

# La nueva narrativa española: periodización, mercado y poética cultural

*The New Spanish Narrative: The Periodization, the Market, and a Cultural Poetics*



Irene Díaz Castellanos

Universidad Alfonso X el Sabio, España

[idiazcas@uax.es](mailto:idiazcas@uax.es)

Recibido: 12/09/2025. Aceptado: 07/10/2025

## Resumen

El trinomio “nueva narrativa española” se emplea desde los preámbulos de la democracia para referir a la narrativa producida en el territorio del Estado español. Esta periodización se enfrenta a dos problemáticas. Por un lado, lo perecedero de la novedad y el inevitable paso del tiempo que arrastra al relevo generacional. Por otro, la homogeneización de toda la producción narrativa. Además, se trata de narrativas que se enmarcan en los cambios que ha provocado y provoca el capitalismo tardío y que conviven con las políticas neoliberales que atraviesan a los campos culturales. Entonces, para realizar un acercamiento al contexto literario español de las últimas décadas, es necesario tener en cuenta cómo las generaciones literarias españolas se conforman en la contemporaneidad desde los modelos meritocráticos y legitimadores que instituyen los cánones literarios, pero también, de manera indisociable, cómo el tardocapitalismo ha modificado la accesibilidad a la industria editorial y las vías de profesionalización de los agentes en el campo literario. Esta convergencia entre lo considerado literario y extraliterario, entre lo simbólico y lo material, habilita el análisis de los paradigmas estéticos que se dan bajo el paraguas de la poética cultural de la nueva narrativa española.

**Palabras clave:** nueva narrativa española, generaciones literarias, antologías, industria editorial, poética cultural

## Abstract

The term “new Spanish narrative” has been used since the early days of Spain’s democracy to refer to fiction produced within the country. This term faces two main problems. First, the fleeting nature of the word “new” and the inevitable passage of time,

which leads to generational change. Second, the way it homogenizes all narrative production. Furthermore, these narratives are shaped by the ongoing changes of late capitalism and exist alongside the neoliberal policies that affect cultural fields. Therefore, to understand the Spanish literary context of recent decades, it's essential to consider how contemporary Spanish literary generations are formed from the meritocratic and legitimizing models that establish literary canons. Simultaneously, it's crucial to understand how late capitalism has inseparably altered accessibility to the publishing industry and the professionalization paths for those working in the literary field. This convergence of the literary and extraliterary—the symbolic and the material—enables an analysis of the aesthetic paradigms that fall under the umbrella of the cultural poetics of the new Spanish narrative.

**Keywords:** new Spanish narrative, literary generations, anthologies, publishing industry, cultural poetics

## Introducción: Lo nuevo de la nueva narrativa española

En la historia reciente del Estado español, para referirse a la que viene tras el fin de la dictadura franquista en 1975 se ha empleado el trinomio “nueva narrativa española”. Esta categoría acoge distintos relevos de la narrativa nacional y se extiende hasta el presente, renovando en cada nueva cohorte etaria la condición de nueva. Desde la reconfiguración de los paradigmas, la novedad hace relación a una subversión de los valores culturales. Pero, también, la novedad tiene que ver con el mercado y con cómo es descrito un producto de consumo que no existía antes. Entre estos dos significados y en la convergencia de la democracia y el capitalismo tardío, se establece lo que ha venido a identificarse como nueva narrativa española<sup>1</sup>.

La dificultad de definir la novedad de esta narrativa, que crece y cambia constantemente, enlaza con la exigencia a la cultura de que produzca lo nuevo, obligando a las agentes del campo literario a la innovación bajo ritmos frenéticos y cada vez más acelerados por las dinámicas del mercado. Porque, como apunta Boris Groys (2005), la aspiración creativa en el postmodernismo no es la verdad, es la originalidad. Lo nuevo se produce y se acepta como nuevo bajo los criterios cultural-económicos de la

---

<sup>1</sup> Para un análisis más exhaustivo de la nueva narrativa española remito a mi tesis: *Las antologías generacionales y la nueva narrativa en Argentina y en España (2005-2013)* (Diáz Castellanos, 2024), donde establezco una comparativa entre las llamadas nuevas narrativas de Argentina y de España, es decir, las narrativas de la postdictadura y la democracia, a partir de las antologías generacionales publicadas en ambos territorios en las dos primeras décadas de este siglo.

transmutación de valores internos a la cultura, los cuales le garantizan un estatus de nueva verdad:

De ahí se concluye que la orientación hacia lo nuevo es la ley económica según la cual funciona la propia mecánica cultural, y que no hace falta buscar explicaciones sobre lo nuevo que remitan a lo otro que está fuera de la cultura. El funcionamiento normal de la mecánica cultural produce continuamente lo nuevo. (p. 53)

Entonces, la nueva narrativa española –por sus siglas NNE– es un hecho literario y, por tanto, un producto político y cultural sujeto a unas lógicas económicas. Así, para entender qué es la nueva narrativa española, antes debe conocerse el alcance temporal de la producción que abarca. Es decir, puesto que la NNE es un producto cultural, económico, político y social, debe ser contextualizada en las condiciones del mundo que semiotiza. Con esta finalidad, conviene hacer un recorrido de la literatura del período democrático en España, para así entender los hitos que la hacen derivar hacia un paradigma o hacia otro y poder esbozar un mapa que permita entender los rasgos comunes y localizar las narrativas en sus circunstancias industriales. Porque, aunque cabría esperar que, con el fin de la dictadura franquista, tras cuarenta años de incesante represión política, el advenimiento de la democracia significaría la ruptura de los corsés ideológicos y la entrada de lleno en la contracultura postmoderna, lo cierto es que la historia literaria española más cercana, concretamente la historia sobre la narrativa, no se escribió así.

## 1. La democracia y la nueva narrativa española

Si bien el concepto de novedad en la literatura española tiene el precedente más reseñable en 1970, con la antología poética *Nueve novísimos poetas españoles*, de Josep María Castellet, la novedad para presentar a la narrativa se utiliza más adelante, cuando el 16 de octubre de 1972 Carlos Barral y José Manuel Lara Bosch, de las editoriales Barral y Planeta, presentan en el Ritz de Barcelona “¿Existe una nueva narrativa española?”, un encuentro para apoyar a sus autores más jóvenes que ni incide en las ventas ni recibe la atención de la prensa cultural a la que aspiraba. Poco tiempo después, en los comienzos de la transición democrática, el esperado surgimiento de literatura postfranquista

tampoco llega a generarse. En cambio, al llegar la década de los ochenta, el panorama cultural cambia gracias a la apertura que se da de la mano de la música y del cine. La movida madrileña gesta el movimiento contracultural idóneo para transitar los márgenes y reconfigurar la concepción de los cánones, si bien es verdad que en el ámbito literario se trata de una liberación más tardía, que espera a aflorar a los últimos años de la década que cierra en 1989 con la publicación de *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes.

Siguiendo a Sergio Vila-Sanjuán (2003), quien en *Pasando página: Autores y editores en la España democrática* analiza el mundo editorial español reciente como un fenómeno sociocomercial, el florecimiento de la NNE se produce diez años después de la muerte de Franco, justamente cuando empieza el receso del boom latinoamericano, del que no puede olvidarse que tiene nombre femenino y español: Carmen Balcells<sup>2</sup>. También es cierto que en los años ochenta se producen modificaciones radicales de la estructura industrial del libro en España, habilitadas por la situación política, económica y social del país, y que suceden como reflejo de lo que ocurre en otros mercados, principalmente el estadounidense, el francés y el inglés, precursores de los modelos de la industria editorial tal y como se conoce ahora.

A estos grandes cambios les suceden durante la década de los noventa la concentración editorial de la mano del Grupo Planeta, el aglutinamiento de las multinacionales favorecidas por las políticas económicas liberales y el cierre de las editoriales menores que no soportan los cambios de la industria. A finales de los noventa termina de reestructurarse el sector y con él se perfilan los roles del campo literario –escritore, editore, librere, agente, etc.–, pasando las editoriales a competir por los autores pujando muy altos adelantos, con la consecuente inflación del mercado:

Si en los 80 el editor de moda fue el independiente, refinado, cultivado y con pasado izquierdista, que brindaba una oferta literaria puesta al día para un público que quería sacudirse la cutrez cultural franquista (es decir, sobre

---

<sup>2</sup> Escribo que se trata de un nombre español con la intención de subrayar la neocolonialidad que ha ejercido y ejerce la industria desde el territorio del Estado español hacia América Latina, pero, por supuesto, Carmen Balcells es un nombre catalán.

todo Jorge Herralde y Beatriz de Moura, que se habían consolidado como respetados popes con una influencia importante sobre la cultura del país), en los 90 surgió un nuevo perfil. Ahora quienes subían eran editores con conocimiento directo del mundo de los *mass media*, y la suficiente habilidad para convertir los libros que lanzaban en fenómenos mediáticos. Estos libros podían ser más comerciales o más literarios, pero sobre todo había que venderlos. (Vila-Sanjuán, 2003, p. 308)

Directamente relacionado con las estrategias comerciales que destaca Vila-Sanjuán, durante la década de los noventa también ven la luz los principales suplementos culturales: *Babelia* (1990) en *El País*; *ABC Cultural* (1991); *El Cultural*, que nace como suplemento cultural de *La Razón* (1998-1999), después pasa a *El Mundo* (1999-2022) y por último a *El Español* (2022-); y *Cultura/s* (2002) en *La Vanguardia*. Por otro lado, *Quimera*, fundada en 1980 por Miguel Riera, es la gran revista literaria de la democracia española. Su labor tiene tanto que ver con tender puentes internacionales para escrituras no conocidas en España como con la intención de impulsar la primera literatura bautizada como nueva narrativa española. Y a principios de este siglo llegan a *Quimera* un grupo de escritores y críticos relacionados con otra revista enfocada a lo contracultural:

La desaparición de *Lateral* coincidió con el agotamiento de la etapa de Fernando Valls y su equipo de la Universidad Autónoma de Barcelona al frente de la otra revista literaria de Barcelona, *Quimera*, cuya redacción –casualmente– se encuentra en Mataró. A principios del año siguiente, Llucia Ramis, por entonces su redactora, nos convocó a Juan, a Jaime y a mí como posibles sucesores de Valls en la dirección del proyecto. (Carrión, 2012, p. 437)

Jaime Rodríguez Z., Juan Trejo y Jorge Carrión comienzan en 2005 a dirigir *Quimera*, que cambia su línea editorial y vuelve la vista sobre otra literatura que estaba hasta ese momento en el margen de lo invisible. Y el mismo año 2005, nace la editorial Berenice, dirigida por Javier Fernández, dentro del Grupo Almuzara. La línea editorial de Berenice arranca totalmente orientada a cubrir ese segmento de narrativa que no se estaba visibilizando, a excepción de DVD, fundada en 1996 por Sergio Gaspar y precedente de la edición española independiente junto a Lengua de Trapo,

fundada por Pote Huerta en 1995. Una narrativa que abandera el adjetivo “nueva” desde una postura ideológica que busca quebrar la continuidad de la tradición y abrirse a las influencias y las escrituras contraculturales, principalmente del postmodernismo estadounidense. Pero también una literatura que nuclea a un grupo de escritores en torno a *Quimera* y Berenice y que perturba el campo literario español mediante una lucha de posiciones.

Conjuntamente, los principios del siglo XXI suponen un cambio abismal, sobre todo a consecuencia de los cambios en la industria editorial devenidos de los avances tecnológicos y la inmersión en el capitalismo multinacional, pero también de los cambios sociales consecuentes de las luchas de clases, los feminismos y el antirracismo. Además, la primera década de este siglo queda signada por la crisis bursátil estallada en 2008, resultado directo en España de la burbuja inmobiliaria iniciada en los ochenta-noventa. Como es una crisis de la construcción y no de la edición, las consecuencias llegan de forma indirecta a las esferas culturales, lo que explica que en fechas próximas se fundaran editoriales independientes, como Salto de Página, primera casa de los escritores que nacen en la década de los ochenta. No obstante, esta cohorte etaria es identificada con la precariedad, porque su paso a la vida adulta queda pautado por la crisis: descreimiento político, falta de oportunidades laborales, privatización y recortes en los servicios públicos. Es más, las vías de profesionalización se ven endurecidas, llegando a frenar las incorporaciones e impedir los accesos a los campos culturales.

Es en este panorama de metamorfosis en el que la narrativa recibe el calificativo “nueva”. Pero, al tratarse el segmento democrático de un paraguas tan amplio que pretende integrar toda la producción de ya medio siglo y que resignifica constantemente la novedad y las innovaciones, se hace necesaria otra periodización que contribuya a la historiografía de una tan vasta y reciente sección de la literatura española. Dado que los movimientos y paradigmas estéticos gozan de cierta anacronía que no sirve para medir el tiempo literario, las generaciones han sido el método preferido por los agentes para medir la sucesión y los relevos en la literatura posmoderna. No obstante, las generaciones

[...] sedimentan un peligroso enfoque político: son convencionalismos acompañados a un contrato cultural que obliga a aceptarlos como segmentos para historiar la literatura, es decir, son unidades ideológicas institucionalizadas. De ahí que tradicionalmente sean grupos de hombres blancos amigos entre sí. (Díaz Castellanos, 2024, p. 360)

Pese a todo, las generaciones se han establecido como categorías llenas en la estructura del tiempo literario, lo que explica que sean la medida de tiempo empleada para la literatura producida en democracia, que su visibilidad esté determinada por las políticas económicas y que vayan acompañadas a la industria editorial, puesto que ejercen de unidades temporales de la sociedad, la historiografía y el *marketing* al mismo tiempo.

## 2. La nueva narrativa española y la industria editorial

La actual centralización en España de la industria editorial en castellano<sup>3</sup> se habilita en los inicios de la estabilización democrática del país, concretamente con los modelos neoliberales a los que el gobierno socialista de Felipe González abre la puerta, que arrasan como resultado de las políticas económicas que se ejecutan bajo la presidencia de José María Aznar y que conducen a la expansión de las grandes empresas, a la apertura de los mercados internacionales, a la entrada en la zona euro y, después, a la explosión de la crisis financiera en 2008 a consecuencia de la quiebra de Lehman Brothers. Aunque, a la par, en la primera década de este siglo se implementan las leyes que estabilizan el mercado editorial, las leyes de regularización del precio del libro y de incentivación de la lectura no son suficientes para enfrentar la expansión mercantil del neoliberalismo, dejando a las empresas privadas con el control de la industria. Además, la crisis financiera acelera el giro hacia una producción del beneficio, por lo que las grandes corporaciones aprovechan para reforzar su posición dominante y para imponer sus lógicas, impracticables por las pequeñas y medianas empresas, lo que, en el caso de la industria

<sup>3</sup> Escribo “castellano” porque hablar de “español” implica la aceptación del Estado-nación y, así, contribuye a ocultar las otras lenguas, cooficiales o no, que se hablan en los territorios donde también se habla la variante del latín que evolucionó en la meseta central ibérica, en la zona de las Castillas.

editorial, favorece su absorción por parte de los grandes conglomerados y desemboca en un duopolio: Penguin Random House y el Grupo Planeta.

Ante este escenario, ya en la segunda mitad de la década del noventa se cultiva una renovación editorial y a principios de siglo tiene lugar la fundación de una serie de editoriales pequeñas e independientes, como Páginas de Espuma (1999); Plurabelle (2002); Demipage (2003); Menoscuarto, La Bella Varsovia y Antígona (2004); Libros del Asteroide, Sexto Piso, Berenice, Atalanta y Ediciones Alpha Decay (2005); Tropo Editores, Salto de Página, Periférica y Nórdica (2006); Libros del Lince, Impedimenta y Fórcola (2007); Errata Naturaе y Alfabia (2008); Capitán Swing y Blackie Books (2009). El apogeo de la edición independiente es consecuencia de la diversidad ideológica y de la democratización de la enseñanza y tiene la intención de ocupar los espacios abandonados por los grandes grupos. Pero, también, este florecimiento tiene que ver con la invalidez de las políticas neoliberales, que se estrellan en la crisis de 2008. Por ello, para soportar otra forma de edición y que los modelos independientes y pequeños permanezcan, es clave el papel que juegan las distribuidoras, en especial la UDL de Javier Cambronero –distribuidora también de editoriales latinoamericanas como Eterna Cadencia–, y la formación del grupo Contexto con siete editoriales independientes –Barataria, Periférica, Global Rhythm, Impedimenta, Libros del Asteroide, Nórdica y Sexto Piso– que se aúnán para difundir y distribuir sus catálogos.

Ahora bien, la actividad desde inicios de este siglo en adelante de una industria editorial en castellano globalizada conlleva un enfoque exclusivamente comercial de la producción literaria, que es resultado del imaginario de consumo que los grandes grupos y los medios emplean para masificar sus productos. Los criterios de novedad y obsolescencia de las altas rotaciones y la transformación del mercado por la apertura internacional implican una resignificación cultural visible en los modos de leer y escribir. En las últimas décadas, la potencia de la marca se ha consolidado como un valor añadido de calidad, lo que implica que la persuasión publicitaria ahora es parte de la información inherente al libro. Bajo este planteamiento, Germán Gullón (2004) utiliza los términos “autor-marca” y “libro-espctáculo” para designar a los personajes que se crean en torno a ciertas escrituras y a los libros que los grandes grupos erigen

como fenómenos mediáticos –con las estrategias publicitarias masivas que implican–. Es más, en los grandes grupos, que son los que se benefician en primer lugar y a su vez contribuyen a establecer la política y la economía cultural, las pautas de los departamentos financiero y comercial se imponen sobre el departamento editorial. Desde el departamento comercial, si se considera que un libro no alcanzará en ventas un mínimo de ejemplares que se incrementa cada año, “se afirma que la sociedad ‘no puede permitirse’ lanzarlo, sobre todo si se trata de una primera novela o de un ensayo serio” (Schiffrin, 2000, p. 99). Por su parte, el departamento financiero condena cualquier producto que no sea económicamente rentable para la empresa: “Por tanto, lo que se busca es el autor conocido, el tema de éxito, y los nuevos talentos o los puntos de vista originales difícilmente encuentran lugar en las grandes editoriales” (p. 99).

Estas pautas comerciales y financieras en conjunto establecen la alta rotación y la búsqueda constante de novedades. En consecuencia, la doctrina liberal del mercado sobre la difusión de la literatura acaba con la lógica de que unos libros cubran la rentabilidad de otros. En otras palabras: todos los títulos tienen que ser rentables por sí mismos. Así, la producción de lo nuevo se convierte en la exigencia a la que son sometidos los productores culturales para ser reconocidos e ingresar en los procesos de legitimación de la institución de la literatura. No obstante, no se puede olvidar que la democratización de los accesos a las vías de profesionalización no es absoluta. En *Afterpop*, Eloy Fernández Porta (2007) asegura que “el imperativo de vender convierte a la máquina capitalista en un productor cuya capacidad de discriminación es cada vez menor, que deja espacio para la heteroglosia” (p. 234). Pero esta afirmación refiere a una realidad posterior al acceso cultural y la formación de los cánones. Es decir, la producción de lo nuevo no es una expresión de libertad. Para empezar, la ruptura con lo anterior no es una decisión libre ni se origina en la autonomía social, pues consiste en la adaptación de las reglas de la economía cultural. Y, como tal, la ocupación de los espacios se filtra mediante los mismos sesgos sociales, políticos y culturales que alimentan las violencias estructurales y el gusto social. Como apunta Williams en 1977, en alusión a un mercado editorial aún en desarrollo, “La

‘libertad de publicar’, por ejemplo, puede ser redefinida prácticamente como la ‘libertad de publicar con beneficios’” (2000, p. 229).

Dado que no existe una fórmula mágica para asegurar los beneficios, los riesgos editoriales que se corren son cada vez menores. Por tanto, los accesos a la industria editorial y las vías de profesionalización se truncan bajo los ideales meritocráticos, entendiendo la meritocracia desde las objeciones que analizan Michael Sandel (2020) y César Rendueles (2020) por su construcción sobre una falsa igualdad de oportunidades. Entonces, frente al recrudecimiento de la accesibilidad, el dispositivo antología se convierte en la primera década del siglo XXI en una herramienta muy útil para introducir nuevas voces en el mercado. Las antologías funcionan como un abanico de posibilidades, rentabilizando el nivel de riesgo: con una sola publicación se realiza cerca de una veintena de apuestas. Si bien tampoco suelen producir rédito económico inmediato, la publicación de nuevas voces, más aún si se presentan como generaciones, ayuda a posicionar a las editoriales en el mercado. Y dado que son publicaciones que realizan las editoriales independientes, las antologías, además de posicionar a las editoriales menores en el campo, son motor de cooptación de los sellos mayores para posteriores publicaciones.

Así, en la historiografía literaria reciente, las antologías generacionales pueden servir para crear una constelación de la nueva narrativa, relacionando cada década con un grupo etario determinado que se plantea como representativo y se considera el relevo de la literatura. Pero debe precisarse que cualquier tipo de canon, como son las generaciones literarias y las antologías, se erige sobre una meritocracia que está basada en una falsa igualdad de oportunidades; oportunidades oportunamente repartidas en función de los sesgos de raza, género y clase. En resumen, estos sesgos también influyen en los accesos a las vías de profesionalización, a la industria y al mercado. Y siempre que la economía se impone sobre las otras esferas, las desigualdades se exacerbán, para que finalmente los intereses económicos primen sobre los culturales.

### 3. La nueva narrativa española en generaciones y antologías

En el siglo XX se consolida una relación determinante entre las antologías y la industria editorial como una alternativa a la dispersión de la producción literaria en periódicos y revistas. Y con el decaimiento de las revistas en papel y las nuevas opciones de crítica y publicación que ofrece el Internet 2.0, en el siglo XXI el uso de la antología para presentar a las nuevas generaciones se extiende. En este siglo, las antologías generacionales no tienen tanto el objetivo de recolectar o unificar como de dar visibilidad a lo que ya no encuentra lugar en la revista ni en el mercado. La antología funciona como muestra epocal y como producto cultural concreto. Pero también es una herramienta al servicio del mercado, con la finalidad de revender textos ya publicados, hacer que un nombre no deje de sonar, vender textos cuyos derechos ya han vencido o compilar obras completas. Por estas causas, las antologías se multiplican exponencialmente entre finales de los noventa y comienzos de los dos mil como un resultado estratégico del capital. Incluso ya en los años noventa hay una avalancha de antologías de narrativa española que, aunque su interés sea revitalizar el género breve y no sean antologías generacionales *per se*, crean una tradición de la antología narrativa, pues hasta este momento se trataba de un formato ligado a la poesía. Asimismo, es notable comprobar cómo se repiten los nombres incluso en las antologías que en principio no presentan a un grupo, fijando en la historia del cuento una nómina de escritores.

Es en 1998 cuando se publica en Lengua de Trapo bajo la dirección editorial de Chavi Azpeitia la que puede considerarse la primera antología generacional de la NNE: *Páginas amarillas: 38 narradores con menos de 38 años*. Esta antología, a cargo de Sabas Martín, presenta a treinta y ocho escritores nacidos entre los años 1960 y 1971 y tiene la declarada intención de esbozar el panorama de los jóvenes narradores españoles y reivindicar su lugar en la institución. En el prólogo, que se titula “Narrativa española tercer milenio (guía para usuarios)”, Martín (1998) explica el desarrollo de la tendencia a devaluar la nueva narrativa escrita por jóvenes gracias al marketing editorial y a los medios de comunicación, más implicados en explotar la imagen sociológica de los jóvenes que en reflexionar sobre su calidad literaria: “Los más valiosos de nuestros jóvenes narradores muchas

veces no responden a esa determinada imagen que se ha querido vender desde la mercadotecnia editorial y el papanatismo de ciertos medios de comunicación" (p. 14).

En 2004 sale en DVD *Golpes: Ficciones de la crueldad social*, una antología de Eloy Fernández Porta y Vicente Muñoz Álvarez. El prólogo, más allá de posicionar a una nueva generación de escritores, increpa a la tradición literaria española, al Estado de derecho y al mercado editorial: "¿Qué realismo literario, aquí y ahora, puede expresar y denunciar con rigor las diversas formas de crueldad social que existen en nuestras sociedades occidentales, civilizadas y aparentemente pacíficas?" (Fernández Porta y Muñoz Álvarez, 2004, p. 7). Los textos reunidos responden a los rasgos asociados al postmodernismo que, si bien en el mundo anglosajón arrastra en ese momento una trayectoria de casi cuarenta años, en la historia literaria española adquieren la cualidad de tradición frente a la innovación a partir de ese momento. Alta y baja cultura se indiferencian en esta antología en un pasacalle protagonizado por personajes de la farándula televisiva, por trabajadores torturados y temáticas que se adentran en las disidencias sexuales y las psicopatías. Y es que esta antología es la primera declaración de intenciones de la que después será llamada literatura mutante, nocilla o *afterpop*, aquella nucleada en torno a *Quimera* y Berenice. Además, en el prólogo se critica la tradición literaria realista y es una de las primeras expresiones críticas del movimiento literario que presenta tres años después *Mutantes: Narrativa de última generación*.

### 3.1. *Mutantes, Nocilla, Afterpop*

Del 26 al 28 de junio de 2007 se reúne en Sevilla un grupo de escritores vinculados a las revistas de Barcelona y a la editorial Berenice en Atlas: I Encuentro de Nuevos Narradores, un evento promovido y organizado por la editorial Seix-Barral y la Fundación José Manuel Lara en la ciudad de Sevilla. Tras este encuentro, Nuria Azancot (2007) publica en *El Cultural* de *El Español* "La generación Nocilla y el afterpop piden paso". El nombre "generación Nocilla" es una referencia a la novela *Nocilla Dream*, de Fernández Mallo, publicada en Candaya en 2006, que se convierte en un ícono generacional. Pero también es leída por los integrantes como un

intento de la prensa cultural de asimilar el trabajo de la editorial Berenice y los estudios de literatura mutante de Juan Francisco Ferré a una gran editorial, Alfaguara, que acababa de comprar los derechos de la trilogía de Fernández Mallo. Quienes escriben bajo este paradigma estético quedan así con tres apelativos: *afterpop*, en referencia a la estética definida por Fernández Porta en el ensayo homónimo publicado originalmente por Berenice; Nocilla, vinculado a la prensa cultural por interpretación de Nuria Azancot; y mutantes, con relación a la antología que Juan Francisco Ferré y Julio Ortega compilán y prologan para Berenice.

Y en noviembre de 2007, en torno al proyecto editorial de Berenice, Julio Ortega y Juan Francisco Ferré publican *Mutantes: Narrativa de última generación*. Lo cierto es que *Mutantes*, que reúne a una generación y media de escritores –nacidos entre los sesenta y los setenta–, llega en diferido a la escena literaria española respecto a las edades de quienes escriben. Como se menciona en el primer apartado, la transformación estética e ideológica de la nueva narrativa española en la transición y la democracia es mucho más lento de lo esperado. Si bien las políticas neoliberales aceleran el mercado, el panorama literario en la transición y los albores democráticos queda supeditado a la ideología de integrar la democracia en lugar de cuestionar sus límites, lo que favorece a la unidad del relato con la excusa de fortalecer la estabilidad democrática. Pero a partir de la visibilidad de esta narrativa, otras formas de narrar y de pensar entran en los cánones oficiales. Porque, en cualquier caso, *Mutantes* sí alcanza la visibilidad y crea el impacto que no tuvo *Golpes*, poniendo en el mapa una alternativa literaria que no se encontraba más que en nichos especializados.

Además, *Mutantes* tiene como efecto la publicación de otra antología y el inicio de una disputa dentro del micromundo literario por el realismo. En 2010 se publica *Siglo XXI: Los nuevos nombres del cuento español actual*, antología elaborada por Fernando Valls junto con Gemma Pellicer para Menoscuarto. Esta antología reúne a treinta y cinco autores nacidos entre 1960 y 1984. En el prólogo, titulado “Relatos para un nuevo siglo”, valoran que su nómina se inserte en la tradición del realismo literario y rehuya “tanto de planteamientos apocalípticos como adánicos” (Vals y Pellicer,

2010, p. 16), como de la reconocible desterritorialización de la literatura mutante o *afterpop*:

Algunas de estas lecturas, las foráneas sobre todo, parecen haber producido en algunos narradores (no en los recogidos aquí), más estragos que beneficios, dado que el mimetismo complaciente, acrítico, ha sido uno de los mayores males que vienen padeciendo nuestras letras desde la segunda mitad del XVII, de lo que tampoco nos hemos librado en la última década. (p. 13)

Pero, en el ámbito transatlántico, el grupo mutante formó parte de una suerte de tejido contracultural que se había gestado previamente desde Latinoamérica y se hilvanó mediante antologías y manifiestos, transnacionalizando una disputa y una comunidad literaria al mismo tiempo.

### *3.2. Los mutantes y la literatura latinoamericana*

En 1996 los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez compilan y prologan *McOndo*, antología publicada por Mondadori (Barcelona). El prólogo es una poética que apologiza la cultura pop, las nuevas tecnologías y la experimentación literaria, posicionándose contra el realismo, en especial el realismo mágico.

El nombre (¿marca-registrada?) *McOndo* es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro *McOndo* es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo esto, no es real sino virtual). Nuestro país *McOndo* es más grande, sobre poblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, tv-cable y barriadas. En *McOndo* hay McDonald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y *malls* gigantescos. (Fuguet y Gómez, 1996, p. 14)

*McOndo* no es solo una antología generacional transatlántica, es un acto estético y político que apologiza otra forma de entender y practicar la literatura, la misma que *Mutantes*. El año de la publicación de *McOndo*, 1996, aparece el *Manifiesto Crack* en el contexto mexicano en defensa de las obras de Ignacio Padilla, Jorge Volpi, Eloy Urroz, Pedro Ángel Palou, Ricardo Chávez Castañeda y Vicente Herrasti. El grupo *McOndo*, el grupo

del Crack y la narrativa mutante comparten postulados similares en cuanto a la reformulación postmoderna de la literatura. Además de incluir en la antología autores españoles, los prologuistas de *McOndo* especifican la relación que se establece con España y el panorama literario español:

España, en tanto, está presente porque nos sentimos muy cercanos a ciertos escritores, películas y a una estética que sale de la península que ahora es europea, pero que ya no es la madre patria. Los textos españoles no poseen ni toros ni sevillanas ni guerra civil, lo que es una bendición. Los nuevos autores españoles no sólo son parte de la hermandad cósmica sino son primos muy cercanos, que a lo mejor pueden hablar raro (de hecho, todos hablan raro y usan palabras y jergas particulares) pero están en la misma sintonía. (Fuguet y Gómez, 1996, p. 17)

Si en lugar opuesto a *Mutantes* se sitúa *Siglo XXI: Los nuevos nombres del cuento español actual* (Valls y Pellicer, 2010), respecto a *McOndo*, principalmente a su desterritorialización, lo hace la antología *El futuro no es nuestro*.

*El futuro no es nuestro* nace en 2007 como publicación online para la revista colombiana *Pie de Página*. La edición del peruano Diego Trelles Paz (2009) en la porteña Eterna Cadencia reúne a veinte de los sesenta y tres escritores que se integran desde 2007 hasta 2009 y crea un juego con la novedad y la fugacidad de las emergencias: impresa en tinta evanescente que desaparece con el paso del tiempo, urge la lectura, lo nuevo no perdura, el canon no se fija. Los escritores, nacidos entre 1970 y 1980, son posicionados en el prólogo como una generación antagonista a los

[...] autores de aquella reunida en las antologías *McOndo* (1996), *Líneas aéreas* (1997) [sic], y *Se habla español* (2000) [...] Frente a ellos, *El futuro no es nuestro* se anuncia, aquí y ahora, con el bisturí entre los dedos y la alegre certeza de que en la literatura, como en todo arte, sin rupturas no hay relevos. (pp. 3-4)

*Líneas aéreas*, editada y prologada por Eduardo Becerra, se publica en 1999 en Lengua de Trapo, un año después de *Páginas amarillas*, motivada por ampliar el compromiso generacional de la editorial de Pote Huerta a Latinoamérica y con la intención de posicionarla como conocedora no solo de la nueva narrativa española, sino también de la hispanoamericana.

Además, se vincula con el grupo McOndo en su antinomia con el realismo mágico:

No puede sorprender que los nuevos narradores latinoamericanos se quejen de lo que alguno ha llamado “tropicalización del gusto literario ibérico”. El realismo mágico merece para ellos, entre otros calificativos, el de superstición decorativa, truco localista y falsamente folclórico o narrativa para grandes almacenes. (Becerra, 1999, p. 5)

Por su parte, *Se habla español: Voces latinas en USA*, en la que repite Fuguet como compilador, en esta ocasión junto con Edmundo Paz Soldán, se publica en Alfaguara en el 2000, seis años después de *McOndo*. Estas tres antologías contra las que explícitamente rompe *El futuro no es nuestro* comparten parte de la nómina, que entre las tres amplían, de la generación que quieren presentar.

La disputa se extiende a las que son probablemente las listas recientes más conocidas, las resultantes del evento Bogotá 39 y las publicadas por la revista *Granta*, ambas con dos ediciones de once años de diferencia y con fechas de publicación próximas. En 2010 la revista *Granta* publica su lista de *Los mejores narradores jóvenes en español* en una antología editada por los directores de la versión española de la revista, Aurelio Major y Valerie Miles, que sale en la barcelonesa Duomo, sello del italiano Grupo Editoriale Mauri Spagnol. Recordando lo ocurrido con el grupo McOndo en la primera lista de Bogotá 39 y la vinculación del grupo McOndo con los mutantes, en la primera antología de *Granta* ambos movimientos, mutantes y McOndianos, quedan subsumidos a su intencional exclusión. En el prólogo, Aurelio Major y Valerie Miles (2010) los critican abiertamente:

Al mismo tiempo, en un empeño muy concreto para encontrar la puerta de entrada al reconocimiento de los centros del poder literario, es decir, para sobrevivir como escritores, se han enarbolado variopintos manifiestos desde hace casi dos decenios que emulan los procedimientos y estrategias del oportunismo ideológico. El tiempo se ha encargado muy pronto de revelar sus insuficiencias y hasta su puerilidad: ¿hace falta repetir que así se aspire a interrumpir o interferir colectivamente la tradición literaria (McOndo desde Chile, Crack desde México, Nocilla desde España), el talento es exclusivamente individual y la intrusión de un solo escritor puede trastocar toda lectura del pasado y del futuro? (p. 7)

Llama la atención que precisamente *Granta*, patrocinada sucesivamente por las editoriales Emecé –Planeta–, Alfaguara –Penguin Random House–, Duomo –Mauri Spagnol–, Galaxia Gutenberg y Vintage Español –Penguin Random House–, acuse a estos grupos que abanderan un movimiento literario generacional y estético de oportunismo ideológico. Así se demuestra que esa batalla por el realismo en la narrativa se corresponde en el mercado con una lucha abierta por las posiciones en el campo literario.

### 3.3. *Generación de los ochenta*

Si *Páginas amarillas* es de 1998 y presenta al grupo etario de 1960 a 1971, lo lógico en una editorial con un catálogo bastante dirigido a las nuevas voces hubiera sido la sucesión de una segunda antología con las nacidas en los setenta. Pero esta antología nunca llegó. Sin embargo, en 2013, con selección y prólogo de Alberto Olmos, se publica en Lengua de Trapo *Última temporada: Nuevos narradores españoles 1980-1989*. Con esta antología el adjetivo “última” se actualiza en el tiempo tras *Mutantes* (2007). Alberto Olmos (2013), escritor de la generación inmediatamente anterior, atribuye en el prólogo dos condiciones a la generación de los ochenta: la precariedad y las becas. Presenta a las antologadas como la generación de la crisis económica e invita a reflexionar sobre “qué literatura puede esperarse de personas que necesitan consentimiento o admisión por parte de un funcionario para escribir” (p. 15). Afirma abiertamente que estos escritores nunca podrán “irrumpir” en el panorama literario, sino que serán “amaestrados” para luego ser “presentados en sociedad” (p. 15), pues se introducen en la vida literaria mediante las redes sociales y las listas de contactos.

Un mes después de *Última temporada* se publica *Bajo treinta: Antología de nueva narrativa española*, cuya selección y prólogo corren a cargo de Juan Gómez Bárcena, antologado a su vez por Olmos, con una coincidencia de la mitad de la nómina respecto a la selección de Lengua de Trapo<sup>4</sup>. El

---

<sup>4</sup> En *Última temporada* se incluyen textos de: Guillermo Aguirre, Víctor Balcells, Matías Candeira, Paula Cifuentes, Aixa de la Cruz, Jenn Díaz, Laura Fernández, Pablo Fidalgo Lareo, María Folguera, Salvador

prólogo de Gómez Bárcena debate indirectamente con el de Olmos y puede ser leído como una poética de esta nueva narrativa. La etiqueta “bajo treinta” hace referencia a una pertenencia cronológica sin más: “En otras palabras, no creemos que exista algo así como una ‘generación de autores menores de treinta años’” (Gómez Bárcena, 2013, p. 9). Lo que ocurre es que, al no publicarse apenas a jóvenes, y ante el hecho de que los premios literarios dirigidos a jóvenes sean otorgados a no tan jóvenes, el público percibe que las nuevas generaciones, de los ochenta en adelante, no existen y “eso basta para que en muchos círculos se haya aceptado que la joven literatura española está en crisis” (p. 5). Pero, al culpar a los jóvenes escritores de no ser publicados ni premiados, se olvida el complejo entramado de la industria editorial.

Estas dos antologías, al ser publicadas en fechas tan próximas, conjuntamente acapararon más atención mediática y del público. Esto no significa que gozaran de altos números en ventas, pero sí consiguieron tener una resonancia en la escena cultural. Además, *Última temporada* y *Bajo treinta* son las últimas antologías generacionales españolas publicadas. Y la de los ochenta, la última generación antologada y posicionada como tal en el campo literario español hasta la fecha. Lo que posiblemente se deba tanto al agotamiento en el mercado del dispositivo antología como a la progresiva individualización social.

En cuanto a la internacionalización de la generación de los ochenta en Latinoamérica, sucede de una manera muy distinta a la red contracultural que la precede. Las tres antologías que integran *10 de 30: Nueva narrativa española* (AECID, 2019, 2020 y 2021) componen una ampliación de la nómina presentada por *Bajo treinta* y *Última temporada*. Sin embargo, no son un proyecto editorial, sino el proyecto de una institución orientada a la Cooperación Internacional y el Desarrollo, que pretende visibilizar la narrativa española escrita por jóvenes escritores en el panorama internacional, con toda la problemática neocolonial que atraviesa a la

---

Galán Moreu, Daniel Gascón, Juan Gómez Bárcena, Cristina Morales, Miqui Otero, Roberto de Paz, Aloma Rodríguez, Rebeca Le Rumeur, Jimina Sabadú, Juan Soto Ivars y María Zaragoza. En *Bajo treinta* los de: Guillermo Aguirre, Víctor Balcells, Matías Candeira, Irene Cuevas, Cristian Crusat, Aixa de la Cruz, Jenn Díaz, María Folguera, Julio Fuertes Tarín, Marta González Luque, Cristina Morales, Aloma Rodríguez, Almudena Sánchez y Juan Soto Ivars.

AEcid y su apertura de centros culturales de España en distintos países de Hispanoamérica con el objetivo de promover el conocimiento de la cultura española en esos lugares, pero no a la inversa.

Por otra parte, la de los ochenta es la última generación que se incluye en la disputa por el realismo, tanto desde su producción como desde su posicionamiento en la última selección de *Granta*. En 2021, esta vez prologada en exclusiva por Valerie Miles y publicada por Vintage Español, un sello de Penguin Random House, aparece la segunda antología de *Granta* con *Los mejores narradores jóvenes en español*. Tras diferenciar como novedad rupturista los distintos usos lingüísticos y la “renuncia al español ‘neutro’” (Miles, 2021, p. 10), la prologuista expone su interés por demostrar en el ámbito literario si los movimientos feministas de la última década han producido cambios sustanciales. En una selección donde no se contemplan los criterios de paridad en supuesto beneficio de la calidad, la *Granta* de 2021 tiene mayor presencia masculina, pero, según Miles, la balanza se va equilibrando, porque

Está claro que hay una nueva promoción de escritoras. [...] Las escritoras de este número son ambiciosas, experimentan, su escritura es indómita y desenfrenada, a veces escriben desde la rabia, la pasión, y sus narraciones tienen un enorme vigor y una envolvente fuerza. (p. 13)

Una página después, Miles ataca a las literaturas del yo:

Buscamos obras de la imaginación escritas en español. Ficciones. Conciencias plasmadas en la página. Contadores de historias. Nada de ensayo, ni memorias, ni reportajes. Nada de *selfies* pasados por el Photoshop para hacerlos colar por ficción. Relatos que se distancian de lo meramente testimonial, del muy cansino uso y abuso de la primera persona, de las figuraciones del yo. Originalidad. Actitud. Sí, actitud. (p. 14)

Y así se evidencian quizá los dos aspectos más importantes que atraviesan hoy la nueva narrativa española. Por un lado, cómo evoluciona la disputa por el realismo desde los paradigmas estéticos, hacia una disputa por los límites entre realidad y ficción, es decir, desde una disputa por los procedimientos de la literatura hacia una disputa por el régimen mismo de visibilidad de la literatura. Por otro, cómo los procesos políticos y sociales que han resultado de los feminismos se vuelcan en la literatura con una

mayor presencia de cuerpos femeninos en el campo, con la reestructuración y la lucha de posiciones que implica por la adquisición de derechos y el miedo a la pérdida de privilegios.

#### **4. Aproximación a la poética cultural de la nueva narrativa española**

Como se ve a lo largo de las páginas anteriores, la NNE es una categoría temporal demasiado amplia que, como cualquier gran medida de tiempo, cuenta con subdivisiones. Entonces, para realizar una aproximación a una poética cultural de la NNE, primero conviene dilucidar los principales paradigmas estéticos que destacan en estas subdivisiones, empezando por los que las preceden para vislumbrar la sucesión de innovaciones y asimilaciones a la tradición literaria. En otras palabras, las influencias de la tradición precedente y las rupturas que cada nuevo grupo integra. Pues bien, históricamente, la década del cincuenta está asociada al realismo de posguerra, mientras que en la del sesenta destaca la novela experimental postvanguardista. Por su parte, los últimos años de los sesenta y la década del setenta están atravesados por el Boom latinoamericano. Como se dice en el primer apartado, el retroceso del Boom coincide con la emergencia de un grupo generacional tras la muerte de Franco. Esta nueva narrativa española, la primera así bautizada, la que se introduce en el ámbito literario el 16 de octubre de 1972 en el Ritz de Barcelona y amplía su nómina hasta finales de la década de los ochenta, destaca por ser más conservadora en cuanto a las tramas narrativas frente al experimentalismo postvanguardista precedente y, al mismo tiempo, por un compromiso político que se da desde la confluencia en el fortalecimiento del discurso democrático.

Pese a que de las formas postvanguardistas se conserva la ironía como artefacto narrativo en toda la producción de la NNE, la década de los noventa, en la que se cultivan los modelos editoriales posteriores de la mano de las políticas liberales y la estabilización de la democracia, hace de bisagra entre los paradigmas anteriores y la necesidad de nuevas formas de semiotizar el presente. Un presente que sufre la apertura a la globalización y al consumismo y, con ello, a una resignificación de la lógica cultural que alcanza su céñit en los estudios sobre literatura mutante de

Juan Francisco Ferré (2003, 2009, 2011, 2013), las teorías de Vicente Luis Mora (2006, 2007), el ensayo *Afterpop* de Fernández Porta (2007), las revistas *Quimera* y *Lateral* y el proyecto inicial de Berenice, los cuales abren la entrada de una nueva tendencia narrativa que rompe con los intereses del mercado y con la tradición literaria inmediatamente precedente.

En *Afterpop*, Eloy Fernández Porta expone un análisis de esta literatura que vincula a la implosión mediática, en la que destaca la reformulación del cuento de hadas, la entrada de la tecnología en el espacio familiar a través de los niños, lo lúdico, la identidad de género, la construcción de la sexualidad, el friqui como monstruo social inofensivo, la compulsión consumista, la ironía, el humor y la influencia de Vila-Matas. El signo distintivo de esta nueva literatura es lo que llama “la profusión analógica”, es decir, la hibridación producto de la herencia y la asociación cultural:

[...] se asume un cambio histórico que ha vuelto insuficiente, inestable, no lo bastante representativo, el término “pop”. Esa es la actitud *afterpop*. El autor *afterpop* se sitúa en un espacio histórica y simbólicamente posterior: asume que la cultura de consumo tal y como se conoció a lo largo de la segunda mitad del siglo XX no solo “está en ruinas” sino que, en cierto modo, es el pasado inmediato. (2007, p. 62)

Pero al llegar el relevo generacional de quienes nacen en los ochenta, las innovaciones postmodernistas del grupo mutante o la literatura *afterpop*, que suponen una ruptura con la tradición realista, ya han sido a su vez asimiladas a la tradición. En este sentido, la reconfiguración del tardocapitalismo se asimila de manera diferente en la literatura de la generación de los ochenta. La literatura toma las nuevas tecnologías como una parte de la realidad que interpreta y supera de algún modo el progreso tecnológico como innovación absoluta. Si bien en *Mutantes* la presencia tecnológica construye tramas y técnicas formales, en *Última temporada* y *Bajo treinta* la tecnología es secundaria. En otras palabras, la alteración digital de las relaciones sociales es narrada sin celebridad por la generación de los ochenta. Y a pesar de que en una y otra la literatura se adueña de las estructuras y las funciones tecnológicas, mientras que la literatura más reciente conecta con los dispositivos de textualidad –mensajería instantánea–, en la literatura mutante intervienen como novedad los dispositivos de oralidad –radio, TV–:

[...] el tratamiento de la experiencia televisiva es más formal que temático: se ocupa de la manera en que la televisión modifica las convenciones perceptivas del espectador, y adapta algunas de sus técnicas para la construcción literaria. Puede decirse que desde los años sesenta hasta bien entrados los ochenta al autor de relatos innovador le interesa la TV como medio que ofrece recursos narrativos que atentan contra la linealidad, más que como acervo de narraciones o mitos.

(Fernández Porta, 2007, pp. 151-152)

No obstante, la televisión es desplazada poco a poco por el videojuego, las realidades virtuales y las experiencias de la hiperconectividad. En cualquier caso, en *Mutantes* hay una presencia contracultural y tecnológica que no se encuentra en las antologías de los ochenta. Del mismo modo, los textos mutantes apologizan la estética postmodernista, mientras que en los de la siguiente generación hay una interpretación postirónica del postmodernismo, es decir, en la crítica cultural al postmodernismo la ironía y la sinceridad se suplantan mutuamente sin aviso. En *Mutantes*, España no es un lugar siquiera transitado, es el estadounidense el escenario que se construye desde el imaginario contracultural postmoderno en la narrativa. Entonces, si los cambios se marcan en las rupturas y no en las continuidades, no es de extrañar que la generación de los ochenta en *Última temporada* y *Bajo treinta* rompa a su vez con algunas de las estéticas previas. Y la ruptura más palpable es la que conecta con el territorio. La reconciliación con las raíces hispánicas que Gómez Bárcena (2013) identifica en su prólogo a *Bajo treinta* señala un cambio respecto a la influencia norteamericana anterior que tiene que ver con un proceso de reterritorialización, de vuelta al espacio conocido, al pueblo y a la ciudad como lugares especificados que se habitan:

También llama la atención en el conjunto de la antología una cierta pérdida de peso de la tradición norteamericana, que durante mucho tiempo ha ejercido una influencia tal vez excesiva en nuestra literatura. Si en las dos últimas décadas era habitual encontrar relatos nominalmente ambientados en Madrid o en la meseta castellana que sin embargo parecían suceder en los suburbios de Nueva York o en las llanuras de Kansas, los nuevos autores parecen haber digerido mejor estas influencias o bien haberlas eludido casi por completo. (pp. 17-18)

En la narrativa de la generación de los ochenta destacan la reconciliación con la tradición cultural española, la inestabilidad de las unidades familiares, los conflictos personales y la preocupación por el fracaso cultural. La reconciliación con la tradición cultural española puede ser leída como un regreso al realismo más rancio –el de la tradición decimonónica– y los conflictos personales y la precarización cultural como preocupaciones de la clase media. Sin desmentir esta posibilidad, lo cierto es que no existe una respuesta dicotómica: se trata de una arqueología compleja que se da por las necesidades que exige el presente y las vías que se eligen para semiotizarlo, además de la conformación generacional y los sesgos políticos, sociales y culturales que intervienen.

No obstante, la semiotización del presente, de cada nuevo presente, no tiene por qué darse bajo el mismo paradigma estético. Y aquí conviene precisar que, a la generación mutante, *afterpop* o Nocilla la agrupa un carácter estético por encima de la pertenencia etaria. *Mutantes* no es una muestra representativa de un conjunto de personas nacidas en fechas próximas, es un conjunto de textos representativos de una literatura determinada tanto en su forma como en su contenido y producidos por una generación y media. Es el retrato de un tipo de narrativa, una otra nueva narrativa que en la primera década de este siglo circula en la otredad, en los márgenes y en el nicho. Pero los márgenes se trasladan, los nichos se cubren y las innovaciones se asimilan. Si bien es cierto que *Mutantes*, el proyecto inicial de Berenice y las revistas *Lateral* y *Quimera* significaron una ruptura respecto a los modos anteriores de entender, consumir y producir narrativa en España, después, en las generaciones venideras, la estética mutante pasa a ser un paradigma estético dentro de la tradición.

Entonces, puede detallarse que la poética cultural de la NNE acoge distintos paradigmas estéticos que se pueden identificar en antologías y generaciones, pero que realmente conforman un tejido en el que los hilos se cruzan y anudan, formando nuevas configuraciones a partir de la tradición heredada. El esbozo más acertado de la NNE es el que hace Gómez Bárcena (2020) en *10 de 30*, donde en las preguntas iniciales identifica al menos tres grandes tendencias –no excluyentes entre sí– en la nueva narrativa española, que son la literatura autoficcional, lo que Javier

Calvo llama “nueva literatura extraña” y la literatura de reflexión política y social. La literatura de reflexión política y social se hunde en la tradición realista más convencional, mientras la nueva literatura extraña que distingue Calvo (2013) entraña en lo mutante o *afterpop*, que, aunque ya asimilado por la tradición, también experimenta una renovación que, por supuesto, tiene que ver tanto con los medios como con los modos de producción:

Y sin embargo, después de la aparición de las editoriales Salto de Página y Aristas Martínez, yo veo la emergencia de una nueva generación de autores españoles que escriben distinto, aunque la diferencia pueda parecer sutil, y que podrían merecer el apelativo de “nuevos extraños españoles”, aunque para ello haría falta redefinir el término y adaptarlo a nuestra realidad, que es distinta a la anglosajona. (párr. 16)

Por último, el desarrollo y la fuerte presencia de la literatura autoficcional o de las literaturas del yo coincide con la entrada de más cuerpos femeninos a la industria editorial en todos los roles del campo – editoras, escritoras, libreras, agentes–. Y esta entrada es consecuencia del auge de los movimientos político-sociales, los feminismos y el avance de la lucha antirracista. Haciendo de lo personal lo político de una forma más diversa.

## Conclusiones

La “nueva narrativa española” es una medida temporal demasiado amplia. No refiere a un movimiento literario concreto, sino que es una categoría usada desde el advenimiento de la democracia para referirse a sucesivos grupos y relevos generacionales. En su condición de nueva, tanto desde la subversión de los valores culturales como desde la mercadotecnia, esta narrativa se erige en la necesidad de semiotizar una nueva realidad caracterizada por la subordinación entre democracia y capitalismo. En este sentido, la novedad está inevitablemente ligada a los cambios en la organización política y social. Por tanto, la NNE es un hecho social, político, económico y cultural.

Como valor de consumo, la NNE está atravesada por el cambio de la industria editorial a manos de las lógicas neoliberales que se implantan

gradualmente a partir de la apertura a los mercados internacionales y los avances tecnológicos. Esta apertura material y simbólica se acompaña de una centralización del discurso político en pos de fortalecer la idea de democracia como única organización política posible frente a la dictadura, lo que significa que los ideales democráticos se cimientan desde el miedo a perderse. Cuando los peligros de la centralización del discurso político son cuestionados, se produce un nuevo cambio en el régimen estético. Pero, también, las innovaciones se enfrentan a la invisibilidad por parte de quienes institucionalizan la cultura hegemónica desde las esferas especializadas.

Dado que la NNE responde a diferentes subperíodos, se introduce una medida de tiempo menor en el orden histórico-literario: las generaciones, presentadas en antologías que funcionan como productos culturales concretos y sirven a las editoriales que las publican, normalmente independientes, para minimizar los riesgos. Así, a pesar de que cada vez más tendencias encuentran su lugar en el mercado a raíz de la proliferación de editoriales independientes y la intención de abastecer la mayor cantidad posible de nichos, el endurecimiento de las vías de acceso a la profesionalización literaria crea a su vez grupos cerrados de autores, reforzando la idea de una meritocracia que ignora las desigualdades en base a los sesgos de raza, género y clase.

Si se obvian estas cuestiones, de las generaciones –segmentos de corte ideológico– y las antologías –muestras epocales– que destacan durante el período democrático se puede extraer una poética cultural para analizar los cambios que se producen. Entre estos destaca una disputa por el realismo y la desterritorialización en la narrativa, que converge con la descentralización del discurso político y la diversificación de voces debido al avance del capitalismo, pero también de los movimientos y luchas sociales. No obstante, esta disputa, que inicia en la canonización de la experimentación postmoderna y teje puentes transatlánticos, se viene transformado de manera más reciente en un nuevo debate por los límites entre la realidad y la ficción. Es más, la metamorfosis que atraviesa la disputa literaria, ahora protagonizada por la literatura del yo –también llamada autoficción–, coincide con el aumento de la presencia de escritoras y la alteración del campo literario por la acción de los movimientos

feministas. Al fin y al cabo, la disputa, que siempre se ostenta bajo la apología de la calidad, realmente significa una lucha de posiciones en el campo literario evidenciada en desencuentros estéticos.

## Referencias

- Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (Ed.). (2019, 2020 y 2021). *10 de 30: Nueva narrativa española*. AECID.
- Azancot, N. (2007, 19 de julio). La generación Nocilla y el afterpop piden paso. *El Español*, Suplemento *El Cultural*.
- Becerra, E. (Ed.). (1999). *Líneas aéreas*. Lengua de Trapo.
- Calvo, J. (2013, 14 de marzo). Nueva literatura extraña española: un mapa. *Jot Down Cultural Magazine*. <https://www.jotdown.es/2013/03/nueva-narrativa-extrana-espanola-un-mapa/>
- Carrión, J. (2012). Mis estrictos contemporáneos. Una crónica personal. En A. Gallego Cuiñas (Ed.), *Entre la Argentina y España: El espacio transatlántico de la narrativa actual* (pp. 431-447). Iberoamericana, Vervuert.
- Díaz Castellanos, I. (2024). *Las antologías generacionales y la nueva narrativa en Argentina y en España (2005-2013)* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Docta Complutense. <https://docta.ucm.es/entities/publication/34a1e094-f04d-4817-a4e8-9f735cabcfdc>
- Fernández Porta, E. (2007). *Afterpop: Literatura de la implosión mediática*. Berenice.
- Fernández Porta, E. y Muñoz Álvarez, V. (Eds.). (2004). *Golpes: Ficciones de la crueldad social*. DVD.
- Ferré, J. F. (2003). El relato robado: Notas para la definición de una narrativa mutante. *Quimera: Revista de Literatura*, (237), pp. 29-34.
- Ferré, J. F. (2009). Mutantes de la narrativa andaluza. *Actual*, (36). Fundación Centro de Estudios Andaluces. [www.centrodeestudiosandaluces.es](http://www.centrodeestudiosandaluces.es)
- Ferré, J. F. (2011). *Mímesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad: del Marqués de Sade a David Foster Wallace*. EDAlibros.
- Ferré, J. F. (2013). Zona cero: Pautas para una concepción tecnológica de la narrativa. En M. Kunz y S. Gómez (Eds.), *Nueva Narrativa española* (pp. 239-260). Linkgua.
- Ferré, J. F. y Ortega, J. (Eds.). (2007). *Mutantes: Narrativa española de última generación*. Berenice.
- Fuguet, A. y Gómez, S. (Eds.). (1996). *McOndo*. Mondadori.
- Fuguet, A. y Paz Soldán, E. (Eds.). (2000). *Se habla español: Voces latinas en USA*. Alfaguara.
- Gómez Bárcena, J. (Ed.). (2013). *Bajo treinta: Antología de nueva narrativa española*. Salto de Página.
- Groys, B. (2005). *Sobre lo nuevo: Ensayo de una economía cultural* (Trad. M. Fontán del Juncos). Pre-textos.
- Gullón, G. (2004). *Los mercaderes en el templo de la literatura*. Caballo de Troya.
- Major, A. y Miles, V. (Eds.). (2010). *Granta: Los mejores narradores jóvenes en español*. Duomo.
- Miles, V. (Ed.). (2021). *Granta: Los mejores narradores jóvenes en español 2*. Vintage Español.
- Martín, S. (Ed.). (1998). *Páginas amarillas: 38 narradores con menos de 38 años*. Lengua de Trapo.

- 
- Mora, V. L. (2006). *Pangea: Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*. Fundación José Manuel Lara.
- Mora, V. L. (2007). *La luz nueva: Singularidades en la narrativa española actual*. Berenice.
- Olmos, A. (Ed.). (2013). *Última temporada: Nuevos narradores españoles 1980-1989*. Lengua de Trapo.
- Rendueles, C. (2020). *Contra la igualdad de oportunidades: Un panfleto igualitarista*. Seix Barral.
- Sandel, M. J. (2020). *La tiranía del mérito. ¿Qué ha sido del bien común?* (Trad. A. Santos Mosquera). Debate.
- Schiffrin, A. (2000). *La edición sin editores* (Trad. E. Gonzalo). Destino.
- Tamayo, G. (Ed.). (2007). *B 39: Antología de cuento latinoamericano*. Ediciones B.
- Trelles Paz, D. (Ed.). (2009). *El futuro no es nuestro: Nueva narrativa latinoamericana*. Eterna Cadencia.
- Valencia, M. (Ed.). (2018). *Bogotá 39: Nuevas voces de ficción latinoamericanas*. Tragaluz.
- Valls, F. y Pellicer, G. (Eds.). (2010). *Siglo XXI: Los nuevos nombres del cuento español actual*. Menoscuarto
- Vila-Sanjuán, S. (2003). *Pasando página: Autores y editores en la España democrática*. Destino.
- Williams, R. (2000) *Marxismo y literatura* (Trad. P. di Masso). Península. (Original publicado en 1977).