

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultad de Filología, Traducción i Comunicació

Departament de Filologia Espanyola



**LITERATURA Y MERCADO:
EL *BEST SELLER* EN ESPAÑA**

Tesis doctoral

Doctorado en Estudios Hispánicos Avanzados

Presentada por Estelle Gacon

Dirigida por la Dra. Nuria Girona Fibla

Valencia, 2017

ÍNDICE

Agradecimientos	5
INTRODUCCIÓN.....	7
I. I. LITERATURA Y MERCADO	19
1.1. El debate en torno la cultura de masas.....	19
1.1.1. <i>Preliminares para una discusión: la «industria de la cultura» como maquinaria de control y manipulación de «las masas»</i>	19
1.1.2. <i>La distinción cultural o cómo el ojo del investigador fragmenta la sociedad</i>	26
1.1.3. <i>Más allá de las dicotomías: «hibridación» y «mediaciones» culturales.</i>	40
1.2. Cambios y alteraciones en el circuito literario.....	54
1.2.1. <i>Mercado editorial y pérdida de autonomía literaria</i>	54
1.2.2. <i>Mercado, canon y legitimidad del arte</i>	61
1.2.3. <i>La cuestión del valor literario hoy.....</i>	74
1.3. El best seller	89
1.3.1. <i>Polémica en torno al best seller.....</i>	90
1.3.2. <i>Acusaciones contra el márketing.....</i>	96
1.3.3. <i>Características del best seller.....</i>	103
1.3.4. <i>El best seller como objeto de estudio</i>	113
1.4. Autoría y mercado.....	119
1.4.1. <i>La muerte del autor: precedentes y polémica de los años 70.....</i>	125
1.4.2. <i>Construcción autorial: imagen pública, postura y ethos.....</i>	131
1.4.3. <i>El autor “marca”: “originalidad” y márketing.....</i>	136
1.4.4. <i>Autoría literaria y celebridad mediática.....</i>	142
II. II. ISABEL ALLENDE	152
2.1. Trayectoria editorial y lanzamiento al mercado.....	154
2.1.1. <i>Plaza&Janés</i>	154
2.1.2. <i>Conquistar Europa «contando América»</i>	159
2.2. Una autora comprometida.....	165
2.3. Ambigüedad ideológica y narrativa.....	175

2.3.1.	<i>Contradicciones ideológicas y niveles de lectura</i>	175
2.3.2.	<i>Ambigüedad del discurso sobre la mujer</i>	187
III. III. ARTURO PÉREZ-REVERTE		201
3.1. Lanzamiento en el mercado y trayectoria editorial		204
3.2. Construcción del yo y de un «nosotros»		210
3.2.1.	<i>Masculinidad y heroización del autor: un hombre de guerras</i>	210
3.2.2.	<i>Ethos Nacionalista</i>	220
3.3. Postura de autor: un autor «popular»		230
3.3.1.	<i>Literatura «popular» frente a literatura elitista</i>	230
3.3.2.	<i>Estilo “Revertelandia”</i>	241
IV. ALMUDENA GRANDES		250
4.1. Trayectoria editorial y lanzamiento en el mercado		251
4.1.1.	<i>Tusquets y el premio «La Sonrisa Vertical»</i>	251
4.1.2.	<i>La adaptación cinematográfica de Las edades de Lulú</i>	257
4.2. Construirse contra la crítica: romper con la etiqueta de escritora «erótico-comercial»		261
4.2.1.	<i>Almudena y Lulú</i>	261
4.2.2.	<i>Te llamaré Viernes, te llamaré escritora</i>	265
4.3. Construirse contra la crítica: escritura y género		273
4.3.1.	<i>Grandes, representante de toda una generación... de mujeres</i>	275
4.3.2.	<i>Escritura y género: defensa de la mujer escritora</i>	283
4.3.3.	<i>Construirse contra la crítica: el debate en torno a la imagen de la mujer en sus novelas</i>	289
CONCLUSIONES		311
Résumé		325
Conclusions		327
BIBLIOGRAFÍA		341

Agradecimientos

Gracias a mi directora de tesis, Nuria Girona Fibla, por haber confiado en mi trabajo, por su orientación y sus consejos inestimables, por su extraordinaria disponibilidad y por el apoyo emocional que siempre ha sabido darme.

Gracias a mi familia, en particular a mis padres que no han dejado de creer en mí y que siempre me han dejado seguir el camino que deseaba emprender.

Gracias a Jonas, que ha aguantado durante los largos meses que precedieron el depósito de mi tesis el asalto de las dudas, el cansancio y la falta de vacaciones. Gracias por haber hecho lo difícil más fácil y alegrarme la rutina.

Gracias a mis amigas por estar presentes en todo momento y en particular a Violeta y a Silvia, gracias a quienes me he sentido muy acompañada en este camino que emprendimos juntas hace cuatro años. Hoy hemos llegado al final, en el momento en que, por fin, todo puede empezar.

En último lugar, quisiera agradecer a la Generalitat Valenciana que ha financiado parte de esta tesis en el marco de su programa VALi+d destinado a otorgar ayudas para la contratación de personal investigador en formación, de carácter predoctoral, ayudas de las que he tenido la suerte de ser beneficiaria.

INTRODUCCIÓN

Según las definiciones que ofrecen diccionarios como el *Webster*, el significante *light* remite a un maridaje de significados especialmente sugerentes. Significados que giran alrededor tanto del acto de producción de lo considerado *light* —fácil de producir, industria o maquinaria de productos insignificantes—; como de la especificidad misma del producto/objeto —ligero, digerible, casi inmaterial o inexistente—; su alcance semántico —superficial—; el grado de responsabilidad involucrado —poco serio—; las relaciones de delimitación recíproca que explicitan una «norma» —menor en relación con el peso, la cantidad y la fuerza usuales—; y, no podía faltar, el juicio valorativo que se desprende de su recepción —de poca importancia—.

Jeffrey Cedeño

Light era, cuando mi directora de tesis me propuso como tema de Trabajo Final de Máster estudiar el *best seller*, una de las primeras apostillas con las que hubiera podido calificar esas novelas de éxito comercial que, en aquel momento, me parecían conformar un tipo de literatura bien delimitado cuya meta consistía en engendrar capital a costa del empobrecimiento del arte literario; vinculadas habitualmente a la cultura de masas, se suele dar por hecho que repiten modelos de pensamiento y de comportamiento convencionales, sin cuestionarlos ni aportar reflexiones críticas, a la vez que satisfacen las expectativas de consumidores apáticos que tan sólo pretenden divertirse o evadirse de su vida cotidiana. Los productos propios de esta cultura de masas se conciben habitualmente como un fenómeno extremadamente conservador que reproducen a perpetuidad el orden establecido; igualmente el público que lo consume es visto como un bloque homogéneo, sumiso a los intereses e ideologías dominantes.

Para poder realizar este trabajo de investigación necesitaba, por lo tanto, escapar de una visión demasiado restringida que condicionaba mi manera de entender la circulación y el consumo de los bienes culturales en general, y de la literatura en particular. Para ello había que comprender, primero, de dónde venía esta manera de

aprehender la cultura de masas, qué discursos habían influenciado mi modo de abordar la literatura y desde qué lugar estaba emitiendo mis juicios. Se trataba, así, de realizar un verdadero trabajo de análisis sobre mi propia mirada a fin de percibir cómo esta había sido “educada” para naturalizar determinadas categorizaciones y en qué medida esta percepción no se basaba también en toda una serie de lugares comunes, ideas prefijadas y prejuicios culturales. Tan solo después sería posible adoptar una perspectiva otra que, sin dejar de ser crítica, tendría la capacidad de salir de una visión apocalíptica incapaz de dar cuenta del complejo funcionamiento de la cultura y de la literatura de masas, entre divertimento y aprendizaje, alienación y resistencia, reproducción de fuerzas y subversión de códigos.

En consecuencia, el primer gran bloque de esta tesis doctoral aborda los grandes debates que han atravesado el campo literario alrededor de estas cuestiones y que enmarcan la consideración del *best seller*: las relaciones de la literatura con la economía, sus modos de producción, de circulación y de recepción, el lugar del libro de éxito comercial en el campo cultural y literario, su relación con el canon, el valor que se le atribuye, etc. así como las imágenes que vehicula, los lectores a los que atrae y los autores que lo producen, siguiendo la línea planteada recientemente por autores como Cárcamo-Huechante (2007), Laera (2007; 2010) Gallego Cuiñas (2014), Contreras (2010), Giordano (2010), entre otros.

No era posible plantear con detalle todos los temas que abarcan estos debates pero se hacía necesaria su inclusión para una aproximación al *best seller* más allá de su número de ventas. Dado que estas polémicas han sido ya objeto amplio de estudio en la bibliografía crítica, el propósito de esta parte tan solo pretende dar cuenta de un estado de la cuestión que funcione como un mapa para situar este fenómeno en un campo más amplio que el de la sociología literaria. De ahí que predomine la cita sobre el comentario en alguno de sus apartados, pero era necesario perfilar un breve panorama crítico para mostrar hasta qué punto el *best seller* se inserta en una red que abarca desde la configuración de la crítica literaria y su relación con la académica a la emergencia de nuevas instancias de legitimidad en el campo cultural, desde el márketing a la instancia autorial, desde las estrategias textuales que caracterizan a estas obras al acercamiento de su público lector, etc., de tal modo que esta parte de la tesis da cuenta de las múltiples entradas con las que se aborda este fenómeno e intenta aunar distintas dimensiones complementarias desde diversas disciplinas: la Sociología de la Cultura, la Historia de

la Literatura, los Estudios Culturales, el Análisis del Discurso, la Crítica Literaria y la Teoría de Género. Todo ello otorga una visión más completa del libro *best seller* en un intento por trascender la habitual perspectiva sociológica. Una perspectiva que, aunque fundamental, resulta en muchos sentidos reduccionista si no está enriquecida por otros frentes de análisis.

La división en cuatro partes de este primer gran bloque, titulado «Literatura y mercado», sigue la lógica que ha guiado el desarrollo de mis investigaciones en torno a las relaciones entre el ámbito cultural y el ámbito económico. Era inevitable partir, en el primer apartado, de las aportaciones de T. Adorno y M. Horkheimer en torno a la «industria cultural» y revisar las contribuciones más recientes sobre este tema que sigue candente, para después describir, desde una perspectiva antropológica o comunicacional, las interacciones y negociaciones que se establecen entre productores culturales y consumidores.

En este recorrido se hacía evidente la necesidad de revisar las jerarquías que tradicionalmente han compartimentado los productos culturales en categorías estancas. Para elaborar una reflexión crítica sobre este tema no bastaba con resaltar los contactos, dinámicas e intercambios que implican estas categorías sino también evidenciar las lógicas clasificatorias y la ideología que las sostienen. La descalificación casi sistemática de estos productos, considerados habitualmente como propios de la «baja cultura» y calificados, por una parte, de fáciles y ligeros y, por otra parte, de poco críticos y conservadores, resultaba excesivamente homogeneizadora. Basta observar la oferta cultural que nos rodea para percibir cómo algunas de las canciones, películas o series masivas de los últimos años ni encajan fácilmente en estrictas clasificaciones ni pueden tacharse de conservadoras, al poner en escena personajes poderosos fuera de las normas o hacer tambalear los códigos sociales y morales generalmente aceptados (en lo que se refiere, por ejemplo, a la sexualidad, a los roles de género o a la distribución del poder y de la riqueza).¹

Estas reflexiones en torno al estatuto de la cultura de masas se reconducen al ámbito específico de las producciones literarias en el apartado dos de la primera parte de

¹ En ese sentido, no podemos dejar de citar *Game of thrones* como ejemplo de puesta en escena de personajes que desafían los estereotipos de género (como las supervivientes, luchadoras y guerreras Daenerys Targaryen, Arya Stark, Ygritte o Brienne de Tarth) o se enfrentan a la autoridad gracias a su condición marginal (como Tyrion Lanister, cuya condición física, el enanismo, y consiguiente rechazo por parte de su familia le ha permitido desarrollar una sensibilidad especial contra los abusos de poder).

la tesis, titulado “Cambios y alteraciones en el circuito literario”. Esta cuestión se cruzaba con las transformaciones del sector editorial en nuestro país, de ahí la breve descripción sobre los cambios que se produjeron a partir de los años ochenta, cuando comienza en España el fenómeno de la concentración editorial y se impone definitivamente una lógica en la que prima por encima de todo la búsqueda del beneficio y la acumulación del capital. ¿Cómo se ha visto modificado el papel de las figuras tradicionales del mundo editorial y cuál es el papel de las nuevas figuras que aparecen en aquel momento? ¿Qué influencia podía ejercer la necesidad de beneficio sobre la relación del editor con el autor o sobre la creación literaria? De lo que se trata, pues, es de calibrar las consecuencias de la tan temida pérdida de autonomía literaria.

Inevitablemente estas preguntas se cruzan con los dispositivos de legitimación y consagración literaria propios de todo campo cultural y generan otras: ¿cuáles son los mecanismos de conformación del canon? ¿Cómo se mide tradicionalmente la «calidad» de las obras que acaban formando parte de él? ¿A qué se refiere este concepto de «calidad» y qué concepción o ideología de la literatura se esconde detrás de esta palabra? Alrededor de estas polémicas se cierne el “valor literario” y con ellas las luchas de poder entre distintas instancias del sistema literario, tal y como expone este segundo capítulo.

El siguiente se centra en el tratamiento específico de mi objeto de estudio, la novela *best seller*. La cuestión de la autonomía literaria planteada anteriormente deriva aquí hacia el éxito comercial que acompaña a estas obras y las estrategias de ventas que se despliegan para su promoción. El despliegue de campañas publicitarias para convencer al público de su compra —giras de presentación, entrevistas al autor, reseñas y fotos de portadas de novelas en periódicos, apariciones en televisión, premios literarios, etc.—; resultan, a día de hoy, casi imprescindibles para llegar a los consumidores. Pero ¿realmente el éxito comercial funciona de manera tan simple y a la vez tan eficaz?, ¿cómo explicar entonces que unos libros obtengan mayor éxito que otros?²

² Las estrategias de márketing en literatura están profundamente imbricadas con el contenido de las propias novelas y con las temáticas de interés general que proponen. Por lo tanto, la promoción de un producto cultural como la literatura no se realiza del mismo modo que otros productos de consumo. Está, en efecto, acompañada de todo un discurso en el que se suele exponer cierta “visión del mundo” con la que los lectores pueden identificarse o distanciarse.

También suele señalarse como ventaja comercial su carácter conservador, su simplicidad y su escasa reflexividad, que atraerían a un lector mayoritario supuestamente pasivo, acrítico y dominado por modos de pensamiento impuestos “desde arriba”. A la hipótesis de que el éxito comercial se puede deber a la adhesión de este público respecto al discurso hegemónico contraponemos la posibilidad de que estas obras jueguen con diferentes niveles de lectura y diversas tramas (histórico-política, romántica, de aventuras, etc.) para alcanzar a distintos tipos de consumidores. La indefinición, las ambigüedades narrativas y las contradicciones ideológicas dejarían abierta también la interpretación de estas novelas y sus potenciales destinatarios. Igualmente es preciso considerar la posibilidad de que este tipo de relatos conecte con un público mayoritario en tanto condensa preocupaciones y angustias colectivas que no han sido identificadas ni representadas como tales hasta ese momento, dotando de forma argumental y retórica a conflictos sociales o políticos latentes en su contexto de publicación.

La importancia de la figura del autor en estos procesos constituye el último apartado de esta primera parte de la tesis, dedicado al estudio de sus autorrepresentaciones en el ámbito mediático y comercial, y a la función de sus figuraciones en relación con la narrativa que de la que son artífices. Como veremos, es fundamental tomar en consideración el discurso público de los escritores de *best sellers* para entender el fenómeno de manera más completa y plantear hasta qué punto todo lo formulado hasta aquí puede rastrearse también en la escritura de sus obras. Esta parte, titulada “Autoría y mercado”, intenta determinar ciertas correspondencias textuales y extratextuales que considero que afectan también a este fenómeno.

Necesitaba entonces recoger materiales que pudieran dar cuenta de todo ello y elegí centrarme en uno de los medios de comunicación más importantes para la visibilización del libro: la prensa periódica. Este acercamiento general me permitió detectar de inmediato el peso de dos elementos fundamentales de la promoción literaria: por una parte, lo que los periodistas o críticos literarios decían a propósito de las novelas lanzadas al mercado y, por otra parte, lo que los propios autores contaban de sus novelas y de sí mismos, convertidos en agentes imprescindibles de autopropaganda. Ciertamente su cara y su voz acompañan constantemente la salida de sus libros y así se establece entre ellos y sus creaciones un fuerte vínculo de filiación: la personalidad del autor, su subjetividad —a través de la imagen pública que va dibujando— se proyecta

directamente sobre sus novelas; sus referencias a aspectos autobiográficos de los relatos facilitan la identificación entre el escritor y sus protagonistas o narradores, borrando las fronteras entre la persona real, el autor como personaje público, la voz narradora y la de los personajes. Al reunir esta «dispersión de egos», como diría Foucault, en una sola figura que ocupa los medios de comunicación, parece que asistimos a la restitución del autor cuya defunción había declarado Barthes a finales de los años sesenta. Lo cierto es que en el *best seller* la figura autorial gana cuerpo al responder a una cierta necesidad de «autenticidad» por parte del lector, aunque se trata, evidentemente, de una estrategia que borra las fronteras entre persona real, personaje público y voces ficcionales. Por lo tanto, el autor desempeñará un papel clave en la recepción e interpretación de sus textos. Me parecía interesante analizar los correlatos que se podían establecer entre las novelas y su actuación y declaraciones en medios públicos; podría de esta manera comprobar en qué medida lo extratextual condicionaba la recepción y la interpretación de las obras, en qué sentido esa continuidad entre texto y extratexto configura nuevas formas de autoría que trascienden el mercado y cómo proyectan temas, líneas de lectura y representaciones (sobre el sistema de géneros, sobre el nacionalismo, la historia, etc.) para captar la atención del público lector.

La presencia aplastante del autor, su visibilidad e implicación en las estrategias de márketing, forman parte de las razones por las cuales su figura infunde cierto desprecio en el mundo literario más cerrado al ser considerada como una pura invención prefabricada para el consumo. En efecto, cierta noción construida histórica, social y culturalmente alrededor de esta noción es en muchos sentidos incompatible con la idea de «celebridad mediática». Por eso quería observar cómo en la «postura» que adoptan estos autores se manifiesta su necesidad de legitimarse con respecto a las instancias de consagración y con respecto a la crítica literaria: ¿Cómo intentan justificar su modo de escritura? ¿En qué se apoyan para obtener algún tipo de legitimidad? ¿Cuál es el «espacio de los posibles» de los autores de *best seller*, es decir, qué tipo de legitimidad pueden pretender?³ Como en otros apartados, esta cuestión se abría a temas que exceden los intereses de esta tesis puesto que la figuración autorial, entendida así, podría llevar a

³ Al analizar el discurso público de nuestros autores aparecía claramente su voluntad de defender la posición que ocupaban o querían ocupar, como lugar simbólico, en el campo literario, es decir, su legitimidad como tales. Así, al estudiar su manera de estar en la escena mediática, la «postura» que adoptan, etc. me permitiría entender de manera más concreta cómo operan las luchas de poder en el seno de campo literario, cómo la consagración de un autor depende de la intervención de diferentes «instituciones» en este medio.

la autoficción. Sin ánimo de desarrollar esta cuestión, esta investigación demuestra que el *best seller* implica toda una serie de estrategias discursivas que no se agotan en un análisis sociológico.

Esta perspectiva es el punto de partida del análisis que constituye el segundo gran bloque de esta tesis, compuesto por tres capítulos, cada uno de los cuales dedicado a un autor de relevancia mediática y cuya trayectoria de escritor de *best sellers* está ya muy consolidada en el panorama literario español e internacional.

Antes que nada, para realizar este análisis necesitaba constituir un archivo de fuentes en las que estudiar tanto el discurso público de los autores seleccionados como las apreciaciones en torno a ellos. Así, mi trabajo de investigación empezó con la recopilación exhaustiva, en la hemeroteca de tres periódicos nacionales, de todos los resúmenes, reseñas críticas, entrevistas y anuncios publicitarios que presentaban o promocionaban a los autores de mi corpus y las novelas gracias a las cuales ganaron visibilidad y fama, hasta asentarse en el mercado como «escritores de *best sellers*». En cuanto a la selección de periódicos, he preferido elegir los de tirada nacional y de tendencias ideológicas diferentes, ya que ambos criterios aseguraban un espectro de recepción más amplio. También era importante tener en cuenta un aspecto práctico, las hemerotecas digitales, gracias a las cuales es posible consultar libremente los archivos periodísticos, lo que facilita enormemente las búsquedas. Tres de los principales periódicos nacionales cumplían con estos requisitos: *La Vanguardia*, *ABC* y *El País*.

Aunque varios autores habían captado mi atención (Boris Izaguirre, Matilde Asensi, Lucía Etxebarria, Julia Navarro o Carlos Ruiz Zafón, por ejemplo) me decidí finalmente por Isabel Allende, Arturo Pérez-Reverte y Almudena Grandes por diferentes razones. En primer lugar, todos habían publicado su primera novela en el mismo contexto, durante los años ochenta del siglo XX, en un momento clave dentro del sector, cuando empezaron las fusiones de editoriales independientes para formar grandes grupos. Segundo, cada uno de ellos mantiene un lugar problemático dentro del campo literario, entre los márgenes y el reconocimiento, entre el desprecio y el apoyo de sus pares, entre las mal llamadas “buena” literatura y “mala” literatura, posición que nos interesaba por las tensiones que emergen sobre el hecho literario. Por último, a pesar de los aspectos que comparten, cada uno de ellos me invitaba a pensar desde diferentes ángulos el funcionamiento de los relatos simbólicos que difunde la cultura de masas. Por ejemplo, no todos transitan exactamente por los mismos circuitos ni tienen la misma

relación con el conjunto del mundo literario. Asimismo, remiten a tres figuraciones autoriales peculiares y tres maneras distintas de posicionarse en el campo literario a través de una retórica propia. Su modo de construir una imagen pública difiere gracias a sus intervenciones en diferentes espacios y gracias al despliegue y al uso de valores y actitudes sociales diversas. También la retórica de sus obras resaltaba estos contrastes.

El caso de Isabel Allende me ha permitido pensar en una de las hipótesis de este trabajo: las posibles razones, más allá del márketing, a partir de estrategias narrativas y textuales, por las que cierto tipo de novelas podían alcanzar un éxito y una adhesión extraordinarios. Aunque la figura autorial de Allende se construye alrededor del «compromiso» con la historia chilena y deriva de una cultura política claramente progresista, sus obras muestran cierta ambigüedad ideológica que oscila entre esta perspectiva y la concesión a ciertas demandas de un público “apolítico” o incluso de tendencia conservadora. Las ambigüedades narrativas a través de las cuales retrata ciertos personajes o desarrolla determinadas temáticas —por ejemplo, la de los papeles atribuidos socialmente a hombres y mujeres—, también abren la posibilidad, en función del horizonte ideológico del lector, de interpretaciones divergentes. Asimismo, estos relatos ofrecen diferentes tramas que podrían permitir a un público heterogéneo, con diferentes centros de interés, vincularse a alguno de sus elementos.

En el discurso público de Arturo Pérez-Reverte, por su parte, he podido observar que, efectivamente, puede ser muy funcional basar las estrategias de márketing en discursos que evidencian valores sociales hegemónicos. Desde una posición conservadora, el autor construye su autorrepresentación sobre un modelo de masculinidad tradicional que se asocia con ciertos valores «positivos» que circulan en la sociedad actual —independencia, fuerza de voluntad, competitividad y agresividad, valentía y sed de aventura, etc.— que virilizan y heroizan su figura; por otra parte, apela, aunque de manera simplista, al sentimiento nacionalista, un sentimiento que difícilmente se puede desapegar de la identidad individual contemporánea. Pero también, el autor adopta una postura de provocador desde la que reaprovecha el descontento de los ciudadanos para llamar su atención y, también, para revalorizarse ante las élites. Su retórica, que desprende un gran escepticismo con respecto a los que ocupan puestos de poder y que se desarrolla bajo la apariencia de una crítica ácida que invita al lector a despertar su espíritu crítico, se resuelve finalmente en soluciones conservadoras: en una sociedad en la que se desarrollan cada vez más valores

individualistas, Pérez-Reverte insta en sus declaraciones y en sus entretenidas novelas de aventura al repliegue egoísta ante los conflictos sociales, al «cada uno en su casa» para enfrentarse a un mundo que tacha de injusto e insolidario.

En contrapunto, el caso de Almudena Grandes, muestra una autora que centra su figuración a partir del género y de los conflictos alrededor de la sexualidad femenina. Erigida como representante de toda una generación de mujeres, su discurso público y sus novelas parecen construir la formulación de una vivencia contradictoria del deseo femenino. Percibimos en sus protagonistas los conflictos internos a los que puede dar lugar cierta voluntad de emancipación con la gran dificultad para liberarse finalmente de esquemas heteropatriarcales.

Desde otra perspectiva, me pareció particularmente interesante observar qué actitudes mostraba cada uno de estos autores con respecto al lugar ambivalente en el que los colocaba la crítica y con qué argumentación intentaban “acomodarse” en el campo literario. Como veremos, Isabel Allende elige encarnar la postura de una autora «comprometida», a través de la cual justifica tanto el modo de escritura realista y escasamente experimental de sus novelas como el empleo de técnicas destinadas a despertar grandes emociones en el lector. Efectivamente, Allende aboga por la necesidad de «comunicar» al lector la denuncia de una situación de urgencia.

Arturo Pérez-Reverte, por su parte, elige asumir plenamente una postura de autor «popular», heredera de géneros menores y del realismo del siglo XIX. Lo hace desde el estatuto del intelectual que se enfrenta a críticos puristas y «analfabetas» (por retomar sus palabras), que quieren relegar su obra a los márgenes de lo que entienden como literatura de «calidad». Pérez-Reverte desarrolla toda una argumentación para reclamar un mejor trato por parte de la crítica y obtener así una legitimidad que no alcanza en determinados ámbitos del campo literario. Por otra parte, sus declaraciones también retoman de manera muy hábil e interesada los argumentos en defensa de la literatura de éxito comercial y, sobre todo, de su público, con el que intenta crear un vínculo de complicidad, estableciendo una dinámica ambigua en torno a las representaciones “propias del pueblo” y su voz como agente de esas representaciones.

En cuanto a la actitud de Almudena Grandes, frente a la posición poco cómoda de escritora «erótico-comercial» con la que queda marcada después de publicar su primera novela, y frente a las acusaciones que recibe por parte de cierto sector de la

crítica feminista, la autora emprenderá una lucha incansable por definirse contra las etiquetas e intentar recentrar su figura en el campo simbólico literario.

También queríamos incluir dentro de nuestro análisis una perspectiva de género. Parecía evidente que esa variable sería un elemento mercantilizable al estar muy presente en el espacio público de finales del siglo XX y principios del XXI el debate en torno al papel del hombre y de la mujer en nuestra sociedad. Pero, ¿cómo se materializaba esto? ¿Cómo se promocionan hombres y mujeres en el mercado? ¿Hay diferencias en el uso de su identidad de género como argumento promocional? Al no circular igual en los medios de comunicación las imágenes femeninas y masculinas, ¿cómo tratan tanto la prensa como los propios autores esa “diferencia”? Una vez comprobada la importancia de esta variable en la construcción autorial, quería observar hasta qué punto esta estrategia de autorrepresentación tenía su correlato en los textos narrativos: se trataba de ver cómo respondían los textos literarios a las opiniones que los autores vertían en los media. Además, quería comprobar si estos relatos, como se suele decir a propósito de la cultura comercial, juegan con estereotipos de género y si reafirman los roles de hombres y mujeres según el esquema heteropatriarcal que rige nuestra sociedad. Otras preguntas surgieron entonces: ¿se puede medir la influencia de la pluralidad de los feminismos de segunda y tercera ola en estas representaciones? ¿Estos relatos aportan alguna resolución simbólica a los conflictos sociales? Si lo hacen, ¿en qué se diferencian unos de otros? Si Arturo Pérez-Reverte moviliza su identidad de género dentro de unos moldes tradicionales que hacen de la hombría el modelo de comportamiento mejor valorado socialmente —intentando reforzar así positivamente su imagen pública—, las autoras estudiadas cuestionan al contrario estas representaciones y muestran identidades femeninas en conflicto con el papel que se les quiere asignar socialmente, aunque desde posiciones diversas, lo cual muestra una vez más la complejidad de este entramado.

Junto con la variable de género, he querido introducir a una autora de habla hispana pero no española dentro de mi corpus para ver cómo actuaba el problema de la identidad nacional en el mercado español. No sería lo mismo promocionarse en España siendo chilena que formar parte de la misma comunidad imaginaria a la que pertenecen los potenciales lectores. ¿Cómo utilizan los autores esta diferencia identitaria? ¿Qué elementos identitarios reaprovechan unos y otros para seducir al lector? ¿En qué sentido conectan con el público las referencias a lo nacional que los autores vierten en la prensa

y plasman en sus novelas? Como veremos, si Isabel Allende explota el exotismo latinoamericano para atizar la curiosidad del lector —proyectando en sus novelas un “modo de ver” extranjero, “mágico” y extraordinario, así como un “carácter americano” que habría sido forjado por las especificidades propias de la naturaleza continental—, Arturo Pérez-Reverte, por su parte, intenta despertar en el público lector la carga afectiva que moviliza su propia identidad cuando está solicitada. Este autor desarrolla, en efecto, un discurso público en el que trae al recuerdo no sólo los grandes mitos sobre los que se construye la nación española sino también las narraciones simbólicas que definen el “carácter español”, jugando con estereotipos en los que una mayoría lectora podría reconocerse. Almudena Grandes, en cambio, no desarrolla esta especificidad en su discurso —hace más bien referencia a su identidad madrileña—, lo cual también resulta significativo en su manera de presentarse públicamente y de la gama de opciones ante las que cada escritor se decanta.

Cada uno de estos autores moviliza estrategias conectadas con lo social, lo político y lo ético que forman parte de sus autorrepresentaciones más allá de sus libros. Aunque la construcción de esta máscara no puede tomarse como una señal fiel de su identidad, lo cierto es que cada uno opta por distintas estrategias, cada uno elige personajes con los que pueda sentirse cómodo, cada uno se proyecta a partir de su propia singularidad y de su imaginario. Todas estas cuestiones abrían nuevamente la tesis a temas que no podían desarrollarse exhaustivamente (la *identidad* latinoamericana, los problemas del nacionalismo en nuestro país, el período de la transición, la consolidación de los feminismos, etc.) puesto que resultan funcionales al marco en el que se insertan.

En pocas palabras, esta tesis indaga en los intersticios entre economía y literatura, entre márketing y experiencia lectora, entre cifras de ventas y disfrute cultural, esto es, en aquello que media nuestra relación con los relatos simbólicos: los imaginarios sociales, las construcciones culturales y las relaciones de poder que configuran nuestra manera de aprehender el mundo e influyen, inevitablemente, en la textura de nuestras experiencias estéticas.

I. LITERATURA Y MERCADO

1.1. El debate en torno la cultura de masas

El término *best seller* surgió a finales del siglo XIX a raíz del desarrollo económico y social que precede a estas fechas y que facilitó las condiciones necesarias para que emerja la llamada «cultura de masas».

La emergencia de este fenómeno corre paralelo con el advenimiento de la que se conoce como «sociedad de masas», es decir, a partir del momento en que la mayoría de la población empieza a desempeñar cierto papel en las decisiones de la esfera pública, de la que había sido excluida hasta el momento. Sin embargo, con las grandes Revoluciones de los siglos XVIII y XIX esa población mayoritaria irá poco a poco integrándose en ámbitos cada vez más diversos de la sociedad gracias a su democratización, siendo uno de ellos el de la cultura en tanto el desarrollo generalizado de la educación pública permitirá el acceso de muchos a un consumo cultural más diversificado. Además, con la Revolución Industrial, no sólo se desarrolla enormemente la capacidad de producción y de puesta en circulación de mercancías, sino que se consolida una clase burguesa que irá ganando cada vez más poder adquisitivo y más tiempo de ocio, lo que tendrá una repercusión considerable sobre la demanda cultural y, en particular, sobre la demanda lectora. Por otra parte, la alfabetización creciente también permitirá a las clases populares urbanas acceder a una cultura que transita cada vez más fácilmente en los espacios públicos. Así, al aparecer un público de potenciales lectores progresivamente más amplio, poco a poco se hizo posible la circulación masiva del libro, económicamente más accesible gracias a los nuevos avances tecnológicos. Las consecuencias de esta mercantilización son diversas y han sido tema frecuente de debate crítico, como veremos a continuación.

1.1.1. Preliminares para una discusión: la «industria de la cultura» como maquinaria de control y manipulación de «las masas»

En el breve recorrido que pretendemos realizar sobre el debate que se generó a partir del desarrollo de la producción y del consumo masivo de bienes culturales, resulta insoslayable la aportación de la Escuela de Frankfurt, ya que sentó las bases para una

reflexión sobre lo que Theodor Adorno y Max Horkheimer llamarían la «industria de la cultura».

Para estos autores, los diferentes medios de comunicación (cine, radio, revistas, periódicos, etc.) conforman un sistema articulado, organizado y controlado por una minoría que detenta el poder económico y de producción y que pretende mantener su hegemonía difundiendo su propia cultura entre «las masas»⁴ y legitimando ante ellas su propia ideología.

Adorno y Horkheimer conciben la producción cultural como un derivado del sistema industrial que se rige por sus mismas normas: máxima producción a bajos costes y ley de la oferta y la demanda. El término «industria de la cultura» pone el acento en su inserción en el campo cultural: con esta expresión «los sociólogos críticos quieren manifestar la instrumentalización ideológica y política de la que es objeto la cultura creada y difundida por procedimientos técnicos más o menos sofisticados» (Busquet i Duran, 2008: 156). Se desmarcan así del término «cultura de masas», en cuya expresión se podría sobreentender la participación de esas «masas» en su producción: al contrario, quien controla, produce y decide lo que la mayoría consume sería una minoría poderosa, lo que les permitiría mantener su hegemonía minando el espíritu crítico del público, manipulándolo y alienándolo.

Una de las consecuencias del desarrollo de la industrialización del arte sería, según los autores, el peligro de estandarización de los productos y, por consiguiente, la uniformización del pensamiento, de las maneras de observar la realidad y de responder ante situaciones críticas, en consonancia con la lógica dominante:

Por el momento, la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social. (...) La necesidad que podría acaso escapar al control central es reprimida ya por el control de la conciencia individual. El paso del teléfono a la radio ha separado ya claramente los papeles. Liberal, el teléfono dejaba aún jugar al participante el papel de sujeto. La radio, democrática, convierte a todos en oyentes para entregarlos autoritariamente a los programas, entre sí iguales, de las diversas emisoras. No se ha desarrollado ningún sistema de réplica, y las emisiones privadas están

⁴ Nos limitamos a utilizar la denominación de los autores. Como indica Jordi Busquet i Durán (2008: 246-247), además de que el término «masa» designe a un conjunto impreciso de miembros y de que esté cargado de connotaciones negativas hacia el público —y, por extensión, hacia los contenidos de la cultura— también «se construye mediante una determinada mirada que tiende a distorsionar la realidad al menospreciar la capacidad cultural del resto de ciudadanos»: la masa siempre son los otros, lo que «implica una concepción distanciada con respecto a los fenómenos de la cultura mediática».

condenadas a la clandestinidad. (...) A todo ello se añade el acuerdo, o al menos la común determinación de los poderosos ejecutivos, de no producir o permitir nada que no se asemeje a sus gráficas, a su concepto de consumidores y, sobre todo, a ellos mismos (Adorno y Horkheimer, 1998: 166-167).

Las necesidades del consumidor se detectan gracias a estudios de mercado, para así ajustar la producción a sus deseos y demandas. Cada uno ha de poder encontrar el artículo que le corresponde y le satisface (1998: 168). Sin embargo, la supuesta diferencia entre objetos de consumo no esconde más que una simple manipulación dado que «finalmente, los productos mecánicamente diferenciados se revelan como lo mismo» y que «lo que los concedores discuten como méritos o desventajas sirve sólo para mantener la apariencia de competencia y de posibilidad de elección» (1998: 168). La constante novedad que pretende proporcionar la industria cultural no sería más que una falsa promesa: el mercado siempre ofrece lo mismo bajo la forma de estereotipos presentados como inéditos, a un ritmo frenético para mantener el consumo y obturar el pensamiento crítico.

Para Adorno y Horkheimer, el arte se opondría en todo a la cultura distribuida de manera masiva, empezando por la fractura que se produce con la figura del artista, que no debería estar condicionado por las necesidades del público. Estos autores establecen un corte tajante, pues, entre la cultura que consideran como tal o «alta cultura», consumida por una minoría, y otro tipo de cultura, desprestigiada, «baja» y consumida por las masas.

En una conferencia para la *Université Radiophonique Internationale*, Adorno volvió sobre el término de industria cultural y explicó el cambio fundamental que según él se produjo cuando el individuo pasó de ser el sujeto del arte, es decir, el elemento a partir de y sobre el que se formulaba una reflexión (lo que a su vez permitiría al sujeto pensar su propia condición en el mundo), a ser el objeto de la cultura de masas, es decir, el blanco de estudios para conocer sus gustos y fabricar industrialmente objetos conformes con estos gustos (Adorno, 1967: 10). Los productos de esta industria ya no servirían, como sí servía el arte, para encontrar formas y contenidos que mejore la condición humana, sino para confortar al consumidor que los recibe pasivamente. Así, la industria puede seguir cobrando el precio de sus ventas y contribuir a mantener la hegemonía de quienes la controlan.

Según los autores, los monopolios culturales son débiles y dependientes de otros más potentes como las refinerías de petróleo, los bancos o el sector de la electricidad, cuyas exigencias no pueden desatender. Todo funcionaría, pues, como una unidad, que tendría su correlato en el ejercicio de la política (Adorno y Horkheimer, 1998: 168). Toda la producción de la industria cultural estaría programada para someter y manipular a la gran mayoría: el entretenimiento y la risa pero también el reflejo de cierta realidad que ofrecen esos productos, destinados a mantener al individuo bajo control: «la diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscada por quien quiere sustraerse al proceso de trabajo mecanizado para poder estar de nuevo a su altura, en condiciones de afrontarlo» (1998: 181), afirman. A través del divertimento el individuo huye de la realidad y se olvida por un tiempo de la miseria en la que vive; a través de los dibujos animados, de hecho, el espectador aprendería desde la infancia a asumir la represión que se ejerce sobre los que intentan resistir (en efecto, «el Pato Donald (...) como los desdichados en la realidad, recibe sus golpes para que los espectadores aprendan a habituarse a los suyos (1998, 183)»). Así funciona la industria cultural, y el cine es uno de sus instrumentos más eficientes:

La cultura ha contribuido siempre a domar y controlar los instintos, tanto los revolucionarios como los bárbaros. La cultura industrializada hace algo más. Ella enseña e inculca la condición que es preciso observar para poder tolerar de algún modo esta vida despiadada. El individuo debe utilizar su disgusto general como impulso para abandonarse al poder colectivo, del que está harto. Las situaciones permanentemente desesperadas que afligen al espectador en la vida diaria se convierten en la reproducción, sin saber cómo, en garantía de que se puede continuar viviendo (Adorno y Horkheimer, 1998: 197).

En este sistema, la única manera de resistir es integrándose (1998: 176). El que no lo hace es condenado a quedarse en los márgenes, desde los cuales es imposible participar de ese mismo sistema o actuar en contra de él. Integrarse significa, sin embargo, dejar atrás todo rasgo de individualidad y asimilarse a las tendencias generales, “universales” (1998: 197-199). Además, el propio sistema posee una increíble capacidad para reducir las diferencias, las cuales intenta atomizar integrándolas, asimilándolas, banalizándolas en su proceso de mercantilización:

Lo que se resiste puede sobrevivir sólo en la medida en que se integra. Una vez registrado en sus diferencias por la industria cultural, forma ya parte de ésta como el reformador agrario del capitalismo. La rebelión que tiene en cuenta la realidad se convierte en la etiqueta de quien tiene una nueva idea que aportar a la industria (1998: 176).

En la misma línea, José M^a Díez Borque afirma que la información nueva que los productos proporcionan al destinatario de la cultura de masas es mínima ya que se considera que el receptor tan solo está capacitado para recibir un nivel máximo de redundancia. Adorno (1967: 25) habla, en este sentido, de la infantilización del consumidor, al que se proporcionan productos fabricados para adultos pero pensados para el nivel intelectual de un niño de once años. Ambos autores subrayan la estandarización de los objetos culturales y los estereotipos que ponen en circulación, que simplifican las complejas situaciones del mundo, descartando reflexiones más hondas. Díez Borque (1972: 102) también manifiesta la alienación de lo que llama el “macromedio” (las «masas»), que, por su falta de espíritu crítico, ya no participaría en la vida social, y su sumisión al “micromedio” (la élite social y económica), que lo manipula dirigiéndolo hacia la compra de productos concretos para mantener su estado de alienación. Para ello, según Adorno y Horkheimer (1998: 206-207), la *publicidad* desempeña un papel fundamental. Por un lado, está en todas partes, repite sus consignas y las difunde de manera muy rápida, lo que las asemeja a las consignas del orden totalitario. Por otro lado, visto el enorme coste que supone, la publicidad tan solo permite promocionar sus productos a aquellos que ya están integrados en el sistema, a los que tienen los medios económicos suficientes y, por lo tanto, a los que ya son afines al poder industrial.

Si bien la reflexión elaborada por los pensadores alemanes sigue vigente actualmente en muchos sentidos —en tanto apunta los efectos perversos en el funcionamiento de la industria cultural y su potencial totalitario—, tenemos, no obstante, que señalar sus limitaciones. Dentro de esta línea de pensamiento, los consumidores son considerados como un bloque homogéneo cuya actitud parece la de individuos totalmente pasivos, no sólo frente a la cultura sino también hacia la vida misma. Todo encaja: la sociedad no cambia porque la industria cultural y sus técnicas de producción y de difusión son los instrumentos maquiavélicos perfectos para manipular a la población, al mandar mensajes acordes con la ideología dominante a través de productos estandarizados que minan el desarrollo del espíritu e imposibilitan las capacidades de resistencia frente a la opresión de los de arriba. Así, aunque esta línea de pensamiento siga ejerciendo una gran influencia en la crítica intelectual actual, la visión catastrofista, casi paranoica, que ofrecen estos autores ha sido revisada y criticada, entre otras cosas por su incapacidad de explicar los cambios sociales y

culturales que experimentan las sociedades con el paso del tiempo y por la desconsideración implícita que vehicula del consumidor.⁵ En ese sentido, el debate ha ido evolucionando hacia una visión más compleja de las relaciones entre productores, consumidores y objetos culturales, otorgando un papel más activo al consumidor, insistiendo en las negociaciones que se establecen entre este y los productores y, también, tomando más seriamente en cuenta el estudio de los productos culturales “populares” —demasiadas veces encasillados sin una reflexión verdadera dentro de la cultura “basura”— al tener en cuenta que las relaciones que se establecen entre sus relatos y el público movilizan algo más que su necesidad de divertimento o de escape, algo del orden de sus preocupaciones, sus miedos, sus sueños y sus reivindicaciones. Así, uno de los cambios fundamentales que se producen en el análisis del consumo cultural lo encontramos, primero, en las reflexiones en torno al estatuto de la(s) cultura(s) propiamente dicho y, segundo, en torno a la recepción, interpretación y apropiación de sus productos por parte del consumidor.⁶

⁵ Por dar algunos ejemplos de esa persistencia, por otra parte muy común en el campo literario, podemos citar los artículos muy representativos de este modo de pensamiento de autores como Patricio Pron y su «Literatura y mercado» (2011), H. C. F. Mansilla y su «La estética de lo bello y la exaltación de la cultura popular» (2006) o Fernando Moreno da Silva y su «Cultura e mercado: o *best-seller* em questão» (2006), artículos a los que iremos aludiendo para dar una idea al lector de la insistencia de un pensamiento catastrofista entre la crítica actual. Estos tres textos son particularmente significativos porque concentran un gran número de lugares comunes sobre la relación entre la cultura y el mercado y porque están redactados desde una posición elitista y conservadora. Veamos por ejemplo algunos comentarios de Moreno da Silva. Este autor escribe en el año 2006 que «los media imponen de manera subliminal una cultura de masas, imposibilitando al sujeto dirigir su cotidiano y tener autonomía sobre sus actos y sus elecciones. Expuesto a una imposición de mensajes divulgados en todos los espacios y en cada momento, sus voluntades reales no podrán manifestarse dado que ella misma es afectada y moldeada por la avalancha de todo aquello que está de moda en los medios de comunicación. Ante esa exposición, el sujeto se transforma en un fantecho sumergido en la cultura, inconsciente y sumiso a la autocracia del mercado. En otras palabras, su autonomía y sus elecciones son inversamente proporcionales a la cantidad de tiempo de exposición. La libertad de elección es una falacia, pues la producción estandarizada de los bienes culturales ofrece lo mismo a todos los ciudadanos». Texto original: «A mídia impôs subliminarmente uma cultura de massa, impossibilitando ao sujeito dirigir seu cotidiano e ter autonomia sobre seus atos e escolhas. Exposto a uma imposição de mensagens divulgadas em todo espaço e em todo tempo, suas reais vontades ficaram impossibilitadas de se manifestar, já que ela própria é afetada e moldada pela avalancha de tudo aquilo que está em voga nos meios de comunicação. Diante dessa exposição, o sujeito se transforma num fantecho, mergulhado na cultura inconsciente e submisso à autocracia do mercado. Em outras palavras, a autonomia sobre os atos e escolhas é inversamente proporcional à quantidade de tempo de exposição. A liberdade de escolha é uma falácia, pois a produção padronizada dos bens culturais oferece os mesmos produtos a todo cidadão».

⁶ No queremos dejar de mencionar, para cerrar este apartado, cómo las posibles derivas a las que puede llevar un uso abusivo de los medios de comunicación y la certeza de que la televisión sirve a la élite política y económica para manipular la opinión pública, sigue siendo en la actualidad un tema preocupante para gran parte de la población. Encontramos relatos simbólicos que problematizan de manera catastrofista y denuncian la relación entre unas élites minoritarias que dominan las nuevas técnicas de producción y de difusión de la cultura y unas mayorías que no pueden hacer otra cosa que consumir pasivamente. Podemos mencionar, por ejemplo, la magnífica relectura contemporánea de este modo de pensamiento que es «Fifteen Million Merits» capítulo de la serie de televisión británica *Black Mirror*, distribuida por la compañía de producción independiente Endemol y difundida recientemente en

internet a través de la exitosa empresa de entretenimiento Netflix. Siempre es interesante apuntar, evidentemente, cómo estos discursos críticos con respecto al sistema establecido, así como la propia actitud de la gente corriente hacia ese sistema, llega a la población mayoritaria a través de ese mismo sistema denunciado y criticado. Si estos relatos simbólicos apuntan a los mecanismos de dominación que el desarrollo de las nuevas tecnologías puede acarrear, no dejan de ser ilustrativos de las contradicciones que este mismo sistema engendra. Es lo que ocurre en «Fifteen Million Merits». La sociedad representada en este capítulo se organiza en una jerarquía que divide a los individuos en categorías bien definidas según la aportación de cada uno al sistema. Volvemos a encontrar esta organización jerárquica en la representación espacial que da pistas en cuanto a la escala de poder que organiza a los individuos: encontramos, en primer lugar, el gimnasio, donde la masa de la población produce energía con su cuerpo para alimentar de electricidad el aparato mediático al que todos están conectados. En este espacio, mantener impolutas las instalaciones significa también aniquilar toda forma de creatividad por parte de la población, todo atisbo de humanidad: una estatuilla en forma de pingüino fabricada por la protagonista con el envase de un zumo de frutas es automáticamente asimilada a un desecho; totalmente prohibido, acabará en la basura. Al terminar el ejercicio físico, cada miembro que conforma la masa vuelve a la pequeña célula individual que le aloja. Sus paredes están compuestas por pantallas gigantes que difunden sin tregua programas de divertimento (una considerable parte de estos pornográficos) y anuncios publicitarios que parecen leer el pensamiento del espectador y “adivinar” sus necesidades. Estas células se oponen a los apartamentos lujosos de los que han conseguido subir de categoría social, apartamentos cuyas ventanas gigantes proporcionan vistas al exterior —aunque se trata de un exterior virtual: las ventanas no son más que otras pantallas gigantes que proyectan apacibles paisajes—. Otro espacio lo constituye el plató de televisión donde la masa puede, una vez alcanzado un saldo suficiente (quinientos millones de “méritos”, moneda que prácticamente sólo se puede gastar en comida o en lo que les ofrece la industria mediática) gracias al ejercicio hecho en el gimnasio, tentar su suerte para llegar a formar parte de la élite televisiva. En el plató de televisión los jueces encarnan figuras de poder (suponemos que solo una cara visible de este y aún sospechamos que no se encuentran en su cúspide) y representan el sueño del ascenso social al haberse convertido en celebridades gracias al talento que mostraron delante de las cámaras y del espectador entusiasta. El “afuera” no es representado en ningún momento, tampoco el espacio público más allá de la sala del gimnasio. En cuanto a la jerarquía que divide a los individuos, encontramos en la escala inferior a los «gordos», rechazados y humillados por el resto de la sociedad al no poder “alimentar” con su energía el sistema, al no poder sostener el instrumento de dominación. A continuación, está la masa productiva. Por fin, los jueces del *Talent show*. El vínculo social entre todos ellos es casi nulo, no aparece ningún semblante de “comunidad” cualquiera. Nos encontramos, pues, en un sistema jerarquizado, con escaso vínculo social y emocional entre las personas, un sistema controlado al milímetro, uniformizado (simbolizado, justamente, por el uniforme deportivo que llevan los miembros de la masa) y dominado por el divertimento donde todo germen de creatividad ha de ser reconducido. La masa se presenta como obediente y sumisa, nadie parece querer quejarse de su falta de libertad, excepto el protagonista de la historia, indignado por el trabajo de actriz porno ofrecido a su amiga Abi después de presentarse como cantante en el *Talent Show*: con esta oferta de trabajo, el jurado borra de una pincelada la historia individual que conecta a cada uno de nosotros con nuestras raíces, con la cultura popular en la que se funda nuestra identidad; en efecto, Abi había querido hacerse famosa cantando una nana, una canción familiar transmitida previamente por su abuela a su madre. Así, la explotación del cuerpo de Abi vale más en el sistema industrial que lo que sostiene las raíces de nuestra identidad. Frente a los mecanismos de perversión de este sistema, el protagonista decide aprovecharse de una de sus grietas: la emisión en directo del concurso de talento. Haciéndose pasar por un bailarín, llega al escenario y amenaza con suicidarse en directo abriéndose la yugular con un trozo de cristal si los organizadores del programa no lo dejan expresarse. Su largo monólogo, grito de ira y de desespero en cuanto a las condiciones de vida esclavizadas, superficiales e inauténticas que propone la sociedad virtualizada en la que viven, da visibilidad, de repente, a un discurso alternativo, una crítica mordaz que provoca conmoción entre el público y, en principio, parece incomodar a los jueces del concurso, como si nadie esperara ya que esto pudiera ocurrir —no sólo por los mecanismos que hacen el sistema impermeable a la crítica (drogan, por ejemplo, a los concursantes con un zumo cuyo nombre podríamos traducir por “obediencia” o “docilidad”) sino también por cierto sonambulismo de una masa que acepta pasivamente su cotidiano—. Pero la incomodidad de los jueces no dura más que algunos segundos, hasta que uno de ellos encuentra la manera de apropiarse del discurso del protagonista para mercantilizarlo. Lo felicita por su sinceridad y encuentra en ella un nicho de mercado: «Lamentablemente, la autenticidad es una oferta escasa», exclama, argumento con el cual invita al protagonista a formar parte de su equipo televisivo ofreciéndole un espacio en uno de sus canales para seguir hablando tal como lo hizo en el escenario. Atónito ante la oferta, el protagonista se da cuenta de que su discurso ha provocado el efecto contrario al deseado.

1.1.2. La distinción cultural o cómo el ojo del investigador fragmenta la sociedad

En el debate sobre la cultura de masas se va estableciendo una diferenciación entre los productos culturales, que los críticos suelen organizar en niveles distintos. Estos niveles reflejan una reflexión en torno a «tres dimensiones diferenciadas: los niveles de calidad del producto, el nivel cultural y la sensibilidad del público y, finalmente, los medios tecnológicos que permiten el acceso a los bienes culturales y simbólicos» (Busquet i Duran, 2008: 95). Estas divisiones esconden a menudo un sesgo ideológico que sostiene la larga e histórica desconfianza hacia la capacidad de decisión y de emancipación de la población mayoritaria, comúnmente llamada «masa», de la que se excluyen generalmente los críticos que exponen sus consideraciones sobre ella. Veremos, en los próximos apartados, sin ánimo de exhaustividad, las principales clasificaciones a las que han dado lugar los estudios sobre los productos culturales, qué limitaciones encierran, cuáles son las aportaciones más recientes así como las nuevas perspectivas en cuanto a la implicación de los receptores en el entramado cultural.

Es ya muy conocida la división tripartita de la cultura entre el *high*, *middle* y *low brow* que vino a matizar la división binaria entre «alta» y «baja» cultura y cuyos niveles «se referían, originariamente, más que a la calidad de los productos culturales, al nivel y a la competencia cultural de los individuos» (Busquet i Duran, 2008: 92); pronto, sin embargo, se irá asimilando la calidad del producto con la calidad del consumidor, estableciéndose un paralelismo entre cierto consumo cultural y cierto nivel de vida y nivel cultural. En efecto, este tipo de clasificaciones suelen establecer un vínculo estrecho entre capas de población en función de su nivel social y productos consumidos: la clase alta se asocia con un nivel cultural elevado así como con un consumo profuso y refinado; las clases medias tendrían un nivel cultural medio y disfrutarían de unos

Finalmente, frente a la perspectiva de ascenso social, a la posibilidad de escapar del gimnasio y de tener una vida más “libre” (poder elegir su propia ropa, llevar joyas de oro o ver el “exterior”), acepta la oferta. Dos veces a la semana, el protagonista tiene media hora para lanzar sus reflexiones al público. De esta manera, el sistema consigue absorber la crítica, integrándola para neutralizarla mejor, creando una manera de canalizar una frustración que empieza peligrosamente a manifestarse en el espacio “público”. Este capítulo de *Black Mirror* ilustra la perversa paradoja del sistema mediático en complicidad con el sistema político: resistir es integrarse. El capítulo no deja ninguna esperanza de cambio social. Sin embargo, la historia podría continuar de otro modo: quizás introduciendo este discurso alternativo en el espacio público de los medios de comunicación es posible que, en vez de neutralizarse la crítica, esta pueda llegar a despertar la conciencia social —lenta pero seguramente— al hacerse visible. Quizás en este sentido, de manera más optimista, podríamos decir que integrarse significa también la esperanza de una verdadera resistencia.

productos propios de la cultura masiva burguesa; las clases populares, por su parte, consumirían poco, tendrían un nivel cultural bajo y “vulgar”, compuesto de una mezcla de cultura de masas y de folklore.

Aquí tocamos otra de las distinciones fundamentales que se suelen mencionar al hablar de consumo cultural: la que opone la cultura masiva, producida por la industria cultural y difundida globalmente gracias a importantes medios técnicos, a la cultura folklórica, propia de cada pueblo, producida “desde abajo”, regional y no exportada. El carácter genuino de esta última ha sido despreciado históricamente, lo que condujo a su exclusión del sistema cultural dadas sus resonancias tradicionales y rituales —y en ese sentido, conservadoras—. Sin embargo, la antropología la revalorizó como riqueza patrimonial frente a la cultura masiva, considerada invasiva y destructiva por su tendencia a la homogeneización. Además, al ser también productor de su propia cultura, el pueblo que la encarna está igualmente mejor valorado frente al consumidor de clases medias, considerado cómplice de la dominación ejercida por la cultura masiva (el caso típico sería el del pequeño-burgués que paga por consumir lo que su propia clase impone de manera hegemónica).

Como explica Néstor García Canclini en su artículo «Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular?» (1987), la antropología habría construido la categoría de “lo popular” —entendido como el conjunto de manifestaciones culturales que emergen “desde abajo”, creadas por y para el pueblo y que comprendería los aspectos folklóricos, «los rasgos tradicionales, lo “primitivo”, de una comunidad aislada»— como una categoría que había de ser preservada de los efectos nocivos de la cultura de masas. La cultura erudita, por su parte, se habría construido sobre esa misma dialéctica entre contaminación y pureza:⁷

La historia del arte y la literatura, y el conocimiento científico, habían identificado repertorios de contenidos que debíamos manejar para ser cultos en el mundo moderno. Por otro lado, la antropología y el folclore, así como los populismos políticos, al reivindicar el

⁷ En este artículo, García Canclini delimita las dos acepciones de “lo popular” que se suelen utilizar para referirse a dos realidades construidas, una desde la antropología (que acabamos de comentar arriba) y la otra desde la comunicación que designa la cultura proveniente de la industria, la considerada como el instrumento de dominación privilegiado de las masas: «Para los comunicólogos, lo popular no es el resultado de las tradiciones, ni de la personalidad “espiritual” de cada pueblo, ni se define por su carácter manual, artesanal, oral, en suma, premoderno. Desde la comunicación masiva, la cultura popular contemporánea se constituye a partir de los medios electrónicos, no es resultado de las diferencias locales sino de la acción homogeneizadora de la industria cultural» (García Canclini, 1987). Nos ceñimos a las definiciones de este autor dado el amplio debate y la cantidad de bibliografía crítica que conlleva este término.

saber y las prácticas tradicionales, constituyeron el universo de lo *popular*. Las industrias culturales engendraron un tercer sistema de mensajes masivos que fue atendido por nuevos especialistas: comunicólogos y semiólogos. Tanto los tradicionalistas como los modernizadores quisieron construir objetos puros. Los primeros imaginaron culturas nacionales y populares “auténticas”; buscaron preservarlas de la industrialización, la masificación urbana y las influencias extranjeras. Los modernizadores concibieron un arte por el arte, un saber por el saber, sin fronteras territoriales, y confiaron a la experimentación y la innovación autónomas sus fantasías de progreso. Las diferencias entre estos campos sirvieron para organizar los bienes y las instituciones. Las artesanías iban a ferias y concursos populares, las obras de arte a los museos y las bienales (García Canclini, 2008: 38).

Así, se ha tendido a poner de relieve el efecto invasivo de una cultura que gracias a medios tecnológicos cada vez más avanzados sería capaz de infiltrarse hasta en las sociedades más aisladas imponiéndose como modelo y contaminando la supuesta pureza de su “autenticidad”, de su identidad y de sus tradiciones. La cultura de masas, producida por élites, se concibe, pues, como una maquinaria capaz de difundir las maneras de ser, de pensar y de vivir de las clases burguesas dominantes en el resto de la sociedad. Sus otras víctimas las conformarían las clases populares urbanas, con un nivel de instrucción bajo y cuyo acceso a la alta cultura es reducido. Para relativizar este punto de vista, Jordi Busquet i Durán apunta la tendencia a sobredimensionar el poder de los *mass media* por parte de la crítica: si todavía «se mantiene la pretensión de que los *mass media* y las diversas industrias culturales ejercen un poder de persuasión irresistible», recuerda que «esta concepción ha sido, y es todavía hoy, una de las premisas más polémicas y controvertidas» (2008: 247).

En cualquier caso, como vamos a ver a continuación, diversos y variados han sido los argumentos que sirvieron para descalificar la cultura de masas, haciendo recaer en gran parte en ella y en su funcionamiento la responsabilidad del mantenimiento del orden dominante en las sociedades occidentales. Ello se debería, por una parte, a su carácter conservador y, por otra parte, a su poder letárgico sobre las masas.

Así, en primer lugar, este tipo de cultura produciría objetos de baja calidad, superficiales, orientados hacia el divertimento (espectáculos, juegos, etc.), con un «grado elemental de elaboración formal y simbólica». No tendría pretensiones intelectuales ni ambiciones artísticas y se caracterizaría por su «rudeza y por una absoluta falta de sensibilidad» (Busquet i Durán: 96-97), además de mantener al consumidor en un estado acrítico.

Otra de las acusaciones formuladas a la cultura de masas es la de absorber los productos de la alta cultura (música clásica, ópera, reproducción de cuadros famosos, etc.), haciéndolos accesibles a todos pero sin que sean comprendidos ni apreciados “en su totalidad”. La relación entre el objeto y el que lo consume sería, pues, totalmente superficial. Pero hay más, la industria lo podría hacer peor todavía, extrayendo provecho de la alta cultura y engañando a las masas al ofrecer productos que imitan las formas de la cultura refinada, a menudo vanguardistas y sorprendentes, pero banalizándolas, utilizándolas como simple efecto de novedad para fines comerciales: estos productos esconderían, en realidad, contenidos insustanciales pero tendrían un gran potencial de adhesión (Eco, 1973: 42). Según Umberto Eco, esta crítica, que aunque «da en el blanco y nos ayuda a comprender por qué tantos productos de fácil salida comercial, aun ostentando una dignidad estilística exterior, suenan a falso» refleja un «concepto fatalmente aristocrático del gusto»; lanza a continuación una serie de preguntas destinadas a replantear ciertas opiniones generalmente aceptadas:

¿Debemos admitir que una solución estilística sólo es válida cuando representa un descubrimiento que rompe con la tradición y por ello es compartida por unos pocos elegidos? Admitido esto, si el nuevo estilo alcanza a inscribirse en un círculo más amplio y a inserirse en nuevos contextos, ¿pierde de hecho toda su fuerza, o adquiere una nueva función? Y si posee una función, ¿es fatalmente negativa, y el nuevo estilo sirve sólo para disimular bajo una pátina de novedad formal una banalidad de posturas, un complejo de ideas, gustos y emociones pasivos y esclerotizados?» (1973: 43).

Desde otra perspectiva, se acusa al consumidor de apropiarse productos de la «alta» cultura o de sus imitaciones con el objetivo de adquirir prestigio social, utilizando pragmáticamente algo que en los círculos refinados se define habitualmente por su inutilidad. Así lo argumentaron Adorno y Horkheimer:

La utilidad que los hombres esperan de la obra de arte en la sociedad competitiva es, en gran medida, justamente la existencia de lo inútil, que es no obstante liquidado mediante su total subsunción bajo lo útil. (...) Lo que se podría denominar valor de uso en la recepción de los bienes culturales es sustituido por el valor de cambio; en lugar del goce se impone el participar y estar al corriente; en lugar de la competencia del conocedor, el aumento de prestigio (1998: 203).⁸

⁸ Creemos conveniente recordar aquí el uso social que se ha hecho de la cultura a lo largo de la historia para relativizar esta acusación. En efecto, ese uso social no es ni mucho menos resultado del desarrollo de la cultura de masas ni propia de las clases medias o subalternas. Ello se puede ver, por ejemplo, a través de la historia del libro. En su *Historia mínima del libro y de la lectura*, A. Castillo Gómez indica cómo la posesión y exhibición de libros fueron utilizadas a lo largo del tiempo para marcar las diferencias de

Según los autores, el precio bajo o la gratuidad de los productos de la industria cultural facultaron tal utilización del arte haciendo de la democratización de la cultura una de las responsables de su desmoronamiento. El precio elevado aparecía, para ellos, como una garantía de la atención del público invertida en la contemplación de la obra, la garantía de cierta relación profunda, seria, con la obra contemplada:

Pero la disolución de su auténtico carácter de mercancía no significa que estén custodiadas y salvadas en la vida de una sociedad libre, sino que ahora ha desaparecido incluso la última garantía contra su degradación al nivel de bienes culturales. La abolición del privilegio cultural por liquidación no introduce a las masas en ámbitos que les estaban vedados; más bien contribuye, en las actuales condiciones sociales, justamente al desmoronamiento de la cultura, al progreso de la bárbara ausencia de toda relación. Quien en el siglo pasado o a comienzos de éste gastaba su dinero para ver un drama o escuchar un concierto, tributaba al espectáculo por lo menos tanto respeto como al dinero invertido en él. El burgués que quería extraer algo para él podía, a veces, buscar una relación más personal con la obra (Adorno y Horkheimer, 1998: 205).

Tal panorama condujo a los “apocalípticos” a difundir la idea de que el arte “verdadero”, el que conforma la alta cultura, estaba destinado a desaparecer lentamente, poco a poco reemplazado por la invasora industria cultural.

Según Umberto Eco (1973: 44), cualquiera de las acusaciones que hemos enumerado hasta ahora contiene ideas elitistas o clasistas. Bien por hecho que la

estatus social, para establecer una distinción entre el “noble” y el “pueblo”. Fue el caso, por ejemplo, en un momento de expansión del libro, entre el siglo I y el siglo IV de nuestra era: «Así, la literatura ofrece ejemplos variados de ricos e ignorantes propietarios de libros que tan sólo los empleaban como objetos de decoro y distinción social» (2004: 31). Lo mismo ocurrirá con el libro cristiano que fue dotado por la Iglesia de un alto valor simbólico gracias a los adornos que ciertos códices podían llevar (piedras preciosas, letras de oro y de plata, etc.) y que los transformaba en objetos de lujo. Pero, además, con las Santas Escrituras el libro pasó a considerarse como depositario de la verdad, otorgando a su poseedor un poder simbólico que la población analfabeta y sin recursos no podía ni poseer ni exhibir (38-40). Más tarde, la nobleza también utilizará el libro y la lectura como marcas de distinción social: «Pero los libros (...) no sólo tienen sentido por la lectura, sino también por el hecho de poseerlos y exhibirlos como símbolos de decoro. Esta ambivalencia de funciones se ve claramente en buena parte de los ejemplares poseídos por la nobleza, concretamente en aquellos que se pueden englobar bajo la categoría del libro cortesano. Éste, en fin, como un signo visible, junto a otros, de la civilidad, la cortesía y las buenas maneras propias de las cortes aristocráticas, aparte de una señal de la riqueza y del poder» (49-50). Roger Chartier (1992) también menciona estos mecanismos de distinción e indica cómo se pasa de la simple posesión del libro como mecanismo de distinción, a la legitimidad de un tipo de lectura y de lectores o a la posesión de libros de apariencia cuidada o descuidada: «Mientras que la sola posesión del libro había significado durante mucho tiempo una superioridad cultural, los usos del libro, legítimos o salvajes, y la calidad de los objetos tipográficos, cuidados o vulgares, son los que van adquiriendo en forma progresiva dicha función» (61); «A las lecturas distinguidas y a los libros preciosos se oponen de ahora en adelante los impresos hechos de prisa y los descifradores torpes» (115). Como veremos a lo largo de este trabajo de investigación, el libro no deja hoy en día de ser un objeto que “distingue” a sus poseedores: dependiendo del género, pero también de la editorial o de la apariencia de la cubierta, sus diferencias sirven para que sus lectores se “distancien” culturalmente unos de otros.

población mayoritaria es incapaz de emitir ningún juicio crítico sobre los productos elaborados para ella, indefensa y cegada por las maquinaciones de organizaciones superiores dotadas del poder económico pero, sobre todo, intelectual; bien se entiende que esta mayoría está desprovista de la suficiente formación intelectual para entender los productos de la alta cultura y la rebajan de su pedestal, de su condición sagrada utilizándola con fines meramente utilitarios; bien se piensa que crear productos comprensibles para todos, imitando algunos recursos formales vanguardistas de la alta cultura pero con contenidos de nivel intelectual más bajo, tampoco es válido ya que se aproxima a la copia, a la falsificación y se banaliza la alta cultura, proporcionando una cultura “barata” para los que no pueden pagarse el lujo de entenderla en toda su complejidad.⁹ Eco apunta el gusto aristocrático que se refleja en estos posicionamientos e indica la pervivencia de una «nostalgia por una época en que los valores culturales eran un privilegio de clases y no eran puestos a disposición de todos indiscriminadamente» (1973: 42).

Eco responde, con estas apreciaciones, a los presupuestos asentados por la Escuela de Frankfurt y otros pesimistas en cuanto a la cultura de masas; asimismo, va matizando estas posiciones al subrayar algunos efectos positivos de la cultura masiva, recogiendo los argumentos de aquellos a los que denomina «integrados». Aunque Eco advierte de su extremado optimismo, vale la pena mencionar sus argumentos dado que aportan un contrapunto interesante a esta visión más catastrofista. Según ellos, la cultura ofrecida por la industria no sería tan conservadora como se intenta hacer creer. En efecto, al homogeneizar y estandarizar los productos culturales y, por lo tanto, los gustos, se nivelarían las diferencias de clases. Asimismo, la distribución masiva de obras clásicas y de nociones procedentes de la alta cultura, aunque de manera moderada

⁹ Opiniones como las de Patricio Pron (2011) muestran cómo estas ideas siguen circulando hoy en día entre ciertos intelectuales: «En otras palabras, toda obra formalmente conservadora es políticamente reaccionaria, no importa cuáles sean las ideas o las intenciones de su autor; lamentablemente, también lo son aquellos textos que pretenden innovar en el repertorio de las formas narrativas, y esto por varias razones, la principal de las cuales es que su apropiación del repertorio de formas y procedimientos de la literatura de las vanguardias históricas no es el resultado de un rechazo radical de las convenciones no solo narrativas de la época —como sucedía en el caso de las vanguardias— sino de la fetichización de la novedad y del experimentalismo, cuyo nicho en el mercado editorial es, aunque más reducido, tan relevante como los que ocupan la novela romántica, la histórica, los libros de cocina y los de autoayuda. La producción de textos experimentales que adoptan procedimientos de las vanguardias históricas como la descontextualización, la sustracción, la parodia, el sinsentido, la puesta en cuestión de la autoridad narrativa, la irracionalidad, la ausencia de linealidad, la fragmentación, la cita apócrifa, la utilización de gráficos y fotografías, la reescritura y la intertextualidad tiene como resultado la constitución de una vanguardia sin programa político, una vanguardia afirmativa de los valores dominantes —de los que emergen las convenciones literarias que supuestamente pondrían en cuestión— cuyo Dios es el mercado, al que sus principales actores parecen haberse entregado hace tiempo».

y en pequeñas dosis, ha permitido a la mayor parte de la población acceder a una información de la que antes se veía privada y le ha servido de estímulo para seguir fomentando su enriquecimiento personal. En este sentido, la cultura de masas no habría llegado a ocupar el lugar de otra forma más alta de cultura, sino que habría venido a colmar un vacío. Además, los nuevos soportes de difusión también habrían contribuido a renovar el lenguaje y, por lo tanto, el estilo, con lo que no se podría afirmar rotundamente su conformismo y conservadurismo estilístico (Eco, 1973: 50-57).¹⁰

¹⁰ Dos ejemplos son suficientes para negar el total conservadurismo de la cultura de masas tal como la planteaba Adorno. Tomemos la película *Forrest Gump* de Robert Zemeckis y algunas canciones españolas de éxito comercial. Estas obras, como muchas otras que circulan en el mercado, ponen en escena problemas y preocupaciones existentes entre la población, como injusticias sociales o históricas. En *Forrest Gump*, a partir de la mirada ingenua de una persona con un ligero retraso mental —recurso por otra parte muy común en los relatos que quieren criticar la realidad desde una mirada “otra”, externa, casi subversiva, como es el caso de los personajes que sufren alguna forma de locura a partir de la cual pueden emitir cualquier discurso, amparados por la coartada de la enfermedad mental—, denuncia desde el racismo institucional hasta la absurdidad de la guerra de Vietnam o la corrupción política, poniendo en cuestión la legitimidad de los gobiernos sucesivos de Estados Unidos y de sus decisiones, al mismo tiempo que elogia las revueltas que hicieron posible la conquista de los derechos civiles. También plantea el tema controvertido del amor entre una persona “sana” y otra con retraso mental, así como la posible paternidad de esta última. Es cierto que lo que caracteriza a los personajes es a menudo la caricatura (haciendo, por ejemplo, del líder de los Black Panther un ser detestable o de los miembros del Ku Klux Klan unos seres risibles), dando una imagen cuestionable de ciertas realidades históricas. También es cierto que la película no deja de reforzar los principios sobre los que se fundamentó la nación de los Estados Unidos como son la libertad, la democracia o, sobre todo, el sueño americano factible gracias a la mentalidad liberal y la economía capitalista. Pero también, y en virtud de estos mismos principios, nos enseña valores de tolerancia, de superación, nos muestra que todo no está dibujado de antemano y que la acción individual y colectiva puede llevar a mejoras sociales. Encontramos en *Forrest Gump* como en muchos de los productos de la cultura masiva esta ambigüedad que hace que por una parte se puedan calificar de “políticamente correctos” al mismo tiempo que ofrecen al público la posibilidad de ver, de descubrir o de recordar que es posible posicionarse en contra de los valores establecidos y de luchar para modificarlos. Un segundo ejemplo que ilustra el hecho de que la cultura de masas no es en sí conservadora podría ser el de canciones que movilizan a algunos sectores de las masas en las pistas de baile de las verbenas de las fiestas populares españolas —también las que tienen lugar durante eventos culturales masivos—. Canciones como «La fiesta pagana» de *Mago de Oz* o «El vals del obrero» de *Skarp*, que no pueden faltar, proponen unas letras especialmente reivindicativas en las que la religión católica o el poder político son identificados como poderes opresores contra los que se insta a la gente corriente, a la “clase trabajadora”, a resistir activamente: en «El vals del obrero», que identifica la clase trabajadora con el cimiento de la revolución, podemos escuchar que «En esta democracia hay mucho listo que se lucra / Exprimiendo a nuestra clase social / Les importa cuatro huevos si tienes catorce hijos / Y la abuela que no se puede operar»; en «La fiesta pagana», por su parte, escuchamos «Si sientes que el miedo se pega a tu piel / Por ser comunero y justicia querer / Si te rindes hermano, por ti nunca pensarás / Cuando vayan a pedirte / Los diezmos a fin de mes / Y la Santa Inquisición / Te invita a confesar / Por eso amigo tú alza la voz / Di que nunca pediste opinión / Si es verdad que existe un Dios / Que trabaje de sol a sol / Ponte en pie / Alza el puño y ven / A la fiesta pagana / En la hoguera hay que beber / De la misma condición / No es el pueblo ni un señor / Ellos tienen el clero / Y nosotros nuestro sudor / Si no hay pan para los tuyos / Y ves muy gordo al abad / Si su virgen viste de oro / Desnúdala». Evidentemente, no podemos obviar el hecho de que el uso de estas canciones “anticapitalistas” en contextos de eventos masivos está sosteniendo, en parte, la lógica económica que subyace a estas organizaciones festivas. También está claro que muchos de los que bailan o gritan esas letras lo hacen sin ningún tipo de identificación con el discurso que vehiculan sino como mero medio de desinhibición gracias a su pegadizo ritmo. Sin embargo, no deja de ser cierto también que estas canciones se han convertido en himnos para muchos jóvenes de izquierdas, que aprovechan sus momentos de ocio para canalizar sus

La polémica entre apocalípticos e integrados contiene un problema en su planteamiento según Eco: el debate no debería girar en torno a si la cultura de masas es buena o mala sino en torno a las maneras de hacer posible, en este contexto, que los medios de masas «puedan ser el vehículo de valores culturales», además de plantear la necesidad de formar un grupo crítico dentro de los *mass media* para mejorar la calidad de los productos difundidos. El autor mantiene, pues, la confianza en el potencial que ofrece todo el aparato mediático.

Eco también muestra que, al estudiar más de cerca la realidad de las prácticas culturales, los críticos se percataron de que no siempre funcionaba el vínculo estricto que se había establecido entre el nivel social de los individuos, sus gustos y su tipo de consumo. Así argumenta que estos niveles se confunden entre ellos, vista la oscilación del gusto que se produce en cada individuo (1973: 63-66): un profesor universitario puede complacerse leyendo una obra de Kafka pero también leyendo un cómic; un obrero puede disfrutar tanto escuchando canciones de *rock* como de música clásica. Su crítica a la separación estricta de niveles culturales se relaciona con el placer experimentado por cada individuo ante productos de diferente índole y argumenta que «sólo aceptando la visión de los distintos niveles como complementarios y disfrutables todos por la misma comunidad de fruidores, se puede abrir un camino hacia un saneamiento de los *mass media*» (1973: 69).

El sociólogo francés Pierre Bourdieu, por su parte, volvió a comprobar con sus estudios la existencia de cierta correlación entre el consumo cultural y la clase social del consumidor. Aunque complejizó mucho más esa correlación entre prácticas culturales y clases sociales, sus conclusiones mantienen algunos de los rasgos ya mencionados. Aun así, este autor intentó, en vez de crear categorías estrictas, realizar un “mapa” que reflejara las diferencias de consumo, realizado a partir de criterios múltiples.¹¹ Las

frustraciones pero también para reafirmar sus vínculos como comunidad política y para recordar y corroborar sus convicciones a través de relatos simbólicos especialmente reivindicativos.

¹¹ El autor, consciente de que toda clasificación está construida a través de los ojos del sociólogo, intenta crear un mapa social o, como lo llama él, un «espacio de diferencias» a partir de las entrevistas y estadísticas que ha realizado para conocer los “gustos” de los diferentes tipos de consumidores. Al realizar este espacio de diferencias, que se organiza según tres ejes (capital económico del consumidor, capital cultural adquirido y tiempo de pertenencia a la clase social), el sociólogo constata que se puede observar la existencia de gustos de clase (dentro de este espacio de diferencias donde el sociólogo traza fronteras artificiales, se aprecia un *continuum* en la evolución de los gustos y las categorías no existen en sí mismas sino en relación con las demás) Bourdieu complejiza la relación entre clases sociales y consumo cultural estableciendo jerarquías dentro de las divisiones según los tres ejes nombrados. Por ejemplo, dentro de la clase burguesa, no es lo mismo ser profesor de universidad (más capital cultural pero menos capital económico) que desempeñar una profesión liberal (cuya pertenencia a la burguesía

fronteras entre consumidores aparecen así más borrosas y permeables, como en un *continuum*, aunque volvemos a encontrar diferencias claras en las preferencias declaradas de los encuestados, según se encuentren en un extremo u otro de este *continuum*.

El gran acierto de Bourdieu fue mostrar cómo las categorías tradicionales que separan la alta, la media y la baja cultura fueron establecidas de manera artificial en función de criterios subjetivos que pertenecen a las clases dominantes, contruidos socialmente por una mirada intelectual que menosprecia la mirada popular y su sensibilidad “otra”. A partir de esos criterios se determina la cultura legítima, que necesita ciertas condiciones o predisposiciones para ser asumida por un individuo cualquiera; predisposiciones que, evidentemente, se dan más fácilmente en las clases que imponen esa legitimidad. Bourdieu señala, pues, un sistema que favorece los mecanismos de reproducción de desigualdades en cuanto al acceso y al disfrute de la cultura «legítima», y también, en cuanto a la manera de aproximarse a los objetos culturales, lo que explicaría en gran parte las diferencias de consumo entre clases.

Al mostrar cómo la cultura ha servido tradicionalmente como factor de “distinción” social, sus apreciaciones se acercan a las de Umberto Eco, cuando calificaba la actitud de los críticos de clasista y “aristocrática”. Si Eco señalaba que

Ante ciertas tomas de posición nace la sospecha de que el crítico se refiere constantemente a un modelo humano que, aunque él no lo sepa, es clasista: es el modelo del gentilhomme del renacimiento, culto y meditabundo, a quien una determinada condición económica le permite cultivar con amorosa atención las propias experiencias interiores, le preserva de fáciles conmixtiones utilitarias y le garantiza celosamente una absoluta originalidad (1973: 45).

Bourdieu, en el mismo sentido, apunta al juicio de gusto “desinteresado” que encontramos entre los que imponen y disfrutan la cultura legítima. Ciertamente la jerarquía que se establece entre productos, clasificados según su grado de legitimidad — basada esta última en el criterio del “buen gusto” determinado por las clases dominantes—, implicaría cierta manera de relacionarse con los objetos estéticos: cierta manera de mirarlos, de leerlos, de juzgarlos y de interpretarlos. Nuestros gustos en materia de cultura o de prácticas culturales estarían determinados, en gran parte, por esa

suele ser más antigua) o que ser un patrón comercial (con más capital económico pero menos capital cultural a sus espaldas y un tiempo medio de pertenencia a la clase burguesa). Al interrogar a miembros de cada categoría, Bourdieu constata que las respuestas ante los productos culturales se parecen entre sí cuando los miembros se parecen entre sí.

relación con el objeto y, al mismo tiempo, nos distinguirían, nos “diferenciarían” de los demás —incluso nos “delatarían”—. Desde una perspectiva a menudo tachada de determinista —aunque Bourdieu pretende tan solo “constatar” los hechos a través de sus trabajos de campo—, el sociólogo afirma que sería relativamente fácil adivinar los gustos de un individuo o, más bien, qué categoría de gustos no podría tener, en función de su condición profesional, de su nivel de estudios, de la clase social a la que pertenece y del tiempo de pertenencia a esa clase; todos estos parámetros determinarían el *habitus* incorporado y orientarían nuestras preferencias y nuestras costumbres. Sería así como los productos que consumimos nos “enclasan”. Y si este “enclasmiento” es posible gracias a la observación de las prácticas culturales de un individuo en ámbitos tan diversos como la comida, la vestimenta o la decoración de las casas, «de todos los objetos que se ofrecen a la elección de los consumidores, no existen ningunos más *enclasantés* que las obras de arte legítimas» (1998: 13).

Bourdieu explica que la representación dominante de los juicios de gusto es de origen kantiano; los criterios del “buen gusto” en materia de arte provendrían de una idea basada en esta filosofía sobre el juicio estético, cuya representación se definiría como pura, sin determinación externa, autónoma, universal, distanciada y desinteresada, otorgando un valor intrínseco a la belleza de un objeto —belleza que siempre se reconocería de manera universal—. ¹² Bourdieu se opone a esta visión del gusto, que descansa sobre una mirada etnocentrista, y recuerda que existen condiciones económicas y sociales que posibilitan la formulación de determinados juicios de gusto. La estética “pura” —cuya culminación será la del “arte por el arte”— se enmarca en condiciones históricas: no se observa un objeto estético, por ejemplo un cuadro, de la

¹² Así, por una parte, la belleza de un objeto sería intrínseca al objeto: ningún determinante externo influiría sobre la calidad del objeto artístico, sólo existen individuos capaces de detectar lo bello y otros desprovistos de esta capacidad y esta cualidad de lo bello sería reconocida casi mágicamente de manera universal. Por otra parte, el juicio estético es igualmente distanciada y desinteresado, no sólo en cuanto a su producción sino también en cuanto a su recepción y disfrute; la intención artística no entiende de utilidad (en el sentido de “servir algún propósito”) y la utilidad del objeto no tiene cabida en su valoración: un objeto es considerado como bello no por el beneficio inmediato que podría aportar (un sueldo para el artista, una información cualquiera o aspectos prácticos para el consumidor) sino por la representación del objeto en sí misma. Por eso, importan más las formas que los contenidos, la técnica que la historia contada: la percepción de la obra de arte ha de tomar distancia con respecto a la cotidianidad de lo que cuenta. Esto lleva a la valorización del arte abstracto o experimental como máximas representaciones del arte, destinado a la pura contemplación y al cultivo de las «experiencias interiores». Estos criterios están muy alejados del gusto popular que, como veremos más adelante, busca a menudo en la cultura que consume “algo que llevarse” para su día a día —alguna sabiduría sobre un tema en concreto, algo que poner en práctica, alguna orientación sobre cómo actuar, etc.— o, como indica Bourdieu, da una importancia especial a las emociones: «en efecto, nada es más ajeno a la conciencia popular que la idea de un placer estético que, por decirlo como Kant, sea independiente del placer de las sensaciones» (1998: 39).

misma manera antes y después del siglo XIX, antes y después de la revolución que se origina con el impresionismo cuando el sujeto que produce la obra deja de tener tanta importancia en su interpretación y da paso a una mirada más centrada en el objeto en sí mismo, en sus formas, sus colores, su luz, etc. (Bourdieu, 1991); por otra parte, para que un individuo pueda observar un objeto conforme a las normas de la estética legítima y para que emita determinados juicios de gusto ajustados a ella, es necesario que haya pasado por un proceso de aprendizaje de mirada pura, “gratuita”, que se transmite a través del capital cultural heredado de la familia o adquirido gracias a la permanencia prolongada dentro del sistema escolar. Si los gustos de los individuos son el producto de ciertas condiciones sociales, también lo son de ciertas condiciones económicas. Así, como nuestros gustos dependen en gran medida de factores heredados (conocimientos culturales, dinero de la familia), propicios a una desigualdad que sirve para justificar el dominio social de unas clases sobre otras, el desprecio hacia las formas populares del gusto —que Bourdieu llama también a veces «gusto de necesidad» por la intervención del capital económico en sus elecciones— será calificado de «racismo de clase». Al hacer pasar estas preferencias, determinadas socialmente, por gustos “elegidos” libremente, dependientes únicamente de criterios personales y subjetivos, se tiene por responsable de las “malas” elecciones de las clases populares su “mala inspiración”, con lo que «no tienen más que lo que se merecen»:

El gusto por necesidad sólo puede engendrar un estilo de vida en sí que sólo es definido como tal negativamente, por defecto, por *la relación de privación* que mantiene con los demás estilos de vida. Para los unos los emblemas electivos, para los otros los estigmas que llevan hasta en su propio cuerpo. (...) No contentos con no poseer casi ninguno de los conocimientos o de los [modales] que reciben su valor en el mercado de los exámenes escolares o de las conversaciones mundanas, y con tener solo unas habilidades carentes de valor en esos mercados, ellos son los que “no saben vivir”, los que más dinero dedican a los alimentos materiales, y a los más pesados, a los más groseros y a los que más engordan de entre aquellos —pan, patatas y grasas— a los más vulgares también —como el vino—, los que menos dedican al vestido y a los cuidados corporales, a la cosmética y a la estética, (...), los que van a plantar sus tiendas en los *campings* superpoblados, los que se instalan con sus meriendas en los bordes de las carreteras nacionales, los que se introducen con su Renault 5 o Simca 1000 en los embotellamientos de comienzos de las vacaciones, los que se abandonan a diversiones prefabricadas concebidas para ellos por los ingenieros de la producción cultural de gran serie, los que, con todas sus “elecciones” tan mal inspiradas,

confirman el racismo de clase, si es necesario, en la convicción de que no tienen más que lo que se merecen (1998: 178-179).¹³

Las clases populares tenderán a elegir productos más baratos, calificados de “mal gusto” por las clases dominantes al no corresponder con sus criterios estéticos: realizados con materiales poco nobles, poco “sólidos” —no duraderos—, no buscan tanto la originalidad del producto, su rareza o su refinamiento como su utilidad, practicidad y accesibilidad. Así, es más probable que “se conformen” con productos industriales, producidos en serie a costes reducidos, sometidos al mercado e identificados por los que pueden permitirse productos más lujosos con la “mala calidad” y la bajeza. En materia de cultura en sentido estricto, el hecho de que un producto “se venda como panes” sería marca de su inferioridad, hasta de no cultura.

Si centramos nuestra atención en el arte, y en particular en la literatura, se da por hecho en las fracciones dominantes que una novela, si consigue vender mucho, es porque es accesible para las mayorías, es decir, “fácil” de entender, “barata”, de “usar y tirar”: se levantará enseguida la sospecha de que no estimula el pensamiento, debido entre otras cosas a un nivel de lengua poco elaborado y asequible, no literario, cuyo registro plano opera dentro de los límites de la banalidad y cuyo contenido desaparecerá rápido de las conciencias de los lectores. Son, por ejemplo, muy significativas de estos juicios las connotaciones que se aglutinan en torno al concepto de literatura *light* que recoge J. Cedeño:

Según las definiciones que ofrecen diccionarios como el *Webster*, el significante *light* remite a un maridaje de significados especialmente sugerentes. Significados que giran alrededor tanto del acto de producción de lo considerado *light* —fácil de producir, industria o maquinaria de productos insignificantes—; como de la especificidad misma del producto/objeto —ligero, digerible, casi inmaterial o inexistente—; su alcance semántico —superficial—; el grado de responsabilidad involucrado —poco serio—; las relaciones de

¹³ Precede este párrafo: «La idea de gusto, típicamente burguesa, puesto que supone la absoluta libertad de elección, está tan estrechamente asociada con la idea de libertad que cuesta trabajo concebir las paradojas del gusto de necesidad. Ya sea que pura y simplemente se la anule, haciendo de la práctica un producto directo de la necesidad económica (los obreros comen judías porque no pueden pagarse otra cosa) e ignorando que la necesidad no puede satisfacerse, la mayor parte del tiempo, si no es porque los agentes estén inclinados a satisfacerla, porque *tengan el gusto* de aquello a lo que de todas formas están condenados. Ya sea que se haga de ella un gusto de libertad, olvidando los condicionamientos que la han producido y que se la reduzca así a una preferencia patológica o mórbida hacia las cosas de (primera) necesidad, una especie de indigencia congénita, pretexto para un racismo de clase que asocia al pueblo con lo grueso y con lo grasoso fuerte, toscos zuecos, trabajos pesados, risotadas, bromas pesadas, burdo buen sentido, bromas groseras, etc. El gusto es *amor fati*, elección del destino, pero una elección forzada, producida por unas condiciones de existencia que, al excluir como puro sueño cualquier otra posible, no deja otra opción que el gusto de lo necesario» (1998: 177).

delimitación recíproca que explicitan una «norma» —menor en relación con el peso, la cantidad y la fuerza usuales—; y, no podía faltar, el juicio valorativo que se desprende de su recepción —de poca importancia— (Cedeño, 2011: 75).

Este tipo de consumo cultural se opondría al de las fracciones más dotadas de capital cultural. En las clases altas, es más probable que se lean —o, más superficialmente, que se valoren positivamente— poesías o novelas vanguardistas y estilísticamente muy elaboradas, representativas de una estética “pura”, sometidas únicamente a las leyes de la estética. La pureza de la obra de arte vendría de que no depende ni del mercado —de la demanda del lector— ni de cualquier ideología y se trata, por lo tanto, de un arte “autónomo”. Autónomo también por la mirada que convoca, “distanciada” de lo cotidiano, mirada “técnica” que toma más en cuenta lo puramente estético que unos contenidos que podrían conectar con la sensibilidad de las mayorías. Más adelante, retomaremos más detalladamente los mecanismos de legitimación del arte y la manera en que se imponen y reproducen los gustos y los criterios de las clases dominantes, excluyendo de manera general no sólo del canon literario sino también de su análisis crítico, la literatura popular y comercial.

Si los estudios de Bourdieu han sido fundamentales para entender los mecanismos de reproducción de desigualdades en un país republicano cuyo sistema democrático pretendía neutralizar —intentando crear las condiciones necesarias para que todos sus ciudadanos tengan las mismas oportunidades ante el éxito social—, su método tiene sin embargo limitaciones. En efecto, si por una parte se tacha su trabajo de determinista, por otra parte se señala que, al tomar en cuenta otros criterios en los análisis del consumo cultural, sus resultados podrían verse modificados. Uno de los reproches que se le formula es que no tuvo suficientemente en cuenta las diferencias generacionales, de género, de etnia o de procedencia en sus encuestas. Además, los estudios de Bourdieu, realizados en los años setenta del siglo pasado, han quedado algo desfasados ante los cambios sociales que se produjeron durante las últimas décadas: varios factores han contribuido a borrar aún más las fronteras entre “alta” y “baja” cultura y existe «un creciente eclecticismo en las prácticas de consumo cultural» así como «el aumento de la tolerancia ante otras preferencias» (Fernández Rodríguez; Heikkälä, 2011: 589). Así, varios críticos como Richard Peterson en Estados Unidos o Antonio Ariño en España empezaron a hablar de una nueva tendencia de consumo denominado “omnivorismo cultural” que consiste en un consumo muy diversificado, compuesto por una mezcla de productos de las consideradas alta cultura y baja cultura.

Aun así, los sociólogos han seguido constatando que los “omnívoros” forman parte de las clases dominantes, lo que demostraría, una vez más, que nuestro consumo cultural sigue teniendo que ver con la clase social a la que pertenecemos; sin embargo, también demostraría que la actitud esnobista de las clases dominantes estaría en retroceso. Esta forma de consumo estaría «sustituyendo, de forma progresiva, un cierto elitismo intelectual y esnobismo que había sido frecuente entre las clases altas (frente a un “univorismo” o abanico estrecho de gustos que caracterizaría a las clases populares)» (Fernández Rodríguez; Heikkälä, 2011: 590).

A continuación, veremos cuáles han sido, en las últimas décadas, las nuevas aportaciones en cuanto al estudio del consumo y de las jerarquías culturales en el ámbito hispánico». ¹⁴

¹⁴ Esas dinámicas de distinción, las relaciones que cada uno de nosotros establece con la cultura, las diferencias que percibimos entre nuestras propias prácticas culturales y las de los demás, las situaciones incómodas a las que pueden dar lugar el encuentro entre dos personas cuyo capital cultural es muy distinto, el desprecio de unas fracciones sociales hacia otras basado en las diferencias de gustos, etc., han sido puestos en relato por los cineastas franceses Agnès Jaoui y Jean-Pierre Bacri, que consiguieron con su comedia, *Le goût des autres* (2000), seducir al público. La película narra la historia de un patrón industrial, Castilla, ajeno al mundo de la cultura, que se enamora de su profesora de inglés, también actriz de teatro, que desprecia a Castilla por su incultura y su falta de refinamiento. Significativo es el momento del enamoramiento que se produce en un espacio extraño para él: en la sala de teatro de un centro cultural al cual acude por obligación al actuar su sobrina en la muy clásica tragedia de Racine, *Bérénice*, protagonista casualmente interpretada por la profesora de inglés. La actuación trágica de la profesora conmociona de manera tan brutal a Castilla que desde entonces no podrá dejar de pensar en ella. En esta escena está simbolizado también el encuentro casual, asombroso y auténtico, a través de la emoción banal del enamoramiento, de un individuo cualquiera con la alta cultura. A partir de ese momento, el industrial intentará acercarse a la actriz para seducirla y se irá poco a poco introduciendo, al frecuentar a sus amigos, en el mundo de la Vanguardia artística, del que empezará a consumir los productos gracias al amplio capital económico del que dispone. La profesora es incapaz de contemplar la posibilidad de que Castilla compre estos objetos por gusto y automáticamente piensa que lo hace con la intención de atraer su atención. Por eso, en un gesto paternalista, un día acude a su despacho para “advertirle” de la posibilidad de que sus amigos estén abusando de él para sacarle dinero. La respuesta del industrial pone en evidencia el “racismo de clase” de la profesora, investida de un sentimiento de superioridad por la posición que ocupa en el espacio simbólico cultural y que la lleva a desconsiderarlo, sin otras razones que las de su torpeza y falta de distinción. Esa respuesta en la que Castilla se afirma, junto con la actitud más abierta de sus amigos hacia él, permitirá a la actriz, así como al espectador, percatarse poco a poco de las cualidades del industrial. Al final, la película sugiere incluso la posibilidad de un amor naciente en la actriz. Este relato, a menudo citado como una ilustración de las tesis bourdieusianas —aunque los cineastas pretenden haber escrito la película antes de haber leído a Bourdieu— muestra finalmente cómo las lógicas de distinción pueden ser rotas al mantener una actitud más abierta hacia la diferencia. En cuanto a la recepción de la obra, es de suponer por su éxito en taquilla que el público francés se identificó con sus personajes y se reconoció en sus actitudes. Aunque estos personajes se presenten al principio como arquetipos, van poco a poco evolucionando para salir de los esquemas que el *habitus* ha impreso sobre su estilo de vida, para salirse de la casilla en que los clasifican las estadísticas.

1.1.3. Más allá de las dicotomías: «hibridación» y «mediaciones» culturales.

La clasificación de productos culturales según su “calidad” y su correspondiente disfrute por parte de consumidores encasillados según su clase social han sido, si no enteramente superado, sí ampliamente matizado en las últimas décadas. Los críticos han sabido reinterpretar una visión demasiado cerrada que definía la cultura masiva como la manifestación de un poder superior, ejercitado por élites políticas y económicas con el objetivo de dominar y manipular a las mayorías, imponiéndole su ideología y cultura propia. Quizás no sea casual que la mayor parte de la crítica sobre el tema venga del campo latinoamericano, en tanto el desarrollo más reciente de los medios de comunicación y de la producción de objetos de la cultura de masas ha incidido en una población especialmente plural y heteróclita. Nos centraremos en este apartado en sus principales contribuciones a este debate.

Quizás una de las aportaciones más radicales de los últimos años haya sido la formulada por George Yúdice. Este autor, desde una concepción pragmática de la cultura, sugiere un giro forzoso al considerar que en las actuales circunstancias ya no tiene sentido diferenciar tipos y niveles de producción cultural. En su acepción de la *cultura como recurso* subsume estas categorizaciones y prioriza un fenómeno contemporáneo al que ha dado lugar, la gestión:

La cultura como recurso es mucho más que una mercancía: constituye el eje de un nuevo marco epistémico donde la ideología y buena parte de lo que Foucault denominó sociedad disciplinaria (...) son absorbidas dentro de una racionalidad económica o ecológica, de modo que en la «cultura» (y en sus resultados) tienen prioridad la gestión, la conservación, el acceso, la distribución y la inversión (2002: 13).

El autor señala los nuevos usos de la cultura y apunta que las declaraciones de la Escuela de Frankfurt, así como la diferenciación entre alta y baja cultura, han sido superadas por la necesidad de recurrir al arte tanto para mejorar las condiciones sociales como para estimular el crecimiento económico (por ejemplo, a través de proyectos culturales urbanos o fomentando el turismo cultural). La cultura es capaz de resolver problemas, reducir gastos y crear empleos. Así, esta ya no se experimentaría como trascendente sino como útil. Y ello habría ocurrido en Estados Unidos, desde el final de la Guerra Fría, a partir del momento en que proclamar la libertad y la autonomía del arte en contraposición con el uso que se hacía de él en la Unión Soviética ya no tuvo tanta relevancia. En las circunstancias actuales, el apoyo incondicional a la cultura por parte

del Estado habría decaído y la única manera de encontrar financiación (tanto estatal como supranacional) para proyectos artísticos sería demostrando su utilidad para los países, utilidad que legitima la inversión. En este uso de la cultura, Yúdice afirma que se absorben las diferencias entre alta y baja cultura, ya que la alta cultura, como el arte contemporáneo, puede ser utilizada como un recurso para el crecimiento económico de una región o de una ciudad —como sucedió con la creación del Guggenheim en Bilbao— (2002: 16-25). En cuanto al contenido de la cultura, ya no cobraría tanta importancia cuando de lo que se trata es de aportar justicia social y combatir la dominación o la privación. Todo ello, para Yúdice, no supone en absoluto ningún efecto negativo para la cultura, como podrían afirmar los «nostálgicos» o «reaccionarios» que quieren devolverle su posición elevada (2002: 41). Para hacer frente al Estado que, por una parte, proporciona pocos recursos para proyectos culturales y, por otra parte, ejerce una suerte de chantaje cultural sobre las poblaciones minoritarias, la sociedad civil se ha organizado, especialmente alrededor de ONG o de grupos políticos y sociales —como el Frente Zapatista de Liberación Nacional—, muchas veces transnacionales. Así, habría que «pensar la comunicación masiva no “como un mero asunto de mercados y consumo”, sino como un “espacio decisivo de redefinición de *lo público* y en la construcción de la democracia”» (2002: 116-117). Buen ejemplo de ello es la editorial argentina *Eloisa Cartonera* que fabrica la portada de sus libros con cartón reciclado y pintado a mano por personas con pocos recursos. Los libros de su catálogo pertenecen en su mayoría a grandes autores latinoamericanos que han cedido sus derechos, haciendo posible el crecimiento económico de esta cooperativa.

Desde un punto de vista menos pragmático y más antropológico, otra de las aportaciones más destacables en el ámbito hispánico es de la de Néstor García Canclini, que apostó por los estudios sobre la hibridación cultural para romper con la estricta separación que se había establecido entre lo culto, lo popular y lo masivo, tripartición en la cual se atribuía al último elemento la capacidad de aniquilar los dos primeros: se decía que no sólo estaba en peligro de desaparición el “verdadero” arte sino también las identidades populares, consideradas “auténticas”, por culpa de la expansión e imposición cada vez mayor de la invasiva industria de la cultura.

Frente a esta visión catastrofista, Canclini advierte que en ningún caso podemos considerar que existieran, antes de la aparición de la cultura de masas, estructuras o prácticas culturales puras, dado que todo producto observado como objeto “acabado” es

el resultado del encuentro, del roce, de la convivencia entre dos o más productos culturales, lo que daría lugar a procesos de *hibridación* durante los cuales se transforman esos productos. El autor define el concepto de hibridación como el conjunto de «procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas» (2008: 14). No se puede negar que la influencia de factores externos sobre lo “popular” o sobre lo “culto” es absolutamente inevitable en un mundo globalizado e interconectado, en el que la circulación de los bienes simbólicos es cada vez más fluida, en el que los flujos migratorios ponen constantemente en contacto culturas étnicas alejadas —sin perder de vista el eje entre cultura dominante y dominada— y en el que el mercado económico a través del cual circulan los bienes simbólicos ha penetrado casi todas las esferas de la vida cotidiana y ha llegado hasta los rincones más alejados del planeta. Sin embargo, también es cierto que estas interacciones no son exclusivas del mundo contemporáneo —la convivencia entre culturas diferentes (sean diferencias de clase o territoriales) siempre ha existido—¹⁵ y que la “contaminación” entre culturas no es ni unidireccional —lo popular y lo culto también dejan huellas en lo masivo— ni siempre alienante para las culturas dominadas —también puede ser, en ocasión, liberadora o enriquecedora.

El concepto de hibridación tiene la ventaja de poner de relieve, frente a una mirada nostálgica que insiste en la pérdida de autenticidad y lamenta la subordinación de la cultura al mercado, el carácter creativo de esos procesos, dado que, si tomamos en consideración el objeto cultural final, nos encontramos con un elemento nuevo creado a partir de la mezcla de elementos viejos y contemporáneos que han sido integrados, reapropiados y reelaborados. Sin caer en un optimismo improductivo que nos haría olvidar que durante el proceso de hibridación operan contradicciones entre prácticas que no encuentran compatibilidad, que se producen exclusiones o que persisten conflictos irreconciliables entre culturas dominantes y culturas dominadas, el estudio de las hibridaciones nos permite observar cómo se producen ciertas identificaciones y reaprovechamientos entre los diferentes tipos de culturas y de consumidores, a pesar de los roces, choques, rechazos o incomprensiones que también los atraviesan. Una de las

¹⁵ Un ejemplo de hibridación cultural podría ser la que acompaña la evolución de las lenguas, que se han enriquecido tanto como han “perdido” en sus sucesivos encuentros con culturas ajenas que a veces las han dominado, aculturado (como pasó con el latín y las lenguas íberas), y otras veces simplemente han dejado sus huellas (como el árabe lo hizo con el castellano) por una convivencia breve o prolongada, por razones políticas o culturales.

mayores ventajas que proporciona el estudio de la hibridación es que permite explicar algunas evoluciones culturales contemporáneas, no únicamente como procesos de alienación y de sumisión por parte de las culturas subalternas, sino como transformaciones que hacen posible que estas culturas puedan reapropiarse de diferentes elementos de las culturas dominantes para resignificarlos o reaprovecharlos a su favor, al cruzarlos con sus propias tradiciones y sus propias vivencias. Así, como explica Ana Brígido, Canclini utiliza este término de *culturas híbridas* para apuntar que «las culturas tradicionales o populares sobreviven gracias a un constante proceso creativo de reinvención que posibilita su supervivencia dentro de sociedades nacionales embarcadas en procesos de modernización y desarrollo»; para Escobar, «estas prácticas suponen una “fuerza contrahegemónica” que se enfrenta a los intereses de los aparatos de control de la sociedad dominante» (Brígido, 2012: 158).¹⁶

Así, los cortes tajantes entre lo tradicional y lo moderno, entre lo culto, lo popular y lo masivo no tendrían razón de ser: todos estos términos se utilizan para enfrentar realidades construidas que no se oponen plenamente, sino que más bien se

¹⁶ Al observar los procesos de hibridación, podemos ver cómo se manifiestan ciertas estrategias de reconversión económica y simbólica en diferentes sectores de la sociedad. Los movimientos indígenas son un ejemplo de ello. Los pueblos indígenas en América Latina siguen luchando para mantener algunos territorios como propios en los que puedan vivir de acuerdo con sus modos de vida tradicionales: luchan contra la expropiación de sus terrenos, contra la deforestación de sus territorios o contra la explotación intensiva de sus tierras, en colaboración con ONG pero también en contra de ellas. En efecto, estas llegan con una idea particularmente occidental de los modelos de “desarrollo” cuyas políticas se basan a menudo en un modelo económico y social que no tiene absolutamente nada que ver con los modos de vida y de organización social de los pueblos indígenas (es particularmente interesante para pensar este tema el libro *La cultura en tiempos de desarrollo: violencias, contradicciones y alternativas*, editado por Nuria Girona Fibla). Para fomentar el crecimiento de la economía indígena y mejorar sus condiciones de vida (gracias a la adquisición de nuevos medios materiales) ofrecen como solución la explotación y la destrucción de los recursos naturales (por ejemplo, la explotación minera o forestal), supone para los indígenas un enfrentamiento con un elemento sagrado alrededor del cual han organizado tradicionalmente su modo de vida: la madre naturaleza. Así, cuando llega el “desarrollo” a los pueblos indígenas, más que mejorar sus condiciones de vida provoca en ellos desorientación, destruyendo todo el tejido social y cultural sobre el que se asienta su comunidad. Para poder hacer frente a esta imposición ajena, se han pensado tanto en nuevos modos de “hacerse entender”, utilizando un lenguaje más próximo al de las culturas dominantes, como en estrategias alternativas de desarrollo, como el etnodesarrollo, el desarrollo local, sostenible, endógeno, etc., que «reivindican la capacidad de los propios pueblos para decidir, orientar y manejar su propio desarrollo, esto es, un “desarrollo desde abajo”» (Carvajal, 2012: 57). Estas alternativas contemplan plenamente la explotación de los recursos de la cultura dominante, reapropiándose para resistir y llegar a sus propios fines: «Es preciso tener claro que los procesos de reafirmación cultural e identitaria no están reñidos con la asunción y el uso, sobre todo instrumental, de elementos culturales, incluyendo los tecnológicos, que sí están ya hoy globalizados. Antes al contrario, estos están siendo asumidos y utilizados, crecientemente, desde estrategias locales sin que ello signifique rehusar la identidad y los valores culturales propios, como instrumentos de resistencia y de reafirmación de lo local, es decir, de lo específico» (Carvajal, 2012: 55). Así, resistir al dominio occidental podría significar la reinscripción de sus demandas en la política transnacional o en un discurso ecologista (tal como lo conocemos en occidente) y sirviéndose de los instrumentos de comunicación internacionales, esto es, los *mass media* e Internet. Esto significa utilizar el instrumento por excelencia de dominación y de aculturación de las culturas dominantes para hacer valer sus propias reivindicaciones e intentar resistir.

superponen, se cruzan y dialogan, no solo dentro de dinámicas de dominación sino también proporcionando la posibilidad de desarrollar estrategias de resistencia o de reafirmación de la propia identidad. Como podemos observar, se produce cierto desplazamiento en la manera de enfocar el problema, también porque se le reconoce más protagonismo al receptor, considerado activo esta vez, con capacidad para tomar parte de los procesos evolutivos de la cultura más que de “sufrirlos” de manera pasiva.

En cuanto al consumo cultural y sus objetos estéticos, podríamos comentar dos cuestiones más. En primer lugar, el consumo cultural estaría influenciado tanto por lo que ofrece la industria cultural y sus mecanismos de seducción como por lo que conforma la identidad de cada individuo: su identificación nacional y regional, la cultura tradicional con la que siempre ha estado en contacto, la generación a la que pertenece, la educación que ha recibido, su adscripción a una clase social, su nivel cultural, el género al que se identifica, etc. Así, cabe la posibilidad, por ejemplo, de encontrar sobre la cómoda de una casa cualquiera elementos tan dispares como revistas de arte contemporáneo, objetos de artesanía tradicional y productos derivados de la industria del cine (estatuillas de Dark Vader o de superhéroes de Marvel); en otra casa, en cambio, podríamos observar la presencia de libros de sociología o poemarios en las estanterías mientras su dueño disfruta de un programa de divertimento de un canal comercial en su televisión. En segundo lugar, surgen propuestas muy interesantes de los procesos de hibridación, entre las cuales se podrían citar numerosos ejemplos de productos culturales inclasificables o “transcategoriales” que atraviesan las fronteras de lo alto, lo masivo y lo popular. El terreno de la música es, en este sentido, especialmente fecundo con mezclas de géneros tradicionales, clásicos, modernos y alternativos. Por citar algún ejemplo, podríamos hablar del famoso grupo español *Mago de Oz* que se reapropia de músicas clásicas, ritmos celtas, *rock and roll* y folk para mezclarlos con ritmos de música metal. En literatura también han salido a la luz obras que son a la vez eruditas y masivas como la siempre citada novela *El nombre de la rosa* de Umberto Eco que, en palabras de García-Canclini es «tema de debates hermenéuticos en simposios y también bestseller: había vendido a fines de 1986, antes de exhibirse la película filmada sobre esa novela, cinco millones de ejemplares en veinticinco lenguas»; asimismo, para seguir subrayando que «lo culto tradicional no es borrado por la industrialización de lo simbólico», el autor recuerda que «los relatos de García Márquez y Vargas Llosa

alcanzan más público que las películas filmadas sobre sus textos» (2008: 38-39).¹⁷ Interesante también es el testimonio que nos deja sobre la vivencia de un artesano mexicano de la hibridación cultural en la que está sumergido y de la que participa activamente, testimonio que muestra la riqueza que proporcionan las mezclas culturales:

Déjenme contar que, cuando comencé a estudiar estos cambios [adaptación de los saberes y tradiciones populares para la inserción en el mercado con un objetivo de supervivencia] mi reacción inmediata era lamentar la subordinación de los productores al gusto de consumidores urbanos y turistas. Hasta que hace ocho años entré en una tienda de Teotitlán del Valle —un pueblo oaxaqueño dedicado al tejido— donde un hombre de cincuenta años veía televisión con su padre, mientras cambiaban frases en zapoteco. Al preguntarle sobre los tapices con imágenes de Picasso, Klee y Miró que exhibía, me dijo que comenzaron a hacerlos en 1968, cuando los visitaron algunos turistas que trabajaban en diseños. Me mostró un álbum con fotos y recortes de diarios en inglés donde se analizaban las exposiciones que este artesano realizó en California. En media hora, lo vi moverse con fluidez del zapoteco al español y al inglés, del arte a la artesanía, de su etnia a la información y los entretenimientos de la cultura masiva, pasando por la crítica del arte de una metrópoli. Comprendí que mi preocupación por la pérdida de sus tradiciones no era compartida por ese hombre que se movía sin demasiados conflictos entre tres sistemas culturales (García Canclini, 2008: 225).

¹⁷ Estas teorías son el blanco de ataque de las voces catastrofistas que siguen al pie de la letra la línea de pensamiento de la Escuela de Frankfurt. Uno de los textos contemporáneos que mejor representan este pensamiento es el de H. C. F. Mansilla, «La estética de lo bello y la exaltación de la cultura popular», en el cual el autor reafirma la necesidad de separar tajantemente la alta cultura y la cultura popular y masiva, de la misma manera que establece un corte radical entre un público “culto” y otro “popular”, este último incapaz de disfrutar del arte “verdadero”. Mansilla afirma, en efecto, que «La tendencia actual de asimilar el arte popular al serio, a declarar que no existen diferencias entre la cultura alta y la popular lleva a neutralizar toda obra de arte y literatura a causa de la normativa de los medios masivos de comunicación y por la propensión a la conformidad con respecto a los gustos aleatorios de las masas. No hay duda de que vivimos una estetización muy amplia del mundo social; las fronteras entre el arte y la realidad se desvanecen. Ambas esferas se acercan al “simulacro universal” (Jean Baudrillard). La industria de la propaganda, las relaciones públicas y los medios masivos de comunicación han contribuido decisivamente a ello. Pero se trata de una estetización que no merece ese nombre: es una aplanación hacia abajo, hacia la fealdad generalizada, hacia la chatura intelectual y ética de una cultura prefabricada para moldear y uniformar conciencias. La pérdida de la diferencia entre arte auténtico y cursilería comercial y la homogeneización coercitiva entre arte, política y vida cotidiana no sólo aniquilan la trascendencia de lo bello y el legado del humanismo y socavan la base de la creatividad artística e intelectual, sino que convierten a la esfera de la praxis política en un juego inofensivo, donde todo permanece como está. Este fenómeno de estetización general es una escenificación de la uniformidad propia del mundo comercial y termina transformándose en una anestésica: una anestesia. (...) Las obras de arte de las tendencias populares duplican una realidad que puede ser calificada de mediocre, deficiente y plebeya. Su cercanía a lo popular ha permitido una celebración de lo soez y vulgar: una cohonestación de lo grosero. Estas obras aparentemente tan próximas al pueblo no dejan ver alternativas y traicionan así la idea de la genuina reconciliación. Por ello las auténticas obras de arte no pueden renunciar del todo a las grandes convenciones de la tradición. El arte trivial y las doctrinas de una necesaria y recomendable amalgama entre cultura superior y popular propugnan, en el fondo, una fusión de ambas donde lo único determinante y definitivo es la preponderancia de los motivos y las prácticas comerciales. La pregonada “comunidad” entre ambas esferas es algo manipulado desde arriba, donde el arte y la literatura se transforman en meras mercancías intercambiables y donde en vano se buscaría una fructífera comunicación entre lo cotidiano y lo culto» (2006: 139-140).

En la misma línea, desde una perspectiva comunicacional, Jesús Martín-Barbero revaloriza la figura del receptor como sujeto en el proceso de comunicación que se establece entre productores y consumidores (De Barros, 2008). Para el autor, es imprescindible dejar de pensar la comunicación masiva de manera unidireccional, desde el productor hacia el consumidor, imponiendo siempre el primero su dominación sobre el segundo. Todo el aparato técnico que permite a los que lo controlan difundir su supremacía e imponer esquemas de vida y de pensamiento también proporciona los medios a los consumidores para interactuar e intercambiar, es decir, para hacerse oír masivamente, introduciendo elementos de su propia identidad dentro de los canales de difusión masiva. En palabras de García Canclini, para Martín-Barbero:

Lo masivo, que tan eficazmente contribuye a la reproducción y expansión del mercado y la hegemonía, también da la información y los canales para que los oprimidos superen su dispersión, conozcan las necesidades de otros y se relacionen solidariamente. (...) Lo popular no aparece entonces como lo opuesto a lo masivo, sino como un modo de actuar en él. Y lo masivo no es, en este caso, sólo un sistema vertical de difusión e información; también es, como dice una antropóloga italiana, la "expresión y amplificación de los varios poderes locales, que se van difundiendo en el cuerpo social (García Canclini, 1987).¹⁸

Consumir, para este autor, significa tanto asumir el orden de cosas establecido y su propia situación subalterna en la escala social como contestar este orden de cosas a través de los usos que le damos a lo consumido:

El espacio de la reflexión sobre el consumo es el espacio de las prácticas cotidianas en cuanto lugar de interiorización muda de la desigualdad social, desde la relación con el propio cuerpo hasta el uso del tiempo, el hábitat y la conciencia de lo posible en cada vida,

¹⁸ Esta afirmación encuentra hoy en día todo su sentido cuando pensamos tanto en el aprovechamiento del sistema de comunicación de masas como en el uso de nuevas tecnologías como internet por parte de la población. Recientemente, estas herramientas han sido clave en la configuración de protestas sociales para ganar en eficacia. En España, por ejemplo, ha sido fundamental el uso de instrumentos tecnológicos como Facebook, Twitter o Whatsapp —que, por otra parte, también pueden servir como instrumentos de control y de manipulación de la población, a través de la censura o de la recogida de datos del usuario para fines comerciales o políticos— para la movilización de los *indignados* españoles y la organización de sus protestas en el espacio público. La capacidad de movilización y de reacción de la gente se ha multiplicado gracias a una comunicación instantánea que permitía a los manifestantes saber “en directo” lo que ocurría en la calle y acudir a los sitios donde fuera necesario para hacerse escuchar. Por ejemplo, fue especialmente importante para el mantenimiento de la protesta en el tiempo —y, por ende, para que el mensaje calara en el resto de la sociedad— la solidaridad urbana para con las minorías que mantenían los campamentos en las plazas. Cuando las fuerzas del orden intentaban desalojar de manera violenta a los ocupantes, masas de gente acudían para entorpecer su labor y, además, para grabar y difundir en la web los abusos policiales. Pero también hay que señalar que ese movimiento social que estalló el quince de mayo de 2011 fue considerablemente inspirado por el librito *¡Indignaos!* de Stéphane Hessel, un corto panfleto político que se convirtió ese mismo año en un *best seller* en España —publicado en su traducción española por la editorial Destino—. Así, la circulación masiva de un libro a menudo calificado de «mal escrito» e incluso de «simple» en sus planteamientos, ha contribuido a hacer posible un despertar de la ciudadanía española así como posteriores cambios políticos a los que ha dado lugar.

de lo alcanzable e inalcanzable. Pero lugar también de la impugnación de esos límites y de expresión de los deseos, de subversión de códigos y movimientos de la pulsión y del goce. El consumo no es solo reproducción de fuerzas, sino también producción de sentidos: lugar de una lucha que no se agota en la posesión de los objetos, pues pasa aún más decisivamente por los *usos* que les dan forma social y en los que se inscriben demandas y dispositivos de acción que provienen de diferentes competencias culturales (Martín-Barbero: 1993: 231).

Según Martín-Barbero es en el estudio de las «mediaciones» más que de los «medios» donde podemos observar la multidireccionalidad de intercambios entre productores y receptores. Las mediaciones permiten observar lo que pasa *entre* los medios de comunicación de masas, que difunden sus mensajes, y los receptores que les dan sentido. Es en este espacio intermedio donde encontramos las condiciones que posibilitan verdaderas negociaciones entre productores y públicos. Por una parte, Martín-Barbero, sin negar la imposición de la ideología dominante, indica que la capacidad de conexión de estos objetos culturales con el consumidor se vería muy reducida si no hicieran concesiones a las demandas del público; es decir, para que el consumo funcione, es necesario cierto ajuste que facilite esta conexión. Hay que tener en cuenta que la lógica de la producción responde a necesidades que no vienen solo desde arriba, sino también desde abajo: los productores, de alguna manera, tienen que traducir y reciclar las demandas de los diferentes públicos. En esta lógica existe una negociación constante con las demandas del público dado que es imprescindible que determinados valores e imágenes transmitidos por los medios de comunicación de masas conecten con las raíces culturales de los diferentes sectores sociales. Si los medios de comunicación no transmiten también, de alguna manera, la cultura de los demás —sus relatos, sus reivindicaciones, sus deseos, su memoria y sus luchas cotidianas, y todo ello a través de sus propias estrategias narrativas—, es menos probable que tengan éxito. Al tener que integrar lo popular, lo que hacen los medios de comunicación es convertirlo en masivo. Esto fue lo que sucedió en el momento de la emergencia de los estados nacionales, proceso durante el cual, a través de la prensa, se empezaron a difundir relatos capaces de provocar la identificación masiva de una población heterogénea con una lengua, un territorio, una cultura: en suma, con una identidad nacional en construcción en la que la mayoría pudo reconocerse. El folletín desempeñó un papel fundamental en este proceso al recoger y difundir la cultura popular y sus relatos por todo el territorio nacional gracias a una industria periodística creciente; ello contribuyó a “acercar” a individuos desperdigados en territorios a veces

muy amplios, a crear un vínculo identitario entre ellos a través de su reconocimiento en esa matriz cultural popular.

Además de la necesaria integración de las demandas populares en los mensajes masivos, lo cual no siempre se explica a partir de una imposición dominante, también hay que tener en cuenta que el sentido de los mensajes enviados desde arriba puede ser modificado o subvertido por el receptor, de manera imprevisible y no contemplada por el emisor. Aunque un mensaje haya podido ser pensado para orientar al público en un sentido concreto, es posible que se produzcan fallos en la transmisión y que sea interpretado de manera oblicua o reapropiado de otra manera.

Un ejemplo de ello fue lo que ocurrió con el folletín *Los misterios de París* de Eugène Sue. Este folletín obtuvo un éxito inesperado entre las clases populares mientras que en principio su autor no se dirigía en absoluto a este público, sino al burgués: el relato de *Los misterios de París* se adentraba en el mundo urbano popular, en los suburbios de París, y presentaba un cuadro de la vida del pueblo, en el que se representaba la delincuencia, la violencia urbana, la dureza del trabajo obrero, las severas condiciones de vida en la miseria cotidiana, etc. Como explica Anaïs Goudman en su artículo «*Ethos et posture du feuilletoniste: interventions d’auteur dans Les Mystères de Paris*» —en el que analiza el cambio de posición autorial de Eugène Sue en función de las lecturas que se hicieron de su obra—, este folletín fue un encargo del *Journal des débats*, una publicación de tendencia conservadora, para un público burgués y pequeño-burgués. Sue pretendía proporcionar una lectura exótica y morbosa a esas clases, utilizando de hecho un vocabulario peyorativo con respecto a las clases populares, que reflejaba el discurso estereotipado y dominante que construía su imagen entre la burguesía. Pero sorprendentemente, resultó que las clases populares se identificaron de una manera muy particular con los personajes y los ambientes y se apropiaron la lectura. Al mismo tiempo, los socialistas de la época también leyeron estos relatos de manera “errónea” e hicieron de Sue, a través de su interpretación del texto, el defensor de la causa popular: ahí donde Sue pretendía contentar al burgués, lo que vio la izquierda fue un modelo incisivo de crítica social (Goudman, 2014).

Parece evidente que las condiciones de recepción así como las «mediaciones» entre emisión y recepción actúan sobre la producción de sentido. Dos de las más importantes, que influirían en la interpretación de los mensajes, serían, por una parte, la competencia cultural, no sólo en cuanto a nivel de estudios sino también con respecto al

bagaje que cada individuo acumula a lo largo de su vida —en el que encontramos la cultura culta o popular, las tradiciones, la formación política, etc.— y, por otra parte, la familia, uno de esos raros lugares donde los individuos se confrontan los unos con los otros, donde se expresan y encuentran la posibilidad de manifestar sus deseos y sus frustraciones. En ese sentido, la actividad de ver la televisión, que siempre se consideró como una comunicación en un único sentido (sin respuesta por parte del espectador) de repente se convierte en una comunicación multilateral en la que el receptor contesta y conversa con los demás miembros de la familia que comparten su actividad. En ese sentido, Jordi Busquet recuerda que, frente a una concepción de la sociedad de masas que nos sugiere de manera dudosa que los destinatarios de los productos mediáticos «constituyen un vasto mar de individuos aislados e indiferenciados», y por eso mismo «particularmente vulnerables a la influencia mediática», no hay que subestimar la importancia de los grupos primarios como el entorno familiar y la amistad gracias a los cuales la mayoría de los individuos sigue encontrando un espacio donde compartir ideas y sentimientos. Así, «la lectura e interpretación que los miembros de la audiencia realizan de los contenidos audiovisuales depende, lógicamente, del contexto sociocultural y de su sensibilidad» (Busquet i Durán, 2008: 248).

Con respecto a los contenidos televisivos y su recepción, es particularmente interesante la lectura de Martín-Barbero sobre el fenómeno de la telenovela latinoamericana, un género durante mucho tiempo maltratado por la crítica académica, por las mismas razones que se suelen esgrimir en contra de los relatos de la industria cultural: estructuras narrativas repetitivas, explotación de estereotipos, recurso al melodrama con el privilegio de las sensaciones y de la emoción en detrimento de la reflexión, etc. En el nivel de los contenidos, se ha apuntado igualmente su carácter conservador, con representaciones moralistas, clasistas y machistas de la sociedad.¹⁹ Sin embargo, estas formas narrativas han fascinado, desde siempre, a una población amplia y cada vez más interclasista, hecho que ha despertado el interés de los investigadores, a

¹⁹ Eliseo Verón (1993: 34), por ejemplo, indica que «Frente a un poder que se manifiesta de manera tan brutal y que se ejerce sobre la mayoría de la población ignorando las diferencias de clase y los niveles de educación, rápidamente muchas voces se elevaron entre los intelectuales, para denunciar la influencia de la industria privada sobre la cultura popular (a través del control de la publicidad y, por lo tanto, de la producción de programas) y sus consecuencias: el contenido conformista, reiterativo, incluso pobre de los teleteatros». Verón reinserta estas reflexiones dentro del debate sobre la cultura de masas y recuerda que «la eterna querrela sobre la “cultura masiva” a causa de su “bajo nivel” (desde el folletón del siglo XIX hasta el teleteatro de hoy) ha estado siempre contaminada (de una manera a la vez inextricable e inevitable) por criterios que reenvían a una cultura de clase. Es raro encontrar una discusión sobre estos problemas en la que la denuncia del control que ejerce el poder sobre los medios no esté ligada a criterios de gusto, fatalmente marcados por la cultura burguesa».

menudo ellos mismos atraídos por este tipo de relatos simbólicos.²⁰ En el caso de la telenovela, fue importante intentar comprender cómo era posible su conexión con un porcentaje tan alto de la población latinoamericana, atrayendo casi tanto a jóvenes como a mayores, a hombres como a mujeres y a individuos con niveles culturales dispares.²¹

La lectura de Martín-Barbero de las telenovelas nos interesa en el sentido de que hace resurgir las contradicciones de un género que, al mismo tiempo que reproduce discursos hegemónicos y conservadores, también proporciona a su público los medios para reconocerse y para pensar su lugar en el mundo —estos relatos dicen mucho de lo que somos y de lo que soñamos ser, de nuestras preocupaciones y aspiraciones—; asimismo, este género también representa el testimonio de una resistencia, vista como una anacronía, frente a unos modelos de vida hegemónicos que quieren ser impuestos “desde arriba”. El melodrama constituiría un terreno ideal para estudiar estas anacronías de las que estamos hechos y el mestizaje de nuestras identidades colectivas. Desvelan lo que, en unas sociedades en transformación, sobrevive dentro de nosotros y en qué

²⁰ Jean-Marie Thomasseau (1984: 6) explica por ejemplo que, en el caso francés, la estética melodramática teatral, ya en el momento de su nacimiento en el siglo XVIII, conseguía reunir a un público interclasista. Los diferentes niveles de lectura que permitía daban la posibilidad a cada clase social de identificarse con algunos elementos que ponía en escena. Si las clases populares acudían al teatro para ver el espectáculo de la virtud oprimida y, luego, triunfante, la burguesía, por su parte, iba porque el melodrama practicaba el cultivo de la virtud y de la familia, honoraba el sentido de la propiedad y de los valores tradicionales y temperaba las tentativas más atrevidas del teatro revolucionario. En cuanto a la aristocracia, podía observar en el teatro melodramático el sentido de la jerarquía y el reconocimiento del poder inamovible. Según Thomasseau, el melodrama reconciliaba todas las ideologías en una tentativa de reconstrucción nacional y moral o, al menos, en la búsqueda de la reafirmación de las instituciones sociales, morales y religiosas. Si el melodrama permite una identificación interclasista, es interesante apuntar que otros espectáculos “masivos” también consiguen captar la atención de un público heterogéneo. Fue el caso, por ejemplo, del teatro de los Siglos de Oro en España con el que volvemos a encontrar una mezcla de públicos en el lugar de su representación, los corrales. El teatro barroco, especialmente de la mano de Lope de Vega, consigue una síntesis entre las diferentes prácticas escénicas (erudita, cortesana y popular), lo que permite la puesta en escena, por una parte, de tramas amorosas que satisfagan al público cortesano y, por otra parte, de personajes graciosos que contenten al pueblo. Pero, también, aparecen a veces otros personajes más serios que se atreven a denunciar ciertas injusticias sociales o los abusos de poder de las clases altas, algo extremadamente delicado en una sociedad inmovilista y tan jerarquizada como la del Antiguo Régimen (es el caso, por ejemplo, de *Peribañez y el Comendador de Ocaña*). Así, dentro de los corrales, aunque en partes diferentes del teatro, encontramos tanto a miembros de la realeza y de la nobleza como al pueblo, tanto a hombres como a mujeres. En una sociedad fuertemente estamental en la que cada uno de estos sectores de la población no solía compartir espacios comunes, el teatro se convierte en un espectáculo “masivo”. A la luz de estas observaciones, podríamos apuntar la idea de que los relatos culturales que atraen a las mayorías consiguen captar a un público heterogéneo justamente por los diferentes niveles de lectura que proponen y por satisfacer a diferentes sectores de la población según sus propios intereses.

²¹ Es interesante, en ese sentido, el estudio estadístico que proporciona Jorge González sobre el consumo de telenovelas en México en su artículo «La cofradía de las emociones (in)terminables (parte parte primera). Construir las telenovelas mexicanas». En su estudio podemos leer que «en contra de lo que algunos creen, casi la mitad de los hombres entrevistados siguen al menos una telenovela» (1993: 97) o que «cuando menos el 60% de cada una de nuestras clases construidas (Bourdieu, 1985) se expone regularmente a las telenovelas» (1993: 98).

sentido manifiestan una forma de resistencia. Según Barbero (1993: 244-245), el melodrama trabaja con algo profundo que se sitúa en nuestro imaginario colectivo, activando la matriz cultural que permite al pueblo reconocerse en la cultura de masas. Lo que estaría en juego en el melodrama sería, por una parte, el drama del reconocimiento. En las telenovelas siempre está presente la cuestión de la ignorancia con respecto a la identidad —«lo que mueve la trama es siempre el desconocimiento de una identidad y la lucha contra los maleficios, las apariencias, contra todo lo que oculta y disfraza: *una lucha por hacerse reconocer*»—. Barbero se pregunta si no es precisamente en esa lucha donde se sitúa la conexión del melodrama con la historia del subcontinente. Pero no solo estaría en juego ese reconocimiento identitario, sino también lo estarían otras cuestiones que tienen que ver con la resistencia de “socialidades primordiales”, formas anacrónicas de solidaridad que sobreviven en una sociedad cuya ideología hegemónica las niega. La importancia extraordinaria que toman los vínculos afectivos y sociales entre parientes, amigos y vecinos en el melodrama reenvía a la vivencia de lo cotidiano por parte de las clases populares: «familia y vecindaje (...) representan en el mundo popular aún con todas sus contradicciones y conflictos los modos de la socialidad más verdadera». Por eso Barbero se pregunta, «¿hasta qué punto el éxito del melodrama en estos países [no] nos habla del fracaso de unas instituciones políticas que se han desarrollado des-conociendo el peso de esa otra sociabilidad, incapaces de asumir su densidad cultural?». En efecto, las transformaciones provocadas por el capitalismo y las instituciones que lo regulan, los cambios que provocan en el campo del trabajo, del ocio, del consumo, de la forma de relacionarnos con el tiempo, parecen romper cada vez más con esta sociabilidad tan elemental:

Frente a esa concepción y esa vivencia, las transformaciones operadas por el capitalismo en el ámbito del trabajo y del ocio, la mercantilización del tiempo de la calle y de la casa y hasta de las relaciones más primarias parecerían haber abolido aquella sociabilidad. En realidad, no han hecho sino tornarla anacrónica. Pero esa anacronía es preciosa, es ella la que en “última instancia” le da sentido hoy al melodrama en América Latina —desde la permanencia de la canción romántica al surgimiento de la telenovela— la que le permite mediar entre el tiempo de *la vida*, esto es, de una sociabilidad negada, económicamente desvalorizada y políticamente desconocida, pero culturalmente viva, y el tiempo *del relato*, que la afirma y hace posible a las clases populares reconocerse en ella. Y desde ella, melodramatizando todo, vengarse a su manera, secretamente, de la abstracción impuesta

por la mercantilización de la vida, de la exclusión política y de la desposesión cultural (1993: 245).²²

Nos interesa particularmente este tipo de lecturas que recogen las paradojas y contradicciones del funcionamiento de la cultura masiva sin reducir de forma simplista su acogida a la sumisión y la alienación o a la manipulación de las clases populares por parte de una élite minoritaria.²³

En este recorrido a través de las diferentes maneras en que se conceptualizaron la cultura y su consumo en la época contemporánea, queda clara la necesidad de salir de esquemas binarios que compartimentan y encasilla en bloques homogéneos la diversidad cultural, tanto desde el punto de vista de los productos como desde el punto de vista de los consumidores. Mantener una perspectiva abierta con respecto a estas cuestiones permite alejarse de prejuicios o posiciones clasistas. Solamente de esta manera es posible entender las razones del éxito de los productos masivos, sin reducir esta explicación a una simple manipulación por parte de la maquinaria mercantil a través de sus estrategias de márketing.

²² Las incidencias negativas del mercado laboral sobre la vida social y familiar de los individuos, debidas, en parte, a la falta de soluciones institucionales para paliar las consecuencias de las exigencias del mercado, han sido estudiadas por Ulrich y Elisabeth Beck (2001). Para estos autores, «la figura ideal de modo de vida conforma con el mercado del trabajo es la persona individual y totalmente móvil que, sin tomar en consideración los vínculos y las condiciones sociales de su existencia y de su identidad, se convierte a sí misma en una fuerza de trabajo fungible, flexible, con espíritu de competencia y rendimiento, que se estiliza, que vuela y se muda de aquí para allá, cumpliendo con los deseos de la demanda y de los demandantes del mercado laboral» (22). Inevitablemente, estas exigencias engendran modificaciones en cuanto a relaciones sociales que se pueden traducir en términos de conflicto, particularmente en el seno de los núcleos familiares —por ejemplo, la incorporación de la mujer en el ámbito laboral no ha sido acompañada de soluciones institucionales para asegurar una verdadera igualdad de género en cuanto al acceso al trabajo o a la movilidad laboral; al no crearse bastantes plazas de guarderías o al no proporcionar una protección social suficiente, se hace más complicado compaginar vida familiar y vida laboral— (47).

²³ No faltan los detractores de tal punto de vista sobre la televisión en su interacción con el público. H. C. F. Mansilla realiza una dura crítica a las exposiciones de Martín Barbero, desde un planteamiento apocalíptico en la línea de los postulados de Adorno y Horkheimer. Apoyándose en tres ensayos publicados por Martín-Barbero juzgados como «poco críticos», Mansilla afirma que «La televisión sobre todo se ha transformado en una especie de terapia colectiva que se acerca al lavado del cerebro: la vida social se convierte en una seguidilla de trivialidades, la cultura se agota en divertimento barato, los ciudadanos devienen en meros consumidores y los intelectuales posmodernistas llegan a ser propagandistas y apologistas del sistema, sobre todo porque insisten en una amalgama entre cultura superior y popular, operación que no tiene un ápice de amor al prójimo o de solidez científica. Hoy en día la sociedad sabe por medio de la televisión no sólo de lo que pasa en el mundo, sino también cuál es su identidad, sus anhelos y hasta su porvenir; la televisión ha llegado a ser la fuente principal del conocimiento humano. La televisión ha logrado borrar los rostros individuales e imponer unos pocos modelos normados vistos ahora como los semblantes, los gestos, los gustos y los afanes obligatorios. Y la gente tan contenta...» (2006, 149).

Antes de entrar más a fondo, a través de casos concretos, en el análisis del fenómeno que es el *best seller*, de sus autores y de sus relatos, nos interesa a continuación tratar las cuestiones que vinculan nuestro objeto de estudio, la novela contemporánea, al mercado económico y a la industria editorial, como veremos en los siguientes apartados.

En primer lugar, hablaremos de las transformaciones sufridas en el circuito literario, especialmente a partir de los años ochenta del siglo XX, cuando ocurre el fenómeno de la concentración editorial. Al revisar las nuevas relaciