciamiento de la realidad, una anestesia de los sentidos o una cierta euforia. Este sujeto controlado por las sustancias farmacológicas del que habla Jameson tiene su representación en las tres hermanas del texto de Etxebarria. Para el teórico estadounidense, esta nueva lógica cultural implica que todo lo que antes era subversivo, como movimientos de resistencia cultural, queda desvanecido dentro de una maquinaria capitalista que lo cosifica y lo convierte en mercancía.

Ray Loriga en su novela *Tokyo ya no nos quiere* trataba también el tema de la utilización de las drogas como manera de deshacerse de lo histórico. La realidad histórica a la que no se quiere aludir (la etapa franquista) es, sin embargo, lo que une de alguna manera a estos autores.⁸⁶ José Ángel Mañas en *Historias del Kronen* practicaba similar gesto escriturario a través del personaje de Carlos, un niño pijo que vive a costa de sus padres y cuyos únicos propósitos en la vida son emborracharse y drogarse. La sola mención del pasado histórico más reciente (la posguerra española) por parte de sus padres o abuelos le provoca el más profundo rechazo: “Ya estamos con el sermón de siempre. El viejo comienza a hablar de cómo ellos lo tenían todo mucho más difícil, y de cómo han luchado para darnos todo lo que tenemos. La democracia, la libertad, etcétera, etcétera. El rollo sesentaiochista pseudoprogre de siempre” (67). Este querer desvincular a estas novelas de lo histórico y pretender hacerlas pasar por productos globales sin una filiación determinada ha sido una constante de la crítica española a la hora de hablar de novelistas que fueron alistados a las filas de generaciones X, Z o Y, tales como los ya mencionados Etxebarria, Loriga y Mañas. La ubicación de sus textos en escenarios llamados “globales” como aeropuertos, hoteles o malls (los no-lugares) fue el pretexto utilizado para consagrar estas novelas como novedosas apuestas globales. Los personajes de la susodicha generación, parecían carecer de conexiones con la historia y expectativas éticas.⁸⁷ Localizados estrictamente en el presente, no mostraban vínculos con el pasado ni motivación para proyectarse hacia el futuro.

Autores como Etxebarria, Loriga y Mañas manifestaban más filiaciones y vínculos con la literatura anglosajona y principalmente con la narrativa norteamericana que con la española (*Spanish Fiction* 1). Eran autores influenciados notablemente por lo que a principios de los años cuarenta en Estados Unidos se dio en llamar “The Beat Generation” (Jack Kerouac, Allen

Ginsberg y William S. Burroughs, entre otros). La producción literaria de estos norteamericanos revitalizó la escena cultural de ese momento ya que estaban fuertemente influidos por la música (principalmente por el jazz) y el cine. Este grupo de escritores españoles que se hace notablemente visible en los noventa hace también en sus novelas un uso constante de la música rock y techno así como del cine norteamericano. Otra característica en común con los beatniks (su generación también recibió diferentes sobrenombres) es la aparición de las drogas como elemento importante de su narrativa. En las novelas de Etxebarria, Loriga y Mañas hay una mezcla de todos estos componentes: drogas, alcohol, música, cine, televisión y video clips. Se trata de narrativas que llegan a convertirse en videotextos o lo que Cristina Moreiras Menor en *Cultura herida* ha llamado texto “teleliterario”. Llama también la atención el hecho de que en su momento estos escritores se convirtieran en auténticos personajes mediáticos.

La popularidad inmediata que hoy proporcionan los medios de comunicación de masas como la televisión o internet, está siendo utilizada por los escritores actuales, cada vez con mayor frecuencia, como medio de dar a conocer su obra de manera amplia, fácil y rápida. En el nuevo milenio los escritores ya no son las figuras eruditas y amuralladas de las que apenas conocíamos su lugar de nacimiento y las obras que habían publicado. Hoy, los medios de comunicación nos acercan la figura del escritor no sólo a través de revistas impresas, radio y televisión, sino también a través de las nuevas tecnologías que pasan por internet (blogs, periódicos, revistas digitales, redes sociales, etc). Además, muchos autores ya no sólo se dedican a escribir, sino que trabajan en otros campos que van más allá de lo meramente literario como la escritura de guiones para cine y televisión, la dirección de películas y series, las sesiones dj's, actividades performativas, la presentación de programas de televisión y debates. Ray Loriga, por ejemplo, ha escrito guiones para cine y televisión y ha dirigido películas. Agustín Fernández

Mallo y Eloy Fernández Porta han creado Fernández & Fernández, dúo performativo desde el cual hacen proyecciones, lecturas de sus novelas y ensayos y pinchan música. Juan Manuel de Prada participa en debates desde el canal de televisión Intereconomía, en España. De esta manera, los autores se exponen públicamente y en muchas ocasiones la imagen que proyectan a través de los medios de comunicación es un elemento fundamental a la hora de vender sus novelas tal y como vimos con Izaguirre. En los años noventa tanto Etxebarria como Loriga fueron un claro ejemplo de esta dinámica de mercadeo donde se llega a la obra literaria previo consumo de la imagen del autor.

Ahora, en la primera década del siglo XXI podríamos decir lo mismo de autores “pop” como Agustín Fernández Mallo o el crítico cultural Eloy Fernández Porta. A veces a su pesar, otras por estrategias de mercado, a día de hoy los escritores no pasan desapercibidos para los medios de comunicación. A este respecto Loriga ha proclamado en diferentes ocasiones que la fama inmerecida proyectada a raíz de la publicación de su novela *Héroes* (1996), prácticamente le obligó a “exiliarse” siete años a Estados Unidos para huir de, según el autor, “el éxito prematuro de mi trabajo, la posición de icono cultural que me agobiaba, pensaba que no era merecida y no vivía cómodamente con ella”.⁸⁸ La foto de la portada del libro, algo no buscado por él, sino decidido a última hora y a su pesar, convirtió a Loriga en un icono pop. El título de la novela estaba basado en el tema de David Bowie y la narración se construía a partir de fragmentos donde se mezclaban música y espíritu poético. La portada del libro (editorial Plaza & Janes) exhibía una foto de medio cuerpo en blanco y negro del autor. Loriga, que posiblemente se encontraba sentado o apoyado en la barra de un bar, sujetaba un botellín de cerveza en cuya mano dejaba ver dos llamativos anillos de plata, uno con una gran piedra negra y el otro con una calavera. Para completar la imagen de rebeldía, el ensamble se complementaba con cazadora

tejana y mirada desafiante del autor que lucía barba de varios días, además de una larga melena que ocultaba parte de su rostro. Esta fotografía, pensada en principio para la contraportada del libro, transmitió la idea del escritor como “cool”, *outlaw*, alternativo, pop o punk y fuera del *establishment* de escritor, lo que ayudó a que se conociera primero al autor y después a la obra.

El culto a la imagen en el caso de Loriga se extendió también a la escritora Lucía Etxebarría. La autora llegó al gran público más a través de la promoción y difusión de su imagen que por la calidad literaria de sus novelas. La crítica, deslumbrada o desorientada ante la personalidad inquietante de Etxebarria, examinó de manera exhaustiva la apariencia de la autora, desatendiendo así, en numerosas ocasiones, su labor propiamente novelística. En este sentido, “la muerte del autor” proclamada por Barthes, en *El grado cero de la escritura*, parecía estar más de moda que nunca ya que el escritor muere para dejar paso a su imagen. La crítica en general, en el caso Etxebarria, atacó y problematizó la figura de la autora, sus declaraciones en los medios de comunicación o las portadas de sus novelas. En “Etxebarría Ecstasy: The Publishing Industry Exposed”, Christine Henleser dedicó su reflexión a las tácticas promocionales de la autora y a las portadas y contraportadas de varias de las novelas de Etxebarria en las que aparecía una foto de ésta. Henseler centraba su atención en la presencia y declaraciones de la autora en diferentes medios de comunicación, sin olvidar mencionar y valorar el peinado y estilismo que Etxebarria utilizó en diferentes ocasiones. Decidir sobre si la autora pertenecía a la Generación X, Y o Z, si era una escritora más cercana al punk o al pop centró la reflexión de Henseler en otro de sus ensayos: “Pop, Punk, and Rock & Roll Writers: José Ángel Mañas, Ray Loriga, and Lucía Etxebarría Redefine the Literary Canon”. Aquí el estudio se adentraba en los temas ya mencionados y vinculaba el texto con la técnica del video clip. En una línea similar de investigación discurría el artículo de Silvia Bermúdez “Let’s Talk about Sex? From Almudena

Grandes to Lucía Etxebarria, the Volatile Values of the Spanish Literary Market”. Esta investigación giraba en torno a los premios otorgados a la escritora valenciana, galardones que en opinión de muchos fueron concedidos en función de los variados entresijos del mercado y no por los valores o “volatile values” de sus novelas.

El mundo en el que surge la producción escrituraria de autores como Etxebarria y Loriga es uno donde reina la dominante cultural del capitalismo avanzado (el predominio de la imagen, el simulacro, la cosificación, el empaque del producto). El rótulo de sub-literatura con el que la crítica clasificó la obra de estos autores españoles, podría ser el eco de una sub-crítica que sigue apegada a la torre de marfil del llamado *high modernism*. Adicionalmente valdría agregar que para este sector rezagado de la crítica no parece haber espacio para las ideas sobre la condición paratextual de todo texto esgrimidas por Gérard Genette en *Palimpsests, Literature in the Second Degree*.⁸⁹ Para críticos como Nathan Richardson el éxito de la llamada Generación X no se debe únicamente a un fenómeno de marketing. En “The art of being forgettable” establece que el éxito de estos autores se debió a la aparición de un nuevo campo cultural en la España de los noventa:

By understanding that the very position of the field of cultural production in Spain has changed with respect to the macro fields of economic and political power, it is possible to view the strategies of Generation X writers as cultural and not simply market strategies, indeed viewing their often unremarkable texts as part of larger narratives within which the very lack of literary value or their potential anonymity of their literary output is a key, (208).

Richardson señala cómo en la España de los noventa el autor y la práctica de leer se convierten (además del libro en sí) en un producto de consumo que se compra y se vende en pos del prestigio social y cultural: “In the triumph of the mega-bookstore-first FNAC and later the El

Corte Inglés super-bookstores-book buying, and more importantly, book reading found a setting for commodification” (209). Tampoco hay que olvidarse del abanico de oportunidades que ofrecen en ese momento los premios literarios no sólo como manera de vender más libros o de convertir a los autores en un producto en sí mismos sino también para convertir en producto la compra, la búsqueda y el hecho de leer (209).

Para Richardson, esta mercantilización de la lectura que sonaría como nefasta per se, propició las condiciones necesarias para que surgieran los autores de la Generación X “now capacitated to understand their 'writing' in a larger 'reading' project in which cultura and capitalism are no longer so easily separable” (209-10). Afirma además que los editores no buscaban calidad literaria sino satisfacer las demandas de un mercado que se había abierto a la juventud por el cambio demográfico y económico: “Generation X writers told the stories of the nation’s youth, therefore they sold, and therefore they were published in great numbers” (210). Los autores asociados a la Generación X son los que se beneficiaron del éxito de la industria publicitaria sobre todo porque tenían una imagen que se asociaba más al rock y a las pasarelas que a la figura del escritor conocida tradicionalmente hasta ese momento:

Lucía Etxebarría adorned in red evening gowns and sometimes less”; Ray Loriga, with tatoos, bleach hair, and a pack of cigarettes; Pedro Maestre boasting of televisión and rock music as his literary inspirations at the Nadal presentation; and José Ángel Mañas selling film rights almost as fast as he writes text come readily to mind when we recall the phenomenon of young writers in the 1990s. What also comes to mind is the dismissal of these authors’ writing as lacking in literary quality, as frivolous and, finally, forgettable (Gullón 31; Mora, “Los nuevos” 1; Castilla 2; “Primera”16-18). (210)

Pasados ya casi veinte años desde el advenimiento de la supuesta Generación X, la perspectiva que el tiempo nos ofrece permite ahora dilucidar si los autores aglutinados bajo dicho rótulo eran o siguen siendo tan frívolos y olvidables como la crítica afirmaba. A día de hoy destaca sobre todos ellos Ray Loriga quien, desde entonces, ha seguido publicando regularmente y ha sido y sigue siendo alabado por crítica y público con novelas como *Tokyo ya no nos quiere* (1999), *Trífero* (2000) o *El hombre que inventó Manhattan* (2004).⁹⁰

Lucia Etxebarría ha continuado también publicando y vendiendo, y al mismo tiempo también se ha prodigado mediáticamente tanto por los diferentes episodios de plagio de los que ha sido acusada como por sus rupturas sentimentales. Sus continuas apariciones mediáticas tienen el efecto de mantenerla en el candelero y así publicitar sus nuevos trabajos. Su novela más vendida, *Amor, curiosidad, Prozac y dudas*, le llevó a protagonizar un escándalo de plagio y ser demandada por incluir en sus páginas frases literales completas de *Nación Prozac*, de la periodista y escritora estadounidense Elizabeth Wurtzel. A éste suceso le siguió el supuesto plagio de *Estación de Infierno* (2001) del poeta leonés Antonio Colinas. En su ensayo *Ya no sufro por amor* (2005) fue acusada de haber plagiando al psicólogo Jorge Castelló. La autora no eludió la polémica sino que aprovechó la misma para darse publicidad.⁹¹ Pese a toda esta controversia, en 2004 fue galardonada con el premio Planeta por su novela *Un milagro en equilibrio*. Su última novela, *El contenido del silencio* (2011) ha sido promocionada en platós de televisión al mismo tiempo que la propia autora aireaba su vida privada y su última ruptura sentimental.⁹²

José Ángel Mañas ha persistido en la labor novelística sin alcanzar éxitos considerables. Después de la adaptación al cine de sus dos primeras y más conocidas novelas *Historias del Kronen* (1994) y *Mensaka* (1995), sus trabajos posteriores pasaron prácticamente desapercibidos

para crítica y público, metáfora de su novela de 1996 *Soy un escritor frustrado*. Similar ha sido la trayectoria el escritor Pedro Maestre que en 1996 ganara el Premio Nadal con su novela *Matando dinosaurios con tirachinas*. El autor madrileño Benjamín Prado, quien también fuera asociado a la Generación X pero que pronto supo alejarse de ella, ha tenido una trayectoria más fructífera y consolidada.⁹³ Narrador y poeta, Prado cuenta en su haber con casi una decena de libros de poesía y otros tantos de novelas, relatos y ensayos. Fue Premio de Ensayo y Humanidades Ortega y Gasset en 2002 y ha sido galardonado con numerosos premios tanto a su labor poética como narradora. Además ha conseguido gran repercusión en América Latina diferenciándose también en esto de los otros autores cuyo alcance en Latinoamérica ha sido intrascendente.⁹⁴

La desigual trayectoria de estos escritores veinte años después, nos pone cara a cara con la evidencia de que la Generación X pudo muy bien ser un rótulo publicitario con fines comerciales que sirvió para lanzar al mercado a un grupo de escritores en un momento determinado. Estos escritores recibieron un reconocimiento más o menos efímero a nivel nacional pero en pocos casos traspasaron las fronteras del mercado español. Además, se inscribió bajo la misma etiqueta a escritores muy diferentes entre sí.

Odartey-Wellington aludía también a la clasificación generacional para referirse a Grasa, Loriga o Mañas como un grupo de escritores que encajaban a la perfección en la cultura de consumo. Valdría aquí reflexionar sobre lo que implica esa cultura de consumo. Según la crítico es todo aquello que tiene implicaciones con los medios de comunicación de masas. Si esto es así y tal y como vimos en el capítulo 1, autores más maduros generacionalmente como Arturo Pérez Reverte o Carlos Ruiz Zafón también podrían entrar dentro de esta categoría. Como ya vimos, estos dos autores españoles son los más traducidos y de los más consumidos a nivel global. Con

un paseo a la sección de libros en español de Barnes & Noble o Schuller's podemos comprobar que casi los únicos libros de autores peninsulares disponibles pertenecen a estos dos novelistas - en su original en español o en su versión inglesa- el resto de estantes dedicados a las novelas en español se los reparten Isabel Allende y Gabriel García Márquez. Sin embargo, Etxebarría, Mañas o el propio Loriga no se pueden encontrar en estas librerías.

Esto significa que existe un consumo global protagonizado principalmente por Pérez Reverte, Sierra y Zafón como representantes de una narrativa de consumo que triunfa en todo el mundo. La narrativa representada por la llamada Generación X no está alejada de la de los primeros si bien existe una gran diferencia en cuanto a la escasa repercusión de sus obras a nivel global. Si la taxonomía generacional como herramienta crítica, es ineficaz nos hemos de preguntar por qué en el siglo XXI, se ha rotulado a otro grupo con el nombre de Generación Nocilla, Afterpop Mutates. Es lícito sospechar entonces que el recurso taxonómico como resorte comercial funciona y que prensa y editoriales se apresuran a hacer uso de él con fines promocionales y comerciales. Como veremos a continuación, las mayores diferencias entre X y Nocilla vienen del uso de la tecnología a través de blogs y redes sociales con fines también mercantiles y de la consideración de esta escritura como alta literatura.

En 2007, Eloy Fernández Porta publicaba *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*, un trabajo a medio camino entre el ensayo filosófico y la conversación de bar donde comentaba el giro estético y crítico de la España del siglo XXI. Para Fernández Porta, se hacía imprescindible incluir lo pop en las categorías taxonómicas de lo alto y lo bajo: “Existe, en efecto, una alta cultura pop, con una pátina respetable, y una baja cultura pop” (25). Según Porta para poder entender lo intrínsecamente literario se hace necesario diseccionar las nuevas formas del pop, lo que le lleva a afirmar que un libro presuntamente perteneciente a la alta cultura o alta

literatura como *Cuando fui mortal* (1986), de Javier Marías, es una obra claramente pop: “Tal es la razón definitiva que hace de [él] un libro realmente pop: los referentes, los temas y el lenguaje, por sí solos, no nos daban una respuesta definitiva, pero la indicación inequívoca que nos da el narrador acerca de cómo debemos –en calidad de público masivo pero sagaz– procesar e interpretar esos elementos es el dato fundamental” (19). El propósito de Fernández Porta es desarrollar un modelo de crítica cultural pop que socave los modelos jerárquicos tradicionales utilizados en la crítica literaria peninsular hasta el momento. Un ejemplo del modelo que propone es leer las camisetas como si fueran novelas, interpretar los relatos como anuncios, combinar la crítica libresca con la musical y el manifiesto con el dibujo animado. Mediante el pop se ponen en jaque las polarizaciones de la alta y la baja cultura. Recordemos que la teoría de los campos de Pierre Bordieu considera la literatura como un campo social donde todos los agentes que intervienen producen un significado diferenciador de clase social. El método de Bourdieu posibilita acercarnos a la obra literaria no como un mero objeto de estudio ya acabado que responde a la creación de un individuo y que dialoga con un contexto específico, sino como un artefacto cuya razón de ser es posible y tiene sentido a través de la negociación constante entre una serie de agentes que van construyendo su significado siguiendo unas reglas y en un espacio determinado. Como Bordieu arguye en *Distinction*: “Taste classifies, and it classifies the classifier”. El arte y su consumo no crean o causan *per se* las divisiones entre clases y las desigualdades, pero “art and cultural consumption are predisposed, consciously and deliberately or not, to fulfil a social function of legitimating social differences” (Field, 2) De esta forma, el pop como herramienta crítica va a servir para desestabilizar estas polarizaciones en una era digital en la que entran en juego nuevos materiales que conviven junto a otros ya conocidos.

En *Culturas Híbridas*, García Canclini nos avisa del peligro que corremos al pasar de la cultura masiva a la tecnocultura, de un espacio urbano a la teleparticipación: “Al marcar esta tendencia, corremos el riesgo de reincidir en la perspectiva histórica lineal, sugerir que las tecnologías comunicativas sustituyen la herencia del pasado y las interacciones públicas” (270). García Canclini propone que las nuevas tecnologías promueven la creatividad y la innovación pero también reproducen estructuras ya conocidas:

La coexistencia de estos usos contradictorios revela que las interacciones de las nuevas tecnologías con la cultura anterior las vuelve parte de un proceso mucho mayor del que ellas desencadenaron o del que manejan. Uno de esos cambios de larga data, que la intervención tecnológica vuelve más patente, es la reorganización de los vínculos entre grupos y sistemas simbólicos; los descoleccionamientos y las hibridaciones no permiten ya vincular rígidamente las clases sociales con los estratos culturales. Si bien muchas obras permanecen dentro de los circuitos minoritarios o populares para los que fueron hechas, la tendencia prevaleciente es que todos los sectores mezclen en sus gustos objetos de procedencias separadas. (288)

En esta propuesta de García Canclini podría encontrarse la clave que diferenciaba a X como algo de consumo de masas y a Nocilla como elevado y culto. En la trilogía de Fernández Mallo veremos elementos de diferentes procedencias (alto, bajo, culto, popular) mezclados en su narrativa. Además, las referencias procedentes de lo considerado masivo (canciones, televisión, cine) son usadas como si fuesen material de culto clásico. De esta manera se crea una forma de elitismo ya que quien no haya tenido la formación cultural de esa franja temporal específica no será capaz de decodificar los mensajes que estos textos encierran. Y me refiero aquí no solo a la trilogía *Proyecto Nocilla* sino también a los espectáculos performativos del dúo Fernández &

Fernández. Ambos representan y se representan a sí mismos como sujetos pertenecientes a una élite otra.

La invención de la Nocilla

En junio de 2007 se celebró un encuentro de jóvenes narradores, cuyos miembros fueron bautizados por algunos periodistas como la “Generación Nocilla” en alusión a la franja de edad de dichos autores los cuales previsiblemente crecieron y se alimentaron a base de la susodicha merienda.⁹⁵ El encuentro estuvo promovido por la editorial Seix Barral lo cual puede llevar a sospechar sobre la conveniencia comercial de diseñar una nueva generación a partir de un rótulo que designa un conocido artículo de consumo en el panorama nacional. A partir de ese momento se generó también una conveniente discusión sobre la existencia o no de dicha generación. Este oportuno debate contribuyó a dar mayor publicidad a la citada “agrupación juvenil” de escritores alimentados a base de nocilla en su infancia y adolescencia. La citada polémica se llevó a cabo sobre todo en la red, a través del blog del también autor nocillero Vicente Luis Mora⁹⁶ y de la creación de otro blog “generacioncilla.blogspot”.⁹⁷ Las editoriales de periódicos y revistas, los blogs y redes sociales dieron a conocer la obra de los autores que bajo tal rótulo fueron agrupados y cuyos nombres pueden variar dependiendo de críticos y periodistas.

Los nombres que aparecieron en el artículo de Nuria Azancot publicado por el suplemento *El Cultural* aludiendo a dicha generación eran los siguientes: Vicente Luís Mora, Jorge Carrión, Eloy Fernández Porta, Javier Fernández, Milo Krmpotic, Mario Cuenca Sandoval, Lolita Bosch, Javier Calvo, Domenico Chiappe, Gabi Martínez, Álvaro Colomer, Harkaitz Cano, Juan Francisco Ferré, Germán Sierra y Fernández Mallo. Además del origen alimenticio del término que los agrupaba existía también una raíz literaria que pasaba por la novela del escritor

gallego Fernández Mallo, *Nocilla Dream*. Como ya vimos, la utilización de generaciones para hablar de nuevos paradigmas estéticos no es nada nuevo. A fecha de hoy todavía seguimos encontrando este modelo a la hora de buscar maneras de agrupar manifestaciones literarias nacionales. José Colmeiro en “En busca de la «Generación X»: ¿Héroes por un día o una nueva generación perdida?” señalaba que la generación X fue un fenómeno “bautizado casi antes de nacer” (8). Parece probado que el recién nacido fue rentable ya que similar operación se ha gestado con la Generación Nocilla. Coincido con Colmeiro en que “el marchete generacional ha sido tan abusado y tergiversado en la crítica hispánica, que no se puede utilizar de manera inocente y sin plena conciencia de sus implicaciones culturales e ideológicas” (10).

Intentando justificar la agrupación de diferentes autores bajo las franjas generacionales a lo largo del tiempo, se ha acudido a la cercanía en los años de nacimiento de los autores así como a unas supuestas características comunes. Antonio J. Gil González señala más de una docena de rasgos diferenciadores de la Generación Nocilla en “Microrrelatos de una exposición: Analogías para pensar *Nocilla Dream* de Agustín Fernández Mallo”, allí enumera: minificción, rizoma, hipertexto, collage, red, fractal, zapeo, sampler, blog, indie, poemática, audiovisualidad, virtualidad, docuficción, intermedialidad, metaficción, afterpop (26). Multitud de elementos que sería difícil encontrar en otro de los autores “nocilleros”.

El título de la novela de Mallo, *Nocilla Dream*, proviene de otro título, el de una canción de uno de los grupos salidos de la movida de los años 80: Siniestro Total y su tema “Nocilla que merendilla”. Se hace necesario poder descodificar elementos que no pertenecen exclusivamente a lo estético-literario tales como la música, el cine o la televisión lo que podría verse como otra forma de elitismo.

La segunda novela de la trilogía apareció propulsada por una gran campaña mediática de la nueva editorial que publica a Fernández Mallo, Alfaguara. Recordemos que la publicación de su primera novela (*Nocilla Dream*) estuvo a cargo de Candaya, una editorial menor, pero el apoteósico recibimiento de esta novela sirvió para que Alfaguara se encargara de la publicación de la segunda y las que vinieron después. La propia editorial organizó una fiesta multitudinaria con motivo de la presentación de *Nocilla Experience* y que contó con la actuación de grupos musicales de la escena indie pop como La Costa Brava o Sr. Chinarro. En “El hombre que salió de la tarta”, blog del autor, se puede ver un documental de sesenta minutos que Fernández Mallo ha definido como “una poética filmada, donde se ven las fuentes de todo y hay también entrevistas con Antonio Luque (Señor Chinarro), Pere Joan, el artista plástico Luis Macías, Fernández Porta y el escritor Vicente Luis Mora” (blogs.alfaguara.com).

En la presentación de *Nocilla Lab* se llevó a cabo similar operación de mercadeo, en esta ocasión se contó con la presencia del crítico del movimiento, Fernández Porta, quien junto a Fernández Mallo, capitanea el dúo de *spokenword* Fernández & Fernández. El *spokenword* consiste básicamente en la lectura o recitación de fragmentos de las obras del gallego mientras se pinchan fondos musicales indie-pop-rock-techno, al tiempo que se proyectan secuencias de películas e imágenes de contenido diverso. Esta interconexión entre lo literario y lo visual aspira a ser una representación en vivo de lo que sucede en las novelas del autor gallego donde se busca construir una textualidad que integre el libro y el producto visual. Para materializar tal proyecto la novela apareció acompañada de un vídeo que se podía descargar en el blog del propio autor. De este modo, además de llamar la atención sobre la presencia de lo visual en sus novelas, el autor publicita al mismo tiempo su novela y su página web personal. Jonh Barth en “The Literature of Exhaustion” puede darnos la clave de este gesto cuando describe su propia obra

como “novelas que imitan la forma de la novela por un autor que imita el rol de autor”, no en vano Fernández Mallo ha reconocido tener en Borges una de sus más importantes influencias. Este influjo borgiano llevado al exceso incurrió en la escritura y publicación de *El hacedor (de Borges) 'Remake'* (Alfaguara, 2011). El pretendido homenaje de Fernández Mallo al escritor argentino, no fue visto como tal por su viuda, quien a través de sus abogados consiguió la retirada de una obra que, en opinión de Julio Ramos, glosaba a la original.⁹⁸ Por tanto, a pesar de ser presentado y presentarse como nueva corriente literaria y de acumular el capital simbólico en su exclusiva figura, la novedad no es tal. La forma de sus novelas con capítulos breves, reproducciones completas de párrafos pertenecientes a otros autores, estrofas de canciones; son estructuras ya conocidas canibalizadas de autores clásicos latinoamericanos, por ejemplo, el tablero de dirección de Cortázar o párrafos completos de la obra de Borges.

Las redes *Nocilla Dream*

- ¿Has vuelto a leer algún libro de Raymon Carver?

- ¿Leer? No, no leo, no (se pone a reír inesperadamente). Veo muchos DVDs.

Entrevista a Daniel Johnston,
Rockdelux; nº 231
(Nocilla Dream, 13)

La cita con la que comienza el texto que dio la fama a Fernández Mallo es premonitoria de lo que va a ofrecer su novela: una road movie en formato DVD o un DVD en formato novela. Pero antes de analizar la novela de Fernández Mallo se hace necesario hablar de la figura del autor debido principalmente a la importancia mediática del mismo y a la repercusión que tiene el propio escritor en su obra. De hecho, Fernández Mallo recupera en España, si bien en una escala más modesta la figura del autor estrella que vimos en los tiempos del Boom y al receptor convertido en un lector fan ávido de leer lo que su escritor-estrella publique.

La presencia mediática del autor en congresos, blogs, redes sociales y eventos culturales contribuyen a que los fans crezcan en número de tal manera que igual que uno se define a partir de seguidor de los Rolling Stones o los Beatles, en el ámbito de la creación literaria contemporánea uno se define como seguidor o no de Mallo lo que va a constituir según Jara Calles “la declaración de un determinado posicionamiento estético” (557). Obra y autor fueron reclamo de los medios lo que hizo que se formara una moda literaria que continúa hoy. Si seguimos la idea esgrimida por Richardson sobre cómo en el caso de Loriga, el éxito de su novela *Lo peor de todo* contribuyó al éxito de la generación X, podríamos decir lo mismo del éxito de *Nocilla Dream* y la Generación Nocilla (208). La revista *Quimera* valoró *Nocilla Dream* como “mejor novela del año 2006”.⁹⁹ Aprovechando el éxito del autor Alfaguara acaba de publicar una obra formada por notas, ideas sueltas, poemas en prosa que lleva por título *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractactus*. Visor ha publicado también en 2012 un poemario que escribió en 2005. Las editoriales en tiempos de crisis aprovechan el tirón del autor y publican material que de otro modo tal vez nunca hubiera visto la luz.

Agustín Fernández Mallo nació en La Coruña en 1967. Antes de publicar *Nocilla Dream*, que le valió el reconocimiento de crítica y público en el 2007, había hecho incursiones en el campo de la poesía. En *Nocilla Dream* hay una galería de personajes globales, sin filiaciones nacionales concretas, que discurren por la geografía entre dos ciudades del desierto de Nevada, Carson City y Ely. El autor, a través de relatos hilvanados con sentimientos y sensaciones, narraciones fragmentarias o incluso, microrelatos, consigue que estos personajes deambulen por todo el planeta: China, Dinamarca, México, una micronación sin nombre e incluso Albacete. El propio autor ha hablado de zapping literario para referirse a su novela y es que en ella hay también ciertas dosis televisivas y cinematográficas sobre todo del cine de David Lynch.¹⁰⁰ Se

observa también una gran dependencia de la novelística de Ray Loriga, sobre todo de *Héroes*, *Días extraños* y *Tokio ya no nos quiere* en personajes al margen de la sociedad, outsider y freaks.

Podríamos decir que literariamente *Nocilla Dream* es un texto formado a modo de collage puesto que gran parte del material que presenta son citas pertenecientes a otros autores. Sobre esto, el crítico y amigo del autor, Fernández Porta, ha asegurado que no se trata de plagio sino de una nueva forma de escritura basada en *samplear*, es decir, la apropiación de voces no con el ánimo de copiar o imitar sino recomblando elementos y señalando la procedencia de los mismos (*Homo sampler* 160-61). Y es que el texto de Mallo carece de estructura narrativa y se compone de fragmentos (algunos suyos, otros “sampleados” de otros autores) que podrían verse como influencia de la estética blog o twitter, pero que no responden a un lenguaje hipertextual ni se vincula con una escritura diseñada para la red. Sí se aprecia en el texto una estructura rizomática con caminos que se bifurcan, sin evolución lineal o lógica y que acaba por enlazarse sin que esto signifique que lleguemos a algún tipo de resolución final. Tanto es así que el prólogo escrito por Juan Bonilla a esta primera entrega de la trilogía lleva por título “Rizoma” y comienza con una cita de *Mil Mesetas*, el ensayo seminal de Gilles Deleuze y Felix Guattari. El concepto nietzscheano rescatado por Deleuze y Guattari “No existen hechos sino interpretaciones” es muy útil como herramienta definitoria de la narrativa de Mallo ya que cada uno puede interpretar este libro como quiera. De hecho, la crítica no se ha puesto de acuerdo sobre si se trata de una novela o no por lo que se han referido a él como “texto” o “postpoesía”.

Siguiendo el tropo propuesto por Fernández Porta, podemos decir que Fernández Mallo se convierte en un DJ que “samplea”, mezcla las obras de otros. Además de las referencias y citas cultas a autores como Borges, Heidegger o Susan Sontag, hay constantes alusiones a la cultura popular de los años setenta y ochenta: programas y series de televisión como Star Trek,

Los vigilantes de la playa, El coche fantástico, La guerra de las Galaxias, Autopista hacia el cielo, La casa de la pradera, Salem's Lot, Starky y Hutch, El equipo A.¹⁰¹ Como vemos, todas referencias a un período del pasado concreto y que responden a lo ya anticuado y obsoleto. Hay también una fusión de lo considerado culto y elevado con lo popular: “No existe espacio sino existe luz. No es posible pensar el mundo sin pensar la luz [lo dijo Heráclito, lo dijo Einstein, lo dijo el Equipo A en el capítulo 237, lo dijeron tantos].” (93). En el texto aparecen elementos pop como: la película *Los pájaros* de Alfred Hitchcock, *Siniestro Total*, Pamela Anderson, *Sex Pistols*, Michael Landon, Ernesto Che Guevara. De la sociedad de consumo: zapatillas Adidas Surf o Converse, camisetas Lacoste, chicles de menta de la marca Trident y de la marca Orbit, Bang-Bang o Cheiw; coca-cola, Versace, Prada o Gucci.

El programa de televisión española dedicado a los libros, *Nostramo*, dedicó uno de sus programas a desentrañar el concepto de literatura pop y a los autores que se inscriben dentro de ella. Resulta interesante observar cómo el programa superaba las dos supuestas generaciones de las que hemos hablado y aunaba bajo el título de autores pop a Ray Loriga, Agustín Fernández Mallo y al teórico de lo *Afterpop* Fernández Porta. Pop, un término que vivió su gloria en Estados Unidos en los años sesenta, servía para describir a los autores “más nuevos” del panorama literario peninsular. Parece haberse llegado a un consenso en cuanto a que la narrativa de estos autores responde a modelos norteamericanos sobre todo en música y cine.¹⁰² Si bien es cierto que Estados Unidos no es el único punto de referencia, no se puede obviar la presencia de lugares, personajes y música de la cultura norteamericana. Además, como sabemos, lo pop está irremediabilmente unido al consumo masivo. Fernández Porta sugiere que los criterios de distinción no dan respuestas definitivas a la hora de distinguir entre un autor serio y un autor pop.

En su opinión hay un mercado que se beneficia de tal distinción (medios de comunicación, editoriales), y es el beneficiario principal de tales distinciones.

El ensayo de Fernández Porta, al igual que el texto de Fernández Mallo, está repleto de referencias pop (grupos musicales, películas independientes, dibujos animados, fútbol) pero también de referencias más filosóficas (Lacan, Zizek, Bourdieu, Deleuze). El lector necesita conocer los referentes de ambos registros para poder decodificar su mensaje. Se trata de una reflexión teórico filosófica donde Porta pone en juego todos estos referentes mezclados y a la vez. Un ejemplo está en la definición que de Afterpop nos da el propio crítico al principio de su texto:

ENTER: AFTERPOP

O: de cómo entrar en la cultura de masas a través de la prosa narrativa y salir de ella por medio de la música instrumental, en dos inflexiones críticas, una transición *terrorinformativa* y una propuesta vinculante, con principio y final en el Estadio Santiago Bernabéu. (7)

En *Nocilla Dream* hay también referencias específicas a pensadores:

Heidegger, y desde él toda la filosofía distingue entre *espacio* y *lugar*. Lugar es un espacio que ya está habitado, hecho a la medida de su morador, impreso ya de una historia, personalidad y cultura particulares. Los filósofos posmodernos han calificado a una serie de lugares impersonales, como por ejemplo los grandes centros comerciales o los aeropuertos, como *no-lugares*, espacios idénticos en cualquier cultura y donde quiera que te los encuentres. (92)

El mundo interconectado construido por Mallo tiene su reflejo en el mapa de interconexiones que aparece impreso al final del texto. Pero el mapa es un elemento importante en el texto. Tal es el

caso que propone el personaje diseñador de alcantarillas catalán Josep Ferrer Cardell, un mundo conectado por algo aparentemente tan trivial pero tan necesario como una alcantarilla (tapa de residuos y aguas fecales que nos aísla de lo que no queremos ver ni oler). En una conversación entre este peculiar diseñador y un trabajador de un aeropuerto innombrado el personaje de Josep manifiesta lo siguiente respecto a su plan oculto para conectar el mundo al nivel de las alcantarillas:

[y]a tengo vendidas varias partidas de tapas elipsoidales a una fábrica, se las han pedido para una gran zona residencial de que se está construyendo en Hong Kong y para el casco antiguo de León, una pequeña ciudad española que usted no conocerá, pero ahora viene lo bueno, yo a veces, como extra, lo hago, es una de las cosas del trabajo que más me satisface, agárrese: los modelos de ambas son el mismo, ¿comprende?, gracias a mi existirá un hermanamiento entre esas dos ciudades (...) Pero lo de conectar ciudades es fundamental, otros ya lo tuvieron claro, ¿no se acuerda de *De la tierra a la luna* de Julio Verne? O Arriba y abajo, la serie de televisión (Kenny niega con la cabeza), ¡sí hombre, aquella! O la de Marco y el mono, De los Apeninos a los Andes ¿no? (186-87)

Pero los mapas que ofrece Nocilla Dream no son reales, son mapas falsos que ocultan redes que conectan pero que no tienen ni comienzo ni fin. Fernández Mallo crea a partir de la gestión de datos: “Antes se creaba desde el conocimiento, ahora desde la información. El crítico que aborde el hecho literario sin tenerla más o menos en cuenta fracasará seguro, y no por culpa de unos autores y unos editores empeñados en fastidiarles, no, sino porque el mundo hoy es así, y patelear ante eso equivale a caer en el ridículo” (Fernández Mallo, 2007).¹⁰³ Para Calles no hay que ver la obra como fragmentaria ya que esto le resta sentido sino como “una serie de imágenes –dispuestas numeralmente- que sólo en ocasiones interseccionarían unas con las otras a partir de

ciertos motivos recurrentes: el desierto, la carretera US50, un zapato marrón, el álamo de los zapatos, las galletas danesas, etc” (560). Calles ha estudiado esta dinámica a través del concepto de deriva que aparece en la película *Proyecto Nocilla*:

La alusión al concepto de deriva aparecería abordada de forma explícita por parte del propio autor, que en la grabación de la obra aparece recorriendo –es decir, reproduciendo otra deriva- los distintos paisajes que poblarían el imaginario *Nocilla*: los distintos espacios (pero no sólo físicos, pues estarían también el arte conceptual o las apropiaciones textuales, el pensamiento de segunda mano) que aparecerían incorporados, explorados y tematizados en el *Proyecto*. (561)

De hecho, los espacios son elementos fundamentales en *Nocilla Dream*.

Los espacios cartografiados que aparecen al final a modo de “falso mapa” no privilegia los lugares (ciudades) por encima de otros códigos: personas, objetos e ideas. Todos los actores implicados en la redacción del texto aparecen al mismo nivel, solo diferenciados por símbolos y colores. Se trata no de una nación sino de un Territorio *Nocilla Dream* cuyos puntos cardinales dejan de ser norte, sur, este y oeste para pasar a ser: analógico/ mecánico, bits/digital electrónico, racional/objetivo y emocional/subjetivo. Esta utilización de los espacios tampoco es nada nuevo, ya el Baudrillard de *Cultura y Simulacro* aludía a los mapas de Borges para problematizar la imitación y el simulacro:

Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio —PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS— y el que lo engendre, y

si fuera preciso retomar la fábula, hoy serían los girones del territorio los que se pudrirían lentamente sobre la superficie del mapa. (5-6)

Otro aspecto destacable dentro de los espacios es el la micronación. Fernández Mallo, en su texto, otorga visibilidad y relevancia a estados excéntricos y anti sistema como son las micronaciones (estados proclamados independientes pero no reconocidos oficialmente como tales por ningún estado soberano). Las micronaciones alcanzaron relevancia a mediados de los noventa gracias a Internet donde pudieron crearse y/o darse a conocer con mayor facilidad: “La micronación más famosa, y de alguna manera precursora de estas otras actuales que motean tanto la superficie como la atmósfera y las profundidades del globo terráqueo, es Sealand; el Principado de Sealand (www.telebase.es/sealand)” (79). Cada una de estas micronaciones, se encuentra interconectada a través de la red (alrededor de 95, con su legislación, emblemas e himnos nacionales).

La red, que como dijimos fue esencial para la difusión de estas micronaciones, aparece estrechamente vinculada a ellas. Tal es el caso de Isotope Micronation, una micronación con forma de gran cubo sepultado bajo una extensión de desierto de 77.000 metros cuadrados en la que trabaja Ted, un internauta experto en redes que se encarga del mantenimiento de diversas páginas web pertenecientes a las micronaciones: “Esta noche (aunque, técnicamente, en Isotope Micronation no puede hablarse de de días y noches, pero sí de ciclos) ha soñado con una red de información que hibridaba lo orgánico e inorgánico, a la que. Como si fuera un árbol, se le iban colgando las historias de cada habitante de todas las micronaciones del planeta; la HiperRed Micronación” (100). La micronación podría representar en la escritura de Fernández Mallo un espacio de escape, problematización e interconexiones que posibilita nuevos comienzos e innovaciones. Sin embargo, estas micronaciones que construye Fernández Mallo tampoco son

nada nuevo. Como es sabido, Javier Marías es rey de la isla de Redonda desde 1997. El Reino de Redonda es una nación ficticia creada alrededor de la isla deshabitada de Redonda. Entre las personalidades a las que les ha sido otorgado un título nobiliario de este reino se encuentran Pedro Almodóvar (Duque de Trémula), Pierre Bourdieu (Duque de Desarraigo), Ray Bradbury (Duque de Diente de León), Guillermo Cabrera Infante (Duque de Tigres) o Arturo Pérez Reverte (Duque de Corso y Real Maestro de Esgrima). El *Periódico de Catalunya* dedicó un especial al Reino de Redonda explicando su ubicación, formación y personajes ilustres que tiene en su haber:

Si cogen una carta de navegación del Atlántico y buscan las coordenadas 16° 56' latitud norte y 62° 21' longitud este hallarán una isla de tres kilómetros cuadrados, habitada por alcatraces, lagartos y ratas. Es la isla de Redonda, un enclave dejado de la mano de Dios, cercano a las islas antillanas de Montserrat y Antigua y en el que están censados el mayor número de ilustres por metro cuadrado del planeta. Los cineastas Francis Ford Coppola y Pedro Almodóvar, los escritores Arturo Pérez-Reverte y Eduardo Mendoza y el arquitecto Frank O. Gehry, entre otros, comparten aristocracia literaria y domicilio caribeño por la gracia del republicano rey Javier Marías (Javier I), que hoy hace cuatro años fue coronado rey de Redonda, tras la abdicación de Jon Wynne-Tyson (Juan II).¹⁰⁴

En *Nocilla Dream* la temática se corresponde con la propia estructura del texto. Según Gabilondo, el mismo texto inscribe el fracaso global en cuanto a la falta de recepción más allá del supuesto Estado nación español. La literatura de Fernández Mallo es una micronación en sí misma. Es decir, la micro soberanía y el aislamiento se duplica a nivel de éxito y número de ventas.¹⁰⁵ Desde el punto de vista formal la estructura sigue el tablero de dirección de Cortázar; como en *Rayuela* podemos leer el texto comenzándolo desde cualquier página. Las

construcciones narrativas de Fernández Mallo canibalizan a los autores clásicos latinoamericanos (Borges, Cortázar). A pesar de sus vínculos con McOndo sus referentes son los de alta cultura, los autores que ya pertenecen al canon de la literatura latinoamericana.

La novela de Fernández Mallo, *El Hacedor (de Borges) 'Remake'*, re-hacía la novela del argentino y lo publicaba Alfaguara. Desde la publicación de *Nocilla Dream* hasta la aparición de este nuevo texto en 2011, Fernández Mallo había continuado su estela de escritor de culto que vende. Terminada la trilogía *Nocilla* en 2009 con la publicación de *Nocilla Lab*, lo que le siguió fue el susodicho *remake*. La palabra *remake* ha sido tradicionalmente asociada al cine u otro formato audiovisual (video juego, televisión), el producto se construye a partir de otro, reutiliza materiales. Fernández Mallo, plenamente consciente de lo que supone hacer un *remake*, incluye el término en el título. El resultado de este experimento tuvo dos direcciones. El texto no produjo beneficios puesto que fue retirado del mercado por la editorial a petición de los abogados de María Kodama. Pero por otro lado, el autor siguió su estela de escritor posmoderno y se entretuvo en dar entrevistas por partida doble: primero presentando el producto y luego opinando sobre el retiro del mismo del mercado. La maniobra comercial o apología del simulacro fue todo un éxito y el escritor rentabilizó una vez más su figura mediática.¹⁰⁶ Según Fernández Mallo su libro era una reescritura del clásico de Borges a partir de la ingenuidad y aspirando a darle otra vuelta a las cosas.¹⁰⁷

La canibalización de Fernández Mallo no se remite solamente a pilares con el capital simbólico de Borges y Cortázar. En *Nocilla Lab*, el texto que da cierre a la trilogía, se adueña del escritor Enrique Vila Matas y lo convierte en un personaje de cómic con el que cierra la supuesta novela. En *Afterpop* Fernández Porta se apropia también de Vila Matas en la parte final de su ensayo. Fernández Mallo tiene una entrada en su blog sobre el apropiacionismo tema que, como

hemos visto, es parte fundamental de su mantra (todavía no se encuentra disponible el número de la revista electrónica Look&Beat con las declaraciones de Mallo). En su blog anuncia su participación en dicho número. Fernández Mallo hace referencia a Cortázar, Wittgenstein, Ballard, Auster, Duras, el citado Vila-Matas o García Márquez. Fernández Porta es consciente del continuo “name dropping” en su ensayo y Vila Matas es famoso por la inserción de personajes literarios en obras como *Historia abreviada de la literatura portátil*. La apropiación está íntimamente unida a la falta de novedad. En *Nocilla Lab* puede leerse lo siguiente: “hallar una novedad absoluta sería monstruoso, insoportable, una pesadilla, en la misma medida que también lo sería la identidad absoluta, y entonces buscamos argumentos para pasar por alto esa paradoja, me encantan las paradojas” (13). De ahí su fascinación y la de Mallo por la obra del catalán cuya *Historia abreviada de la literatura portátil*, donde se observa una proliferación referencial. En *Bartleby y compañía* hay una obra sin detalles donde las 86 notas al pie ejercen de glosa que llena ese vacío o en *El Mal de Montano* que “tiene su procedimiento retórico más singular en la apertura de los marcos referenciales que nos ofrecen el diccionario, el diario y otros códigos narrativos” (320). El volumen de ensayos de Fernández Porta se publica en 2007 y en “El cómic como cómplice en el asesinato de la literatura” nos presenta a Vila Matas como personaje de cómic (311). Un ejemplo del contagio entre los autores es el personaje de Vila Matas, que el crítico imagina como figura de cómic y que dos años después aparece como tal en la última entrega. Vila Matas y su tema recurrente del fin de la escritura hacen una aparición estelar al final de la “novela” de Fernández Mallo. Hay una representación de la caída del lenguaje y también una deconstrucción de su propia novela al insertar un episodio de viñetas en el que los dos únicos protagonistas son él mismo y el escritor Enrique Vila Matas.

Los dos personajes se encuentran en una plataforma petrolífera en el medio de la nada. Vila Matas se presenta y recibe en la plataforma de Repsol a un Fernández Mallo amnésico que no recuerda su nombre. Vila-Matas explica a Mallo que se encuentra ahí porque quería dejar de escribir y desaparecer y Mallo le responde que él también escribía y desearía desaparecer. Mientras toman un café, Vila-Matas relata a Fernández Mallo la última novela que escribió, un relato sobre cárceles que se construyen con el preso dentro y cuya mayor tortura es el paso del tiempo. Un día comienza a escuchar al otro lado el sonido de un martillo que se hace cada vez más fuerte hasta que una persona aparece y le dice “Entre, le estábamos esperando”. Para sorpresa del Fernández Mallo, ese es el final de la historia y con ella el final del cómic y del texto. En una vuelta de tuerca, Fernández Mallo se apropia aquí no solo de autores, citas y textos sino también de un autor consagrado, respetado y admirado por la crítica. De hecho, se apodera no solo del propio Vila Matas en la forma de personaje de cómic, sino también le adjudica una historia que, aunque ideada por el Fernández Mallo autor, pasa a formar parte del Vila Matas. Con este cómic, Fernández Mallo va más allá en lo que a apropiación literaria se refiere con un descentramiento total del discurso. En este sentido, Fernández Porta aboga por una lectura menos jerárquica de la literatura contemporánea, más inclusiva y multidisciplinar. Y para ello pone como ejemplo a Vila-Matas, autor considerado de culto, leído por doctas minorías y laureado por críticos literarios por sus referencias cultas y metanarración. *Bartleby y compañía* describe lo que quedaría de la literatura si no estuvieran los agentes, los tratos comerciales, el tráfico editorial, los premios y todos los otros criterios que verdaderamente definen la idea de literariedad en nuestros días.

La mayor parte de la crítica ha querido ver el *Proyecto Nocilla* de Fernández Mallo como paradigma de la experimentación formal, la hibridación genérica y, en definitiva, una nueva

narrativa que se reposiciona frente a la tradición literaria española.¹⁰⁸ En otras palabras, para este sector estaríamos ante el surgimiento de un nuevo paradigma literario nunca antes visto y que vendría a renovar la novela española fosilizada desde los años ochenta “la novela española se encuentra inmovilizada desde hace dos o tres décadas en las fórmulas magistrales del éxito comercial y la rentabilidad del producto, si bien disfrazada bajo el prestigio cultural y la factura formal y estilística que le brindan sus principales figuras, en su mayor parte sus predecesores en la «nueva narrativa» de los ochenta, hoy ya instalados en la Academia y a la espera del Cervantes” (Gil González, 26). Para Gil González el Proyecto Nocilla abanderará una postmodernidad cosmopolita y se aleja de la tradición literaria nacional.¹⁰⁹

Nuevos vehículos de promoción: blogs, booktrailers y redes sociales

Los modos de producción y distribución de la literatura también han cambiado. Amat, Calvo, Fernández Mallo o Migoya cuentan con sus propios blogs y clubs de fans en redes sociales como Facebook y Twitter. Los vehículos de los medios de comunicación de masas cuentan con gran protagonismo y son los encargados de que el escritor impacte en la sociedad. Ray Loriga, entrevistado por Gabi Martínez para la revista *Ajoblanco*, comentó que “En este país se sigue escribiendo como si no existiera la televisión”. Factores extraliterarios como el cine, la televisión e Internet están presentes en su literatura y es que estos escritores comparten una misma situación histórica, tecnología y realidad global. El propio Fernández Mallo en una entrevista con Nuria Azancot, periodista de *El Mundo* y artífice del rótulo nocillero, desgranaba lo siguiente respecto a cuáles eran sus referentes a la hora de escribir: “Verá, yo he leído muy poca narrativa, así que me he guiado por el instinto, un instinto que bebe de Borges, de Thomas Bernhard y de Wittgenstein, pero también muchísimo del cine, y de las ciencias, y del arte

conceptual” (Azancot). Podríamos decir que en la obra de Fernández Mallo no hay referentes nacionales propiamente dichos ya que sus novelas-ensayo se construyen a partir de la cultura anglosajona, sobre todo del cine independiente estadounidense, pero en la forma se observa una acusada influencia de narradores latinoamericanos clásicos como Borges y Cortázar. Las referencias nacionales en sus obras, parecen no ir más atrás de los años ochenta, tal es el caso de la “nocilla”, vocablo sacado según el propio Mallo de “Nocilla que merendilla” tema de la mítica banda gallega de punk rock Siniestro Total.

Carmen Mañana desde las páginas de *El País* nos alerta de la revolución a la que está asistiendo la industria editorial a través de webs, redes sociales y cortos.¹¹⁰ Los responsables de *marketing* de Random House Mondadori, Florencia Graham, y de Planeta, Marc Rocamora explican que la publicidad en Internet es más barata y por ello pueden invertir en en títulos y géneros menos comerciales. Según sus palabras: “Las redes sociales permiten a los sellos, por primera vez, interactuar con sus clientes finales, los lectores, directamente, además de a través de los librereros”. Además la red sirve para ver qué funciona y qué no, con esa información pueden articular su criterio de publicación. Según la Federación de Gremios de Editores de España, el 20% de los que compraron un libro en 2010 consultaron la Red antes de hacerlo, casi el doble que el año anterior.¹¹¹

Una nueva forma de publicitar un libro en internet es el “booktrailer”, como su nombre indica es un anuncio de un libro de manera casi cinematográfica similar al tráiler de una película con rodaje, actores y localizaciones. La editorial Random House Mondadori cuenta con más de cien de éstos libro trailers y la editorial Planeta se encuentra en este momento creando los suyos. La manera en que estos trailers pueden influir en el consumo de un libro puede llegar a ser muy importante. De la misma manera que cuando vemos una película que nos gusta podemos

recomendarla a nuestros amigos subiendo el tráiler a nuestra red social, ahora con los booktrailers podemos hacer lo mismo. Además, el autor puede relacionarse con el lector de manera personal e inmediata, ya no es necesario acudir a la firma de libros de un autor para hacer un comentario o interactuar con él. Según Graham: “Que los lectores se hagan seguidores de una editorial, un libro o un autor en Internet tiene un efecto multiplicador porque un cierto tipo de público confía más en las recomendaciones que le hacen sus amigos que las que encuentra en los medios tradicionales”. Rocamora opina que “Desde el punto de vista psicológico es como si se pusieran tu camiseta. Están diciendo a sus conocidos que su mundo está compuesto por varias piezas y una de ellas es la obra que quieres promocionar” (n.p).

Agustín Fernández Mallo, Boris Izaguirre y Arturo Pérez Reverte son claros ejemplos de escritores que interactúan con sus seguidores a través de Facebook, Twitter o sus propios blogs. Pérez Reverte ha declarado que para él “twitter es una charla de amigos, es como la barra de un bar”. Esto es algo que repercute no solo en su marca personal sino también en la de la editorial. Cada vez que Fernández Mallo escribe en sus *sites*, las visitas a la web de Santillana suben y cada vez que Pérez Reverte hace un comentario polémico en twitter aparece publicado en los diferentes periódicos del país al día siguiente.¹¹² Como ya se apuntó, después del éxito de *Nocilla dream* Fernández Mallo fue fichado por una casa editorial de la importancia de Alfaguara, del grupo Santillana, donde publicó la segunda entrega, *Nocilla Experience* (2008) y, la tercera y última, *Nocilla Lab* (2009). Tanto Fernández Mallo como el profesor de la UPF, Eloy Fernández Porta, teórico imprescindible del movimiento nocillesco, decidieron llevar a cabo performances con el objeto de promocionar sus textos. Para las presentaciones de sus novelas y ensayos ofrecen una sesión de su espectáculo “Afterpop: Fernández & Fernández”.¹¹³ Los espectáculos del dúo fusionan música electrónica, vídeo, pop, teoría literaria y arte contemporáneo.

Fernández Mallo través de su blog “El hombre que salió de la tarta”, promociona su producto diariamente. En este momento se encuentra en plena promoción de sus dos últimos experimentos literarios: el poemario *Antibiótico* y el texto *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus*. En este blog, Fernández Mallo, registra en cada entrada las críticas publicadas sobre estas obras. También escribe ensayos sobre diferentes temas, algunos relacionados con la literatura y otros sobre cuestiones actuales como el caso Armstrong o el telediario de televisión española.¹¹⁴ El blog se completa con el archivo de críticas y entrevistas realizadas con motivo de *Nocilla Experience* y *Nocilla Lab* (no así de *Nocilla Dream*, recordemos que el blog se inscribe dentro de Alfaguara y esta editorial no publicó la primera entrega de la trilogía). Destaca también la película Proyecto Nocilla formada por entrevistas con autores vinculados a la generación y Filmar América, esta última en palabras del autor “23 pequeñas pelis (entre 2 y 9 minutos), que hice y colgué por separado en el blog y a través de YouTube”. En el caso de Filmar América se trata de filmaciones caseras realizadas en Estados Unidos o Panamá que inciden en planos de objetos como cajetillas de cigarrillos Lucky Strike, libros, salas de aeropuertos, carreteras o desiertos. Finalmente, el blog contiene enlaces a sus blogs favoritos donde podemos encontrar otros autores que fueron asociados a la Generación Nocilla tales como: Germán Sierra, Gabi Martínez, Jorge Carrión o Manuel Vilas.

Los autores estudiados se sienten contemporáneos entre sí, se conocen y reconocen en cierta sincronía estética y cultural y no participan de apuestas literarias que tienen como común denominador la Guerra Civil o el franquismo. De hecho, es difícil y casi imposible encontrar referencias al pasado histórico y parece que estuvieran históricamente aislados o en un exilio del pasado. Los modelos que comparten son de la cultura popular o pop, la tecnología y el consumo de la información mediática. Para leer a estos autores no se necesita una competencia histórica

pero, como propone Ferré en el prólogo a *Mutantes*, si se amerita “haber visto ciertas películas, leído ciertos libros y ciertos cómics, oído ciertos discos o canciones y prestado una atención mínima al discurso de ciertos teóricos, asistido a ciertas exposiciones u hojeados catálogos de determinados artistas contemporáneos (mire otra vez la portada para convencerse). Y haría falta también haber visto mucha televisión entre medias” (20). La imagen de la portada pertenece a una foto de Pablo Genovés artista madrileño que usa apropiaciones directas o suyas y que luego transforma en la computadora. Con la ayuda de las técnicas digitales, Genovés mezcla imágenes previamente pintadas en lienzos que luego mezcla con fotografías. El resultado es impreso digital o fotográficamente pero con la apariencia de pintura o reproducción fotográfica. Su intención es crear una convergencia de diferentes disciplinas y medios artísticos. Como los autores mencionados está rodeado de una atmósfera de la copia, lo falso, la reproducción, pero también abren espacios virtuales a otras posibilidades. Un “no lugar” que cuestiona el modelo tradicional frente a la “nueva” copia. Pensemos en Andy Warhol como ejemplo de arte donde lo pop legitima la copia.

Hemos visto también lo improductivo de hablar de generaciones y el hecho de que la Generación Nocilla puede verse como continuidad de la Generación X. Los escritores de ambas vertientes nacieron en una misma franja temporal y rechazaban ser etiquetados bajo un rótulo generacional, se empeñaban en distanciarse de lo anterior con el propósito de presentarse como algo nuevo, o bien eran presentados así por medios de comunicación y editoriales con intención comercial. La agrupación generacional puede verse como una estrategia de promoción y autopromoción, sólo cuando la prensa los presentó como grupo lograron hacerse visibles. Hay una presencia de lo tecnológico pero no aparece tanto en su obra sino en el uso de los medios digitales como manera de autopromocionarse y crear redes. Son narradores educados en los

medios visuales, la tecnología y la globalización que importan componentes y materias primas de otras culturas y tradiciones anglosajonas principalmente.

La escritura que se presenta como más global, tecnofílica y primermundista es, paradójicamente, la que menos éxito ha tenido en el extranjero. Aunque canibaliza temas, artefactos y formas americanas su recepción en Estados Unidos y América Latina es intrascendente.

Conclusión

En esta tesis se han descrito cuatro realidades literarias actuales donde el Atlántico funciona como nexo de unión. La metáfora acuática sugiere la fluidez, el movimiento de un puerto a otro donde no siempre se habla el castellano. A través de los autores y obras estudiados se ha podido observar una globalización atlántica y triangular; un acercamiento que se da en dos direcciones: de uno al otro lado del Atlántico. El trazado de un mapa atlántico con vértices en América Latina, Estados Unidos y España permite descifrar la nueva posición de la narrativa hispánica dentro de la globalización.

A partir de los años noventa y con la narrativa de Arturo Pérez Reverte comienza un proceso de globalización de la narrativa peninsular que se ha denominado best-seller español. Si bien el fenómeno best-seller se registra en Estados Unidos desde mediados de los años ochenta, en España es un suceso relativamente nuevo que nos habla de la internacionalización de la cultura española. De hecho, el best-seller español posee una característica que lo distingue notablemente del best-seller anglosajón. Esta diferencia la encontramos en el tratamiento de la historia de España como elemento organizador de la trama. Tanto Arturo Pérez Reverte como Carlos Ruiz Zafón acuden a episodios relevantes de la historia española para articular la urdimbre literaria. Tal es el caso de la exitosa saga *El Capitán Alatriste* que va por su séptima entrega y que la ciudad de Madrid ha convertido en visita turística como forma de conocer el Siglo de Oro español. *La sombra del viento* de Ruiz Zafón se sitúa en la Barcelona de posguerra y el autor ya anunciado una próxima entrega que convertirá a la serie *El cementerio de los libros olvidados* en una tetralogía. La crítica en general y algunos escritores en particular no han dudado a la hora de clasificar estas novelas como de “baja literatura” o “novelas de sofá”. Alentados por la máxima de “si vende mucho tiene que ser malo” los grandes estudiosos de la

lengua castellana han obviado o relegado a estos autores en sus antologías. Afortunadamente en los últimos años estamos asistiendo a una corriente de cierta apertura ante estos textos y tímidamente están atenuándose los prejuicios ante los títulos que alcanzan grandes cifras de ventas.

En 2003 Pérez Reverte fue designado académico de la Real Academia Española lo que posiblemente ayudó a que su narrativa comenzara a mirarse desde una óptica menos elitista. Desde la academia se han hecho también estudios críticos que abordan su obra a partir de planteamientos serios y rigurosos en conexión con el Barroco español, la novela histórica, la recuperación de la memoria, la historia y la ficción o la hibridez cultural. El volumen de ensayos sobre *El capitán Alatriste* de José Belmonte y J.M. López de Abiada publicado en 2009 es producto de un Congreso Internacional sobre el héroe y demuestra la atención que se está prestando a este tipo de literatura desde la crítica a nivel global.

La sombra del viento se constituye como el ejemplo más claro de globalización de una novela española. La novela de Ruiz Zafón se mantuvo durante cinco años en las listas de los más vendidos y vendió dos millones de copias. En Alemania fue considerada como una de las mejores novelas de todos los tiempos y en Francia recibió el premio a la mejor novela extranjera de 2004. Las críticas en América Latina y en Estados Unidos fueron igualmente entusiastas de modo que hasta la fecha se han vendido seis millones de copias en todo el mundo.

En el análisis de la narrativa de estos dos escritores me he centrado especialmente en un uso paralelo de la memoria histórica y su recuperación como manera de reflexionar sobre el presente. A pesar de que los dos autores han sido acusados de producir una literatura baja o para las masas, un análisis más detallado pone en jaque tal aseveración. Si bien hay un andamiaje que en parte se corresponde con el best-seller tradicional, la inserción de los temas históricos y la

persistencia en el tema de la memoria llevan al lector por caminos que conducen a la reflexión textual. Los dos autores usan mecanismos de la literatura popular, del folletín, y referencias históricas del pasado como fórmula que atrae a la audiencia pero estos elementos sirven también para reflexionar y cuestionar el presente.

Esta recuperación de la historia como manera de reflexionar y cuestionar, no sólo el pasado sino también el presente, es el nexo de unión con la escritura de Javier Cercas y Javier Marías. Si bien la literatura de ambos autores está alejada de la consideración de consumo de masas, la novela de Cercas, *Soldados de Salamina*, fue también un fenómeno comercial con cifras de best-seller superando el millón de ejemplares vendidos y traducida a más de veinte lenguas. En 2004, la traducción de Anne McLean ganó el premio británico de Ficción Independiente para una novela extranjera. A pesar del elevado número de ventas y de constituirse también como fenómeno global, la novela de Cercas no fue considerada como fenómeno de masas y su equivalente de “novela de sombrilla”. *Soldados de Salamina* exhibe un tejido literario que aparentemente apunta a concepciones más elevadas de la literatura con el uso de la autoficción, la problematización entre verdad e historia y referencias cultas. La historia más reciente de España se pone en primer plano y el narrador-protagonista se convierte en un detective cuya búsqueda y reparación de la memoria queda frustrada. A pesar de la pretendida arquitectura intelectual, se hace patente también la división maniquea entre el héroe y el villano, mitos del subconsciente colectivo y motivos populares que fungen como reclamo de nutridas audiencias. En Cercas, prestigio literario y número de ventas irían singularmente unidos motivo por el que distinguiríamos su ejercicio escriturario como “best-seller culto”. El tema histórico es abordado como elemento central en la novela a través de la utilización del personaje real de

Sánchez Mazas, ideólogo de Falange. El caso de Javier Marías podría verse en una primera aproximación como opuesto a Cercas. En su primera etapa se observa un pretendido alejamiento de temas relacionados con lo histórico español y una exhibición de la arquitectura literaria más cercana al *high modernism* con el uso de la autoficción, técnicas de fluir de conciencia, introspección, referencias cultas y ambientes elitistas. Marías conjuga su narrativa con su vida y capitaliza la distinción que le ha sido adjudicada. Es el ejemplo en el que se personifican los dictados de Bourdieu en cuanto al efecto de disminución de singularidad o el valor concedido si se produce la distribución masiva de un bien cultura. Es decir, si Marías vendiera tanto como Cercas, Pérez Reverte o Zafón perdería el aura de distinción que ahora sigue ostentando. Adicionalmente, el uso demorado de temáticas relacionadas directamente con la historia de España y su reputación anglófila han podido originar que su narrativa en España no haya alcanzado cifras mayores y que su repercusión a nivel global tampoco haya registrado hasta el momento números más elevados. Marías capitaliza su condición de escritor de alta literatura cuyo nombre se viene barajando para ganar el premio nobel. El escritor es noticia cuando rechaza premios literarios que provienen del estado español pero también lo es cuando promociona su condición de escritor clásico en colecciones británicas.

Libro y autor parecen entrar de lleno como mercancía en el neoliberalismo si bien lo hacen desde diferentes movimientos o estrategias que se relacionan con el valor cultural del objeto de arte. El éxito comercial se convierte indiscutiblemente en capital económico, pero el capital simbólico, la consagración dentro del campo literario, no se gana con elevados números de ejemplares, las ventas muy altas pueden tener un efecto contraproducente en el capital simbólico. Como es sabido, toda excepción modifica la regla y en este caso el escritor chileno Roberto Bolaño personificaría tal principio. Valorado por la crítica como el *súmmum* del escritor

culto, su temprana muerte ha permitido que en un tiempo récord sea considerado un escritor de culto. Su obra póstuma *2666* se colocó en las listas de los más vendidos en Estados Unidos alcanzando el estatus de best-seller. Además de las críticas favorables de periódicos globales como *The New York Times*, la novela recibió una publicidad rotunda gracias a la famosa presentadora Oprah Winfrey, estrella mediática que comentó la novela en su programa además de elogiarla y recomendarla en su revista.

Podríamos decir que la narrativa de Bolaño en general y *2666* en particular se distancian de los fundamentos del best-seller en el sentido que apuntaba Zuckerman. No hay un héroe o heroína en peligro, se aleja de temas fáciles o conectados con gustos y aficiones de un posible lector y no presenta una descripción de lugares exóticos. La exploración del mal como tema, eje central de la novela, no parece tampoco una trama dirigida a atraer audiencias globales. Podemos pensar también que Bolaño no ideó su novela como producto superventas. Sabemos que dejó instrucciones precisas a su editor para publicar el texto dividido en cinco libros como manera de asegurar el futuro económico de su familia. Una última voluntad ésta absorbida por la maquinaria crítica y editorial que decidió publicarla como una sola novela de más de mil páginas. La popularidad de *2666* se extendió a toda la obra de Bolaño consiguiendo la categoría de narrador latinoamericano más importante desde Gabriel García Márquez.

En Bolaño se concilia el fenómeno literario generador de millones de dólares y la figura consagrada que se globaliza desde España, ambas vertientes pasan por la sociedad de consumo de manera inapelable. Además, aunque su escritura es considerada como alta o difícil, no se resiste a la globalización. Bolaño se constituye como un sujeto transatlántico con un sitio de enunciación dentro de lo editorial. Primero, en España a través de Anagrama y Jorge Herralde; después, convertido ya en fenómeno global, su legado pasa a ser gestionado por Andrew Wylie,

uno de los agentes literarios más importantes a nivel mundial y encargado también del legado literario de figuras universales de la importancia de Jorge Luis Borges o Vladimir Nabokov.

En el terreno de la sociedad de consumo pero instalado en otra escala del éxito se encuentra el escritor venezolano Boris Izaguirre. Si Bolaño se posicionaba en un terreno de lo trascendental a través del mal como categoría universal, Izaguirre se ubica en lo terrenal a través del melodrama y lo camp. Ambos son ejemplos eminentes de literatura atlántica. Conocido en España a través de la televisión, Izaguirre capitaliza esta fama en su faceta de escritor consiguiendo quedar finalista del premio Planeta con *Villa Diamante*. Esta novela se reapropia del melodrama y, a través de una mirada *queer*, construye una textualidad en la que subyacen cuestiones históricas, sociales y políticas junto a lo sentimental, la dualidad de opuestos, la saga familiar o el suspense propio del folletín. En *Dos monstruos juntos* diseña también un andamiaje literario aparentemente frívolo en el que subyace una denuncia sobre la corrupción financiera mundial de esta última década. La Venezuela del petróleo, la España del ladrillo y el Londres del bono basura son explicados a través de la frivolidad por un escritor que tal vez no sea tan frívolo como se ha pensado.

El impacto de la publicidad en la producción estética literaria y su efecto generador de consumo es una particularidad de los autores estudiados en este proyecto. Se hacen visibles y son consumidos a través de la prensa, programas de televisión o premios. La problemática generacional es otro de los factores que incide en el consumo. A finales del siglo XX y comienzos del XXI, los autores bautizados “X” o “Nocilla” han visto crecer su popularidad a través de dichos rótulos y han aprovechado el vehículo de difusión global que representan los blogs y las redes sociales. Si bien han alcanzado una cierta notoriedad en España, no han conseguido traspasar fronteras de manera relevante. Esto puede deberse al hecho de haber

obviado en su relatos temas históricos y haber ostentado una ambición de novedad y globalidad en sus tramas. Como se ha observado, la pretendida innovación ha pasado por la refundición de diferentes materiales, sobre todo de la literatura anglosajona, una destacada atención por la cultura popular o pop y la tecnología. De las cuatro realidades literarias estudiadas en esta investigación, éste último grupo, que a priori fue visto como el más global por su dependencia de la cultura norteamericana, inscribe, sin embargo, el fracaso global en cuanto a la falta de recepción más allá de las fronteras en las que fue originado.

APPENDIX

¹ Néstor García Canclini en *La globalización imaginada* propone que la globalización es un conjunto de estrategias para realizar la hegemonía de macroempresas industriales y corporaciones financieras pero además es el horizonte imaginado por sujetos colectivos e individuales que buscan introducir sus productos en mercados más amplios (31-32).

² Utilizo aquí el tropo de García Canclini sacado de su libro *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*.

³ Con triunfo me refiero a fama mundial y número de ventas.

⁴ En economía, la Ley de Say es un principio atribuido a Jean-Baptiste Say que indica que no puede haber demanda sin oferta.

⁵ En *Theodor W. Adorno. Teoría crítica y cultura de masas* de Blanca Muñoz.

⁶ Walter Benjamin define por primera vez “aura” en un ensayo sobre arte titulado “Little History of Photography” donde nos dice: “What, then, is the aura? A strange tissue of space and time: the unique apparition of a distance, however near it may be”.

⁷ Encontramos algunos ejemplos hispánicos contra la “literatura de masas” en *Literatura y cultura de masas* de José María Díez Borque, *Mentiras contagiosas* de Jorge Volpi o el artículo de Vicente Verdú en *El País* “La velocidad del best-seller”.

⁸ Jameson fecha el capitalismo tardío en 1950 y lo hace coincidir con el postmodernismo: “the economic preparation of postmodernism or late capitalism began in the 1950s, after the wartime shortages of consumer goods and spare parts had been made up, and new products and new technologies (not least those of the media) could be pioneered” (*Postmodernism*, xx).

⁹ Aludo aquí a los términos usados por Karl Marx en “El dieciocho brumario de Luis Bonaparte”, donde compara a dos Bonapartes: Napoleón y Luis Napoleón en el famoso ensayo que comienza citando a Hegel: “Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa”.

¹⁰ En una entrevista concedida a *EL País* García Mázquez observaba lo siguiente: “La crítica ha sabido entender un fenómeno que es nuevo y raro en lengua castellana, que es el libro con valor literario que se vende mucho, que llega a ser popular. No sé por qué ha habido siempre una tendencia de los intelectuales a considerar que el libro que se vende mucho no tiene un gran valor literario, y viceversa.” (*El País*, 1-V-1981, pág. 29)

¹¹ El artículo lleva por título “Carlos Ruiz Zafón: I’m haunted by the history of my city”, se puede encontrar en <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/carlos-ruiz-zafn-im-haunted-by-the-history-of-my-city-7878485.html>> (última consulta 10/02/2013)

¹² Para más información sobre las listas de best-sellers en el siglo XX consultar: F. L. Mott's *Golden Multitudes: The Story of Best Sellers in the United States* (1947); Alice Payne Hackett's publica revisiones cada diez años de *Fifty Years of Best Sellers, 1895–1945* (1945); *Bowker's Annual of Library and Book Trade Information*.

¹³ El 7 de julio de 2011 se llevó a cabo el primer estreno sincrónico a nivel mundial de una película, *Harry Potter and the Deathly Hallows Part 2*. Según Wikipedia: “The film became a financial success and was one of the best-reviewed films of 2011. At the box office, *Part 2* claimed the worldwide opening weekend record, earning \$483.2 million, as well as setting opening day and opening weekend records in various countries. As of 2013, the film is the fourth highest grossing film of all time, the highest grossing film of 2011, the highest grossing film in the *Harry Potter* series (both unadjusted and adjusted for inflation), and the ninth film to gross over \$1billion”.

¹⁴ Según la revista *Time*, George R. R. Martin fue uno de los personajes más influyentes del 2011.
<http://www.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2066367_2066369_2066129,00.html>(última consulta 10/02/2013)

¹⁵ “Forbes richest authors list 2012: James Patterson takes the crown”
<<http://www.guardian.co.uk/books/2012/aug/10/forbes-richest-authors-list-2012>> (última consulta 10/02/2013)

¹⁶ La información sobre el origen de *Fifty Shades of Grey* proviene del artículo “The Lost History of Fifty Shades of Grey” en <http://www.mediabistro.com/galleycat/fifty-shades-of-grey-wayback-machine_b49124> (última consulta 16/02/2013)

¹⁷ Según la edición británica de *Marie Claire*, los actores Emma Roberts y Ed Westwick interpretarán a Anastasia Steel y Christian Grey. La revista *FansShare* apunta a Emilia Clarke y Henry Cavill como protagonistas.

¹⁸ La condición de best-seller gira en torno a los 200.000 ejemplares de tirada.

¹⁹ El artículo completo está en
<<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/bestsell.html>>

- ²⁰ Ver artículo de Torrecilla “Los trucos del bestseller” en <http://www.acepresa.com/articles/los-trucos-del-bestseller/> (última consulta 02/16/2013)
- ²¹ Artículo en *El País*: “Hemos llevado la moda del ‘best seller’ a Sant Jordi” http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/04/22/catalunya/1335124871_535083.html (última consulta 02/16/2013)
- ²² Ver el artículo completo en <http://bcehricardogaribay.com/2011/01/27/los-libros-mas-leidos-en-el-siglo-xxi/> (última consulta 16/02/2013)
- ²³ Ver artículo completo en *El País*: “La fórmula secreta del éxito”
- ²⁴ Ver ensayo de Gonzalo Navajas “De Ernest Renan a Homi Bhabha. Macrohistoria y ficción en Arturo Pérez Reverte en *Alatriste la sombra del héroe* y “Arturo Pérez Reverte y la literatura de un tiempo ejemplar” en *Territorio Reverte: Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. Ver el ensayo de Alexis Gromann “Alatriste y la infancia recuperada” en *Alatriste la sombra del héroe*.
- ²⁵ Para más información sobre la biografía y bibliografía de Pérez-Reverte consultar su página oficial <http://www.perezreverte.com/biografia/>
- ²⁶ Para más reseñas internacionales se puede consultar la página oficial de Arturo Pérez-Reverte: www.capitanalatriste.com
- ²⁷ La información sobre el artículo completo de Francesc Relea está en las obras citadas.
- ²⁸ Ver artículo de López de Abiada “Para una gramática del best-séller desde el canon literario: el capitán Alatriste como paradigma” en la página de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes citado en la bibliografía.
- ²⁹ Ver sitio oficial de Carlos Ruíz-Zafón <http://www.carlosruizzafon.com> (última consulta 02/18/2013)
- ³⁰ Ver artículo completo en la edición digital de la revista *Qué Leer* <http://www.que-leer.com/16592/entrevista-a-carlos-ruiz-zafon.html> (última consulta 02/24/2013)
- ³¹ En el blog internacional de Javier Marías <http://javiermariasblog.wordpress.com/2010/10/06/javier-marias-en-las-listas-para-el-premio-nobel-de-literatura/> (última consulta 2/28/2013)

³² La versión cinematográfica que de la novela de Cercas, *Soldados de Salamina*, hizo David Trueba presenta un giro de roles de género interesante. El protagonista deja de ser un hombre y es interpretado por la actriz Ariadna Gil quien se convierte en profesora universitaria de literatura española además de escritora. La búsqueda detectivesca del soldado que perdona la vida a Sánchez Mazas pasa así a manos de una mujer, cambiando de este modo en el cine el papel tradicional que antes había recaído en hombres (recordemos las novelas de Vázquez Montalbán o Eduardo Mendoza siempre con detectives varones).

³³ Me refiero a libros de viajes: *Tales of the Alhambra* de Washington Irving, *South from Granada* de Gerald Brennan, *Homage to Catalonia* de George Orwell o *The sun also rises y From whom the bell tolls* de Heminway.

³⁴ Reseña completa en The Telegraph <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3656756/We-kill-and-we-die.html>>

³⁵ Entrevista con Javier Cercas en *Página 12*, marzo, 2007.
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-5643-2007-03-12.html>>

³⁶ Reseña completa en
<<http://www.guardian.co.uk/books/2006/dec/09/featuresreviews.guardianreview14/print>>

³⁷ <http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/fiction/article2277264.ece>

³⁸ <<http://www.guardian.co.uk/books/2007/aug/12/features.review1/print>>

³⁹ <<http://www.complete-review.com/reviews/espana/cercasj2.htm>>

⁴⁰ Para más información sobre el tratamiento de España en las novelas de Marías ver el prólogo de Elide Pittarello “Un autor extraterritorial en la edición de la propia autora de Corazón tan blanco”.

⁴¹ El artículo con los extractos del discurso de rechazo del premio nacional puede verse en *El País* “Si hubiera estado el PSOE en el poder habría hecho lo mismo”
<http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/25/actualidad/1351181105_158801.html>

⁴² Tal y como aparece en Ferreras 1998, Alonso 1989, Martín Nogales 1989, Sanz Villanueva 1991, Rico 1992, Mainer 1995, Alvar 1997, Martínez Cachero 1997.

⁴³ Algunos de ellos son también poetas y recibieron el nombre de novísimos Gimferrer, Molina-Foix, Vázquez Montalbán, Félix de Azúa, Moix. Generación del 70 es otro nombre que también se ha usado.

⁴⁴ Apelativos todos estos mencionados por Marías en “Desde una novela no necesariamente castiza” en *Literatura y fantasmas*.

⁴⁵ Este artículo está publicado en *Literatura y fantasmas*.

⁴⁶ En *Literatura y fantasmas*.

⁴⁷ Ver entrevista a Javier Marías en
<<http://www.javiermarias.es/VENENOYSOMBRAYADIOS/vysyadiosentrevistas.html>>

⁴⁸ Nathan Richardson ofrece un listado de los títulos más importantes que sobre la Guerra Civil y el franquismo han ido apareciendo y expresa la sensación de que el mercado se ha saturado.

⁴⁹ Conversación con Joseba Gabilondo

⁵⁰ Para una lista pormenorizada de los países en los que se ha traducido a Marías así como premios con los que ha sido galardonado ver *El pensamiento literario de Javier Marías* de Maarten Steenmeijer.

⁵¹ Del programa de la televisión alemana *Das Literarische Quartett* (El Cuarteto Literario) Programa del 13 de junio de 1996. Traducción de Isabel Moya.
<<http://www.javiermarias.es/ESPECIALCTB/dasliterarischequartett.html>>

⁵² El artículo de Winston Martínez Sabogal “Las mejores novelas en español”, contiene la lista con los diez primeros títulos. El primer puesto es para *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez. *Corazón tan blanco* ocupa el puesto sexto y *Mañana en la batalla piensa en mí* el noveno. <http://elpais.com/diario/2007/03/26/cultura/1174860004_850215.html>

⁵³ La presentación de Marías está en la página web que la editorial le dedica en
<<http://ndbooks.com/author/javier-marias>>

⁵⁴ En su número del 22 de enero de 2006, *The New York Times* publicó “Smoking and Fuming” traducción de una de las columnas periodísticas del suplemento cultural del periódico *El País*.

⁵⁵ La entrevista completa se puede encontrar en *The Paris Review*
<<http://www.theparisreview.org/interviews/5680/the-art-of-fiction-no-190-javier-marias>>

⁵⁶ El estudio pormenorizado de esta novela de 1328 páginas requiere un capítulo aparte.

⁵⁷ En la edición del premio Planeta 2005, Marsé se quejó de la falta de calidad de las obras presentadas en la rueda de prensa posterior a la presentación de los nombres de los ganadores. Por ello, opinó que el premio debería haber quedado desierto y unos días más tarde hizo pública su dimisión como miembro del jurado.

⁵⁸ Preguntada su opinión sobre la candidatura de Isabel Allende al Premio Nacional de Literatura de Chile, Bolaño la tildó de mala escritora y escritora y además expresó que el número de ventas no estaba relacionado con la literatura.

⁵⁹ Me refiero a los textos *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* de Pierre Bourdieu, *Theory of the avantgarde* de Peter Burgher, *La Société du Spectacle* de Guy Debord, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* de Umberto Eco y *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste* de Herbert Gans.

⁶⁰ De 2004 a 2011, el periódico *The New York Times* ha dedicado dieciseis artículos a la vida y obra de Roberto Bolaño.

⁶¹ *2666* fue elegida en primer lugar en noviembre de 2008 como “The editor’s choice” por *The New York Times*.

⁶² En la revista electrónica *Complete Review* se puede encontrar una lista completa de las reseñas a *2666* en medios anglosajones, francófonos y germánicos.

⁶³ *Los sinsabores del verdadero policia* (2011) es su última novela publicada.

⁶⁴ Se puede leer esta reseña en *O, The Oprah Magazine*:
<www.oprah.com/article/omagazine/readingroom/200811_omag_book_bolano>

⁶⁵ Han utilizado este término en *The Economist* bajo el título: “Bolaño-manía”. Ha aparecido posteriormente en *El País* y *Publico.es*.

⁶⁶ De la bibliografía crítica sobre Roberto Bolaño que existe a día de hoy en cuanto a libros publicados cabe destacar: *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, Felipe A. Ríos Baeza (Editor) (2010); *Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003): simposio internacional* (2005); *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Gonzalo Aguilar [et al.] ,compilación, prólogo y edición, Celina Manzoni (2002); *Entre paréntesis : ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*.

⁶⁷ La ONU en su informe de 2005 “The inequality predicament” en *Report on the world social situation 2005*” ya destacaba la feminización de la pobreza.

⁶⁸ Utilizo aquí la terminología “Third World Women” siguiendo a Ligaya Lindio-McGovern e Isidor Walliman quienes en *Globalization and Third World Women: Exploitation, Coping and Resistance* arguyen que no tiene sentido evitarla puesto que la globalización económica ha fracasado en su intento de integrar a todas las naciones recrudesciendo las diferencias: “We use the term “Third World women” as a conceptual category for women marginalized and exploited in the process of neoliberal globalization anywhere, particularly in the non-industrialized world” (1).

⁶⁹ España es uno de los países que, a nivel mundial, ha tomado más medidas contra la violencia de género creando organismos como la Secretaría de Igualdad y la Delegación del Gobierno para la Violencia de Género. Sin embargo, las cifras que se apuntan en cuanto a muertes siguen siendo muy elevadas: 76 mujeres muertas en 2008, 56 en 2009, 73 en 2010 y 61 en 2011. (Fuente consultada: Boletín estadístico mensual de la Delegación del Gobierno para la Violencia de Género, abril de 2012).

⁷⁰ En los últimos años, la crítica sobre Roberto Bolaño y su obra ha aumentado de manera considerable. A las ya conocidas compilaciones de Manzoni (Argentina, 2002) y Espinosa (Chile, 2003), se suman Manzoni, Gras y Brodsky (Barcelona, 2005); Moreno (Poitiers, 2005); Herralde (Chile, 2005); Moreno (París, 2006); Benmiloud y Estève, (Bordeaux, 2007); en el 2008, *Bolaño salvaje*, coordinado por Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (publicado en España); en el 2010 *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura secular*, editado por Ríos Baena (publicado en México). Sobre la cuestión de la violencia y el mal, ver, por ejemplo, los artículos de Candía, Domínguez Michael, Galdo, González y Labbé. Donoso Macaya tiene un interesantísimo artículo que se cita en esta tesis donde menciona la metodología del mal. En lo relativo a las obras de Bolaño, Anagrama publicaba en 2007 *El secreto del mal*.

⁷¹ Dos películas basadas sobre los crímenes en Ciudad Juárez tienen a dos mujeres como investigadoras de los asesinatos. En *Bordertown*, Jennifer López es una periodista estadounidense que llega a Ciudad Juárez para escribir un artículo sobre las mujeres asesinadas. En *Backyard*, Ana de la Reguera encarna a una mujer policía que investiga las desapariciones.

⁷² Para el tratamiento de lo detectivesco en las novelas de Roberto Bolaño, ver los artículos de Carolina Ferrer, Rosa Pellicer, José Promis y Magda Sepúlveda.

⁷³ Ensayo en *Opera Suit 101* <<http://suite101.com/article/bartok-opera-bluebeards-castle-a31293>>

⁷⁴ Conversación con Joseba Gabilondo.

⁷⁵ El ensayo “Los mitos de Chtulhu” se encuentra en la colección de relatos que lleva por título *El gaucho insufrible*.

⁷⁶ Ver *Diario Siglo XXI.com* <<http://www.diariosigloxxi.com/texto-diario/mostrar/76940/alpha-decay-una-editorial-en-busca-de-la-perla-rara>>

⁷⁷ El “booktrailer” es lo último en márketing digital editorial. Reciben su nombre del campo cinematográfico porque se asemejan a los tráiler de las películas en el sentido de que sirven para promocionar una novela en un tiempo breve y contando lo más destacable o llamativo del texto.

⁷⁸ A fecha de hoy, no hay artículos críticos publicados, en la base de datos del MLA, sobre ninguna de las novelas de Boris Izaguirre.

⁷⁹ Gubern establece una genealogía del melodrama: la comedia larmoyante en el siglo XVIII en Francia, la novela negra de Inglaterra comenzando con *El Castillo de Othranto* (1764) de Horace Walpole y la pantomima.

⁸⁰ Entrevista a Boris Izaguirre para la revista literaria electrónica *Que Leer* <<http://www.que-leer.com/15147/boris-izaguirre.html>>

⁸¹ Entrevista a Boris Izaguirre para la revista literaria electrónica *Que Leer* <<http://www.que-leer.com/15147/boris-izaguirre.html>>

⁸² En el blog de Vicente Luis Mora aparece publicada la entrevista que Jorge Carrión realizó a Jorge Volpi y Edmundo Paz Soldán y que lleva por título “Crack, Boom, Afterpop, McOndo, Mutantes-Nocilla”.

⁸³ Christine Henseler ha reunido a ambas generaciones bajo el rótulo de “Generation X Remixed” en el libro *Spanish Fiction in the Digital Age*.

⁸⁴ Nombres sacados a partir de las principales obras de referencia de cinco autores: *Afterpop: la literatura de la implosión mediática* (2007) de Eloy Fernández Porta, *Pangea: Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo* (2006) de Vicente Luis Mora, *Nocilla Dream* de Agustín Fernández Mallo y *Mutantes: Narrativa española de última generación* (2007) colección de relatos cortos de autores como Juan Francisco Ferré y Julio Ortega.

⁸⁵ En un ensayo titulado “La idea de las generaciones”, José Ortega y Gasset definió una generación como el conjunto de hombres que comparten un mismo espacio y tiempo histórico, tienen (casi) la misma edad, son coetáneos y mantienen algún contacto vital.

⁸⁶ Para un estudio más exhaustivo sobre la memoria histórica y la construcción de la identidad en la España contemporánea ver el estudio de José Colmeiro *Memoria histórica e identidad cultural: de la Postguerra a la Postmodernidad*.

⁸⁷ Me refiero aquí a los personajes de Cristina en *Amor, Prozac, curiosidad y dudas*; el personaje innombrado de Loriga en *Tokio ya no nos quiere* y Carlos en *Historias del Kronen*.

⁸⁸ Declaraciones de Ray Loriga en el programa de TVE *Nostramo* 6/4/2011.

⁸⁹ Genette observa que la figura del paratexto: [I]s the generally less explicit and more distant relationship that binds the text properly speaking, taken within the totality of the literary work, to what can be called its *paratext*: a title, a subtitle, intertitles; prefaces, postfaces, notices, forewords, etc; marginal, infrapaginal, terminal notes; epigraphs; illustrations; blurbs, book covers, dust jackets, and many other kinds of secondary signals, whether allographic or autographic. (3)

⁹⁰ La novela *Trífero* fue galardonada con el premio Lateral de narrativa. Su última novela publicada es *Sombrero y Mississipi* (2010).

⁹¹ Aparecieron titulares en periódicos y revistas sobre esta controversia. En la revista *20minutos.es* la autora afirmaba: “Espero que la acusación de plagio dispare las ventas de mi libro” <<http://www.20minutos.es/noticia/151038/0/lucia/etxebarria/plagio/>>

⁹² El 29 de diciembre de 2012 Lucía Etxebarría apareció en el programa de televisión *La Noria*, de la cadena privada Tele 5, para promocionar su novela. Dedicó más tiempo a dar detalles sobre su reciente ruptura matrimonial, depresiones y adicciones que a hablar de su novela.

⁹³ Ver trabajos de Henseler, Pope, Navarro Martínez, Vázquez Montalbán a este respecto.

⁹⁴ En su último trabajo Benjamín Prado ha colaborado con el cantautor Joaquín Sabina para escribir *Romper una canción*, un ensayo sobre la composición del último disco del cantante de Úbeda.

⁹⁵ Durante la década de los años setenta y ochenta fue muy popular en televisión el anuncio de una crema de cacao de nombre Nocilla. El vídeo puede verse en YouTube: <<http://www.youtube.com/watch?v=yagxxDvbFAE>>

⁹⁶ En el blog de Vicente Luis Mora < <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/>>

⁹⁷ Este blog está inactivo desde julio de 2011 (última consulta 01/27/2013)

⁹⁸ Ver artículo de *El País* “Los peligros de rehacer la obra literaria de Borges
<http://cultura.elpais.com/cultura/2011/10/01/actualidad/1317420001_850215.html>

⁹⁹ “Los libros del año”, *Quimera*, 277, pp. 92-95

¹⁰⁰ Fernández Mallo habla de las conexiones con Lynch y el zapping literario en la entrevista concedida a la revista literaria *Papel en blanco*.

¹⁰¹ Utilizo los títulos traducidos de las series en España, los mismos que usa el autor.

¹⁰² Ver los trabajos de Bermúdez, Caro, Colmeiro, Henseler, Urioste.

¹⁰³ El artículo está en: <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20070926/53397294068/la-otra-historia-de-la-nocilla.html>> (última consulta, 31/01/2013).

¹⁰⁴ El *Periódico de Catalunya* le dedicó una sección especial al Reino de Redonda <<http://www.javiermarias.es/REDONDIANA/EspecialPeriodicoCatalunya.html>> (última consulta 06/04/2013)

¹⁰⁵ Conversación con Joseba Gabilondo.

¹⁰⁶ Maria Kodama, administradora de los derechos de autor de la obra de Jorge Luis Borges, hizo que la editorial Alfaguara retirara el remake de Mallo de las librerías. Ver el comunicado de la editorial en <http://cultura.elpais.com/cultura/2011/10/01/actualidad/1317420001_850215.html> Consultado el buscador Google hay, al menos, cuarenta entradas de periódicos diferentes entre España y América Latina que se hicieron eco de la retirada del libro (última consulta 02/02/2013).

¹⁰⁷ La entrevista de Fernández Mallo para Canal L está en Youtube <<http://www.youtube.com/watch?v=PE4v9URLCaQ>>

¹⁰⁸ El proyecto Nocilla y la nueva narrativa. Antonio J. Gil González, *Mutantes, Afterpop*.

¹⁰⁹ Rocío Huerta, en la última entrada de Fernández Mallo para *El País*, también lo describe como posmoderno <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/09/14/actualidad/1347617111_116280.html> (última consulta 02/02/2013)

¹¹⁰ Ver el artículo “El imprescindible escaparate digital”
<http://elpais.com/diario/2011/09/03/babelia/1315008737_850215.html> (última consulta 30/01/2013)

¹¹¹ Datos sacados del artículo de Mañana.

¹¹² En octubre de 2010 Pérez Reverte calificó en su twiter al ex ministro de asuntos exteriores Miguel Ángel Moratinos como “perfecto mierda”. La noticia apareció publicada en periódicos de tirada nacional tales como *El Mundo*, *Público* o *El País*. Tras insultar al ex ministro ganó 2000 seguidores. En junio de 2011 criticó vía twiter la adaptación televisiva de su novela *La reina del Sur*, la noticia volvió a ser captada en periódicos de todo el país.

¹¹³ En <<http://www.ustream.tv/recorded/8318690>>

¹¹⁴ El blog de Agustín Fernández Mallo es parte de la editorial Alfaguara
<<http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/>> (última consulta 02/02/2013)

BIBLIOGRAPHY

BIBLIOGRAFÍA

- Acín, Ramón. "El comercio en la literatura: un difícil matrimonio." *Ínsula*, (1996): 598-590. Print
- . *Narrativa o consumo literario (1975-1987)* Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1990. Print
- Adorno, Theodor W., and J.M. Bernstein. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge, 1991. Print
- Afshar, Halef y Stephanie Barrientos (ed). *Women, Globalization and Fragmentation in the Developing World*. New York: Macmillan Press, 1999. Print
- Alonso, Santos. *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*. Madrid: Marenostrum, 2003. Print
- Amago, Samuel. *True Lies: Narrative Self-Consciousness in the Contemporary Spanish Novel*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2006. Print
- . "Speaking for the Dead." en Jerez-Farrán, Carlos y Amago Samuel, *Unearthing Franco's Legacy. Mass Graves and the Recovery of Historical Memory in Spain*. University of Notre Dame Press, 2010. Print
- Amel, Samuel. "Juan Marsé y Arturo Pérez-Reverte, dos narradores aparte." *Alatriste. La sombra del héroe*. Ed. José Belmonte y J. M. López de Abiada. Madrid: Alfabeta, 2009. Print
- Amorós, Andrés. *Novela española actual*. Madrid: Fundación Juan March, 1977. Print
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983. Print
- Andrés Suárez, Irene. *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*. Madrid: Verbum, 1998. Print
- Andrés Suárez, Irene. Casas, Ana. *Javier Marías*. Madrid: Arco/Libros, 2005. Print
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. Print
- Azancot, Nuria. "Entrevista a Agustín Fernández Mallo." *El Cultural.es* Jan 2007 Web

- <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/19442/Agustin_Fernandez_Mallo>
- . "La generación Nocilla y el afterpop piden paso." *El Cultural.es*. Jul 2007 Web
<http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/21006/La_generacion_Nocilla_y_el_afterpop_piden_paso>
- Balderston, Daniel. *Sexualidades en disputa: homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América latina*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2005. Print
- Ballesteros, Isolina. "La exhumación de la memoria histórica: nostalgia y utopía en Soldados de Salamina." *Film Historia Online*. Web
- Barth, John. "The Literature of Exhaustion." *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: The John Hopkins UP, 1984. Print
- Barrera Enderle, Víctor. "Entradas y salidas del fenómeno literario actual o la 'Alfaguarización' de la literatura Hispanoamericana." *Sincronía*, 2002. Web
<<http://sincronia.cucsh.udg.mx/alfaguar.htm>>
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2002. Print
- Belmonte, José., y J.M López de Abiada. *Alatriste. La sombra del héroe*. Madrid: Alfaguara, 2009. Print.
- Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard UP, 2008. Print
- Benshoff, Harry and Griffin Jean, *Queer Images*, Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 2006. Print
- Berger, Silvia. "Globalización, exclusión e inserción en la economía mundial." en *Género y globalización*. Buenos Aires: CLACSO, 2009. Print
- Bermúdez, Silvia, "Let's Talk about Sex? From Almudena Grandes to Lucía Etxebarria, the Volatile Values of the Spanish Literary Market." *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain: A World of Differences*. Ofelia Ferrán y Kathleen Glenn, eds. New York: Routledge, 2002. 223-37. Print
- Bhabha, Hommi. *Nation and Narration*. London; New York: Routledge, 1990. Print
- Bolaño, Roberto. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 1996. Print
- . *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998. Print
- . *Entre Paréntesis: Ensayos, Artículos y Discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama, 2004. Print

- . *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004. Print
- . 2666. Barcelona: Anagrama, 2004. Print
- . *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999. Print
- . *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001. Print
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1997. Print
- . *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998. Print
- . *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia UP, 1993. Print
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. Print
- Brenneis, Sara J. "Dictatorship Noir: Pos-War Spanish History in Carlos Ruiz Zafón *La sombra del viento*." *Romance Studies* 26.1 (2008): 61-73. Print
- Broadus Brown, Ray. *Popular Culture and the Expanding Consciousness*. Wiley, 1973. Print
- Brooks, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Heaven: Yale UP, 1976. Print
- Calles, Jara. "Literatura de las nuevas tecnologías. Aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)." *Gredos Universidad de Salamanca Web* <<http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/110856>>
- Castany Prado, Bernat. *Literatura posnacional*. Murcia: Universidad de Murcia. 2007. Print
- Caudet, Francisco. "Corazón tan blanco de Javier Marías ¿un crimen de Estado?" *El parto de la modernidad. La novela española en los siglos XIX y XX*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2002. Print
- Castellet, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, 2006. Print
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Maxi Tusquets, 2008. Print
- . *La velocidad de la luz*. Barcelona: Maxi Tusquets, 2005. Print
- . "Relatos reales" *Revistas culturales*. Web <<http://www.revistas culturales.com/articulos/43/quimera/457/1/relatos-reales.html>>
- Cercas, Javier. Trueba, David. *Diálogos de Salamina*, Tusquets, 2003. Print

- Christian, Ed. *The Post-colonial Detective*. New York: Palgrave, 2000. Print
- Colmeiro, José. "A Nation of Ghosts? Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain." *452°F: Journal of Literary Theory and Comparative Literature* 4 (2011): 17-34. Web
<http://www.452f.com/pdf/numero04/colmeiro/04_452f_mono_colmeiro_indiv.pdf>
- . "En busca de la 'Generación X': ¿Héroes por un día o una nueva generación perdida?" *España Contemporánea* 14.1 (2001): 7-26. Print
- . *Memoria histórica e identidad cultural: de la posguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2005. Print
- Contreras, Gabriel. "La narrativa del próximo milenio me importa un carajo." *Espéculo*. 11 Mar. 1999. Web <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero11/perezrev.html>>
- Cózar, Rafael de. "El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte." *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Rafael de Cózar, 45-59. Murcia: Nausícaä, 2003. Print
- Cuñado, Isabel. *El espectro de la herencia. La narrativa de Javier Marías*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2004. Print
- . "Despertar tras la amnesia: guerra civil y postmemoria en la novela española del siglo XXI." *Dissidences* 3 (2007): (no pagination). Print
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books, 1994. Print
- Dendle, Brian J. "Las novelas históricas de Arturo Pérez-Reverte" en López de Abiada, José Manuel y López Bernasocchi Augusta, *Territorio Reverte*, Madrid: Verbum (2000): 123-132. Print
- Donoso, José. *Historia personal del Boom*. Barcelona: Anagrama, 1972. Print
- Donoso Macaya, Ángeles. "Estética, política y el posible territorio de la ficción en 2666 de Roberto Bolaño." *Revista Hispánica Moderna* 62.2 (2009): 125-42. Print
- Dueñas, Enrique. "Aventurero de la memoria." *Áncora*, May 25, 1997.
<<http://www.nacion.com/ancora/1997/mayo/25/home.html> >
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Tusquets, 1995. Print
- Echevarría, Ignacio. "Bolaño extraterritorial." *Desvíos*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2007. Print

- Ellis, Robert Richmond. "Reading the Spanish Past: Library Fantasies in Carlos Ruiz Zafón's *La sombra del viento*," *Bulletin of Spanish Studies* 83.6 (2006): 839-854. Print
- English, James F. *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*. Cambridge: Harvard UP, 2005. Print
- Epps, Brad. "Spanish Prose 1975-2002." en Gies, Davis T. (ed). *The Cambridge Story of Spanish Literature*. Cambridge y New York: Cambridge UP (2004): 705-723. Print
- Espinosa H. Patricia. *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Providencia, Santiago: Frasis, 2003. Print
- . "Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño" *Estudios Filológicos*, 41: 71-79, 2006. Print
- Etxebarria, Lucía, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Barcelona: Mondadori, 2005. Print
- Everly, Kathryn. *History, Violence, and the Hyperreal*. Indiana: Purdue UP, 2010. Print
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press, 1963. Print
- Fernández, Álvaro. "Contar para olvidar. La política del olvido en *Corazón tan blanco*." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 51.2 (2003): 527-79. Print
- Fernández de Alba, Francisco y Pérez del Solar, Pedro, eds "Hacia un acercamiento cultural a la literatura hispano-americana." *Iberoamericana*, Mar (2006): 99-107. Print
- Fernández Mallo, Agustín. *Nocilla Dream*. Canet de Mar: Candaya, 2007. Print
- . *Nocilla Experience*. Madrid: Alfaguara, 2008. Print
- . *Nocilla Lab*. Madrid: Alfaguara, 2009. Print
- Fernández Porta, Eloy. *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*. Córdoba: Berenice, 2007. Print
- . *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Barcelona: Anagrama, 2008. Print
- Ferré, Juan Francisco. "La literatura del post. Instrucciones para leer narrativa española de última generación." *Mutantes. Narrativa española de última generación*. Córdoba: Berenice, 2007. 7-21. Print
- Ferrer, Carolina. "Crímenes para armar: Amuleto de Roberto Bolaño." *Belphegor*, 9.3 (2010): [no pagination] Print

- Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge, Mass, 2002. Print
- Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio, ed. *McOndo*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1996. Print
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Paidós, 1990. Print
- . *La globalización imaginada*. México: Paidós, 2000. Print
- . *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos Multiculturales de la Globalización*. México: Grijalbo, 2001. Print
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Barcelona: RBA, 1994. Print
- Gans, Herber J. *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*. New York: Basic Books, 1975. Print
- Geli, Carles. “Aquí la literatura es un gueto de mediocridad y pretensión.” *El País*, May 2008. Web <http://elpais.com/diario/2008/05/30/cultura/1212098416_850215.html>
- Gerassi-Navarro, Nina y Merediz Eyda, eds. *Confluencia de lo transatlántico y lo latinoamericano*. Dossier en *Revista Iberoamericana* (2008). Print
- Gigena, María Martha. “La negra boca de un florero: metáfora y memoria en *Amuleto*.” *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa Latinoamericana 1990–2000*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor 2003. 17-31. Print
- Gil González, Antonio J. “El Proyecto Nocilla y la Nueva Narrativa.” *Insula* 743 Nov, 2008. Print
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 2000. Print
- Girón, Alicia (coord.). *Género y globalización*. Buenos Aires: CLACSO, 2009. Print
- Graham, Helen. Labanyi, Jo. *Spanish Cultural Studies. An Introduction. The Struggle for Modernity*. Oxford University Press, 1995. Print
- Grohmann, Alexis. *Coming into one's Own. The Novelistic Developmen of Javier Marías*. Amsterdam: Rodopi, 2002. Print
- Gubern, Román. *Mensajes icónicos de la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, 1974. Print
- Gullón, Germán. *La novela moderna española*. Madrid: Taurus, 1992. Print

- Hackett, Alice Payne. *Fifty Years of Best Sellers, 1895-1945*. New York: R.R. Bowker Co, 1945. Print
- Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford University Press, 2005. Print
- Henseler, Christine, “Pop, Punk, and Rock & Roll Writers: José Ángel Mañas, Ray Loriga, and Lucía Etxebarria Redefine the Literary Canon.” *Hispania* 87.4 (2004): 692-702. Print
- . “Etxebarria Ecstasy: The Publishing Industry Exposed” *Contemporary Spanish Women’s Narrative and the Publishing Industry*. Urbana, IL: U of Illinois P, 2003.109-26. Print
- . *Spanish Fiction in the Digital Age. Generation X Remixed*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. Print
- Henseler, Christine. Pope, Randolph. *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville, Tenn.: Vanderbilt UP, 2007. Print
- Horkheimer, Max., and Adorno, Theodor W. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford UP, 2002. Print
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard College, 1997. Print
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1990. Print
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana UP, 1986. Print
- Izaguirre, Boris. *El vuelo de los avestruces*. Alfadil, 1991. Print
- . *Azul petróleo*. Madrid: Espasa, 1998. Print
- . *Villa Diamante*. Barcelona: Booket Planeta, 2008. Print
- . *Y de repente fue ayer*. Barcelona: Planeta, 2009. Print
- . *Dos monstruos juntos*. Barcelona: Planeta, 2011. Print
- Isea, Antonio. “Sobre una literatura ‘no tan menor’ o algunas notas provisionales sobre la Telenovela latinoamericana.” *Intersecciones: Abordajes de lo popular en América Latina*, 4/5 (2008): 205-214. Print
- Jameson, Fredric. *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Duke UP, 1992. Print
- . “Notes on Globalization as a Philosophical Issue.” en Jameson, Fredric y Miyoshi, Masao,

- The Cultures of Globalization*, Duke University Press, 1998. 54-77. Print
- Jordan, Barry. Morgan-Tamosunas, Rikki. *Contemporary Spanish Cultural Studies*. London: Arnold, 2000. Print
- Juliá, Santos. *Memoria de la Guerra y del Franquismo*. Madrid: Taurus, 2006. Print
- Korda, Michael. *Making the List: A Cultural History of the American Bestseller, 1900-1999: As Seen Through the Annual Bestseller Lists of Publishers Weekly*. New York: Barnes & Noble, 2001. Print
- Labanyi, Jo, "Postmodernism and the Problem of Cultural Identity" *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. Oxford: Oxford UP, 1995. 396-406. Print
- . *Constructing Identity in Contemporary Spain*. Oxford University Press, 2002. Print
- Littschwager, Marius. "Fragmentos de la violencia fronteriza: Una lectura de *La muerte me Da* (Cristina Rivera Garza) y *2666* (Roberto Bolaño)" *Fiar* 4.1, 2011. Online Publication
- López Bernasocchi, Augusta. López de Abiada, José Manuel. "A vueltas con la memoria: calas en *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón." *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. 2008 Web
- López de Abiada, José Manuel. "Para una gramática del best-séller desde el canon literario: el capitán Alatriste como paradigma". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2008. Web. 15 Feb. 2013.
- López de Abiada, José Manuel; Neuschäfer, Hans-Jörg y López Bernasocchi, Augusta, eds. *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*. Madrid: Verbum. 2001. Print
- López de Abiada, José Manuel; Peñate Rivero, eds. *Éxito de ventas y calidad literaria*. Madrid: Verbum, 1993. Print
- Loriga, Ray. *Héroes*. Barcelona : Plaza & Janés, 1994. Print
- . *Tokio ya no nos quiere*. Madrid: Alfaguara, 2008. Print
- Luengo, Ana. *La encrucijada de la memoria: La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlin: Frey, 2004. Print
- Lyotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. University of Minnesota Press, 1984. Print
- Manrique Sabogal, Winston. "La fórmula secreta del éxito" *El País*, 2 Sep 2006. Web. 17 Feb

2013. <http://elpais.com/diario/2006/09/02/babelia/1157153950_850215.html>
- . "Autores en penumbra" *El País*, 17 Sep 2001. Web. 28 Feb 2013.
<http://elpais.com/diario/2011/09/17/babelia/1316218335_850215.html>
- Manzoni, Celina. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. Print
- Mañas, José Ángel. "El legado de los Ramones. Literatura y punk." *Ajoblanco* 108 (1998): 38-43. Print
- . *Historias del Kronen*. Barcelona : Ediciones Destino, 1994. Print
- Marías, Javier and Pittarello, Elide. *Corazón tan blanco*. Barcelona: Crítica, 2006. Print
- Marías Javier. *Mañana en la batalla piensa en mí*. Barcelona: Anagrama, 1994. Print
- . *Todas las almas*. Barcelona: Anagrama, 1996. Print
- . *Literatura y fantasma*. Madrid: Alfaguara, 2001. Print
- . *Tu rostro mañana*. Madrid: Alfaguara, 2002. Print
- Marr, Matthew J. "Stepping Westward From Spain: Literary and Cultural Reversal in Recent Transatlantic Novels by Josefina Aldecoa, Javier Cercas, and Antonio Muñoz Molina." Martínón, Miguel. *Novela española de fin de siglo: cuatro lecturas*. Universidad de la Laguna, 2001. Print
- Martín Barbero, Jesús. *Al sur de la modernidad: comunicación, globalización y multiculturalidad*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2001. Print
- . *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México: G. Gili, 1987. Print
- . "El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada." *Scultura*. Web
- Martínez, Cachero., J.M. *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*. Madrid: Castalia, 1997. Print
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. "Putas asesinas de Roberto Bolaño." *Letras Libres*, Oct. 2001. Web < <http://letraslibres.com/revista/libros/putas-asesinas-de-roberto-bolano>>
- Meddick, Judith. "The Telling of Memory in La sombra del viento by Carlo Ruiz Zafón." *Romance Studies* 28. 4 (2010): 246-258. Print
- Mendoza, Eduardo. "La novela se queda sin épica." *El País*, 16 agosto, 1998.

- < http://elpais.com/diario/1998/08/16/cultura/903218401_850215.html>
- Merino, Eloy E. and Song, H. Rosi. *Traces of Contamination. Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse*. Bucknell UP, 2001. Print
- Miano, Sarah Emily. "Betrayal of a Blood Brother." *The Observer*, May, 2005. Web.
<<http://www.guardian.co.uk/books/2005/may/08/fiction.features4>>
- Monárrez Fragoso, Julia Estela. "The Victims of the Ciudad Juárez Feminicide. Sexually Fetishized Commodities." *Terrorizing women. Feminicide in the Américas*. Ed. Rosalinda Fregoso y Cynthia Bejarano. London: Duke UP, 2010. 59-69. Print
- Montes, Eva. "Arturo Pérez-Reverte." *El Comercio*, Gijón, 11-6-1996.
- Moraña, Mabel, ed. *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002. Print
- Moreiras Menor, Cristina. *Cultura herida: Literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2002 Print
- Muniz, Gabriela. "El discurso de la crueldad: 2666 de Roberto Bolaño." *Revista Hispánica Moderna* 63.1, (2010): 35-49. Print
- Muñoz, Blanca. *Theodor W. Adorno: Teoría crítica y cultura de masas*. Madrid: Fundamentos, 2000. Print
- Muñoz Molina, Antonio. *La verdad de la ficción*. Sevilla: Renacimiento, 1993. Print
- Naharro, Fernando. "El cambio de mentalidad de la sociedad española durante el periodo de la Transición a la democracia. 'Movida' y cambio social (1975-1985)." Web
<<http://www.unican.es/NR/rdonlyres/0000e1b3/1vedfkfxyvhlscfawrmmjttivnfoshvt/FernandoGNaharroELCAMBIODEMENTALIDADELASSOCIEDADESPA%C3%91OLADURANTEELPERIODODELATRANSICI%C3%93NALADEMOCRACIA.pdf>>
- Naim, Moisés. *Ilícito: Cómo traficantes, contrabandistas y piratas están cambiando el mundo*. Barcelona: Debate, 2006. Print
- Navajas, Gonzalo. "Arturo Pérez-Reverte y la literatura de un tiempo ejemplar." *Territorio Reverte*. Ed. José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi. Madrid: Verbum, 2000. 297-318. Print.
- . *La narrativa española en la era global. Imagen, comunicación, ficción*. Barcelona: EUB. 2002. Print
- . *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: EUB, 1996. Print

- Noguerol, Francisca. "Narrar sin fronteras." *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo 1990-2006*. Madrid: Iberoamericana, 2008. Print
- Nostromo. *Ray Loriga. La influencia del pop*. Televisión española. Web
 <<http://www.rtve.es/television/nostromo/>>
- Nuño, Ana. "De literatura y termodinámica" *Letras libres*, febrero, 2007. Print
- Odartey-Wellington, Dorothy. *Contemporary Spanish Fiction: Generation X*. Newark: University of Delaware Press, 2008. Print
- Orejudo Utrilla, Antonio. "La literatura del 'boom' (demográfico) español". *Insula* (2004): 7-8. Print
- Ortega, Julio. "Post-teoría y estudios transatlánticos." *Iberoamericana* 9 (2003): 109-117. Print
- Ortega, Julio and Juan Francisco Ferré, eds. *Mutantes. Narrativa española de última generación*. Córdoba: Berenice, 2007. Print
- Ortega y Gasset, José. *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968. Print
- Ortiz, Renato. *Mundialización: Saberes y Creencias*. Barcelona: Gedisa, 2005. Print
- Paz Soldán. "Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis." *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.) Madrid: Iberoamericana, 2008. 228. Print
- Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón Patriau. *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008. Print
- Pellicer, Rosa. "Críticos detectives y críticos asesinos. La busca del manuscrito en la novela hispanoamericana (1990-2006)." *Anales de la Literatura Hispanoamericana* 36 (2007): 19-35. Print
- Pérez de Mendiola, Marina, ed. *Bridging the Atlantic. Towards a Reassessment of Iberian and Latin American Cultural Ties*. New York: State University of New York Press, 1996. Print
- Pérez-Reverte, Arturo y Pérez-Reverte, Carlota. *El capitán Alatriste*. Madrid, Alfaguara, 2009. Print
- Pinto, Rodrigo. "Bolaño y la Generación perdida de América Latina". *Nación.cl*. 20 julio 2003. Web <<http://www.lanacion.cl/noticias/site/artic/20030719/pags/20030719194148.html>>
- Pozuelo Yvancos, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila Matas*. Universidad de Valladolid: Ensayos Literarios, 2010. Print

- Promis, José. "Poética de Roberto Bolaño." Patricia Espinosa H. (comp.) *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003: 47-63. Print
- Relea, Francesc. "Arturo Pérez-Reverte pasea su capitán Alatriste por tierras argentinas." *El País*, 21 Mar 1998. Web. 17 Mar 2013.
- Rico, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Editorial Crítica, 1980-1984. Print
- Rico, Francisco., y José Carlos Mainer. *Historia de la Literatura Española (Los nuevos nombres: 1975-2000)*. Madrid: Crítica, 2000. Print
- Richardson, Nathan. "'No pensar,' or Does the Contemporary Spanish Novel of Memory Really Want to Know? *Tiempo de silencio, Corazón tan blanco, Soldados de Salamina* and Beyond." *Letras Hispanas* 7 (2010): 2-16. Web
- . "The art of being forgettable: Ray Loriga's *Lo peor de todo*, the Generation X, and the New Cultural Field." *Arizona Journal of Cultural Studies*, Vol. 9, (2005):207-217. Print
- Richter, David F. "Memory and Metafiction: Re-membering Stories and Histories in *Soldados de Salamina*." *Letras Peninsulares*, 17.2-3 (2004): 285-96. Print
- Ricoeur, Paul. *La Lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Universidad Autónoma de Madrid, 1999. Print
- Richard, Nelly. "Arte y político: lo político en el arte." *Arte y política*. Ed. Pablo Oyarzun, Nelly Richard, Claudia Zaldívar. Santiago de Chile: ARCIS, 2005. Print
- Riera, Carme. "Sobre la memoria y la autoficción." *La memoria novelada: Hibridación de géneros y metafiction en la novela española sobre la Guerra Civil y el franquismo (2000-2010)*, Switzerland: Peter Lang, 2012. 261-270. Print
- Rigney, Ann. "Plenitude, Scarcity and the Circulation of Cultural Memory." *Journal of European Studies* 35.11 (2005): 11–28. Print
- Roberto Bolaño: el último maldito. *Imprescindibles*, Televisión Española. Sep, 2011. Web <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-roberto-bolano/908584/>>
- Rodríguez, Ileana. *Liberalism at Its Limits: Crime and Terror in the Latin American Cultural Text*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009. Print
- Rodríguez Rivero, Manuel. "Cómo se fabrica un 'best seller'" *El País*. Apr. 2009. Web
- Ross, Andrew. *No Respect. Intellectuals & Popular Culture*, New York: Routledge, 1989. Print

- Ruiz Zafón, Carlos. *La sombra del viento*. Barcelona: Planeta, 2001.
- . *El juego del Ángel*. Barcelona: Planeta, 2008
- . *El prisionero del cielo*. Nueva York: Vintage Español, 2011.
- Ryan, Lorraine. "Terms of Empowerment: Setting, Spatiality, and Agency in Carlos Ruiz Zafón's *La Sombra del Viento* and Dulce Chacón's *Cielos de Barro*." *Clues* 27. 2 (2009): 95-107. Print
- Said, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard UP, 2000. Print
- . *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate, 2004. Print
- Santana, Mario. *Foreigners in the Homeland: the Spanish American New Novel in Spain, 1962-1974*. Lewisburg: Bucknell UP, 2000. Print
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Catálogo, 1985. Print
- Schiffrin, André. *La edición sin editores: las grandess corporaciones y la cultura*. México: Era, 2001. Print
- Sepúlveda, Magda. "La narrativa policial como un género de la Modernidad: la pista de Bolaño." *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Patricia Espinosa H. (comp.) Santiago: Frasis, 2003: 103-115. Print
- Serna, Justo. "El narrador y el héroe. Conversación con Javier Cercas" *ojosdepapel.com* Jun. 2006. Web
- Sontag, Susan, "Notas sobre 'Camp'" en *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral, 1969. 323-43. Print
- Spencer, Milton. *Economía contemporánea*. Barcelona: Reverté, 1993. Print
- Staudt, Kathleen A. *Violence and Activism at the Border: Gender, Fear and Everyday Life in Ciudad Juárez*. University of Texas Press, 2008. Print
- Steenmeijer, Maarten. "El pensamiento literario de Javier Marías." *Foro Hispánico* 20. (2001): 7-163. Print
- Tangen-Mills, Jesse. "They Could Have Been Contenders." *The Millions*, Oct 2010, Web.
- Tango, Cristina. *La Transición y su doble: el rock y Radio Futura*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2006. Print
- Tani, Stefano *The Doomed Detective*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University

- Press, 1984. Print
- Torrecilla, Adolfo. "Los Trucos del Bestseller." *Aceprensa*. Nov. 1997. Web
- Tubella, Imma. Vilaseca, Jordi. *Sociedad del conocimiento. Cómo cambia el mundo ante nuestros ojos*. Barcelona: UOC, 2005. Print
- Valdés, Marcela. "Alone Among the Ghost's: Roberto Bolaño's 2666". *The Nation*. Nov. 2008. Web
- Vargas Llosa, Mario. "El sueño de los héroes" *El País*, Sep 2001. Web.
<http://elpais.com/diario/2001/09/03/opinion/999468046_850215.html>
- . "La muerte de la novela." *Letras Libres*, marzo, 1999.
<<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-muerte-de-la-novela>>
- Vázquez Montalbán, Manuel, "La generación X, Y y Z" *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos*. Madrid: Alfaguara, 1996. Print
- Vilarós, Teresa. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española*. Madrid: Siglo XXI, 1998. Print
- Viñas Piquer, David. *El enigma Best-Seller*. Madrid: Ariel, 2009. Print
- Williams, Raymond. *The Long Revolution*. New York: Harper & Row Publishers, 1961. Print
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. The John Hopkins UP, 1975. Print
- Zuckerman, Albert. *Writing the Blockbuster Novel*. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books, 1994. Print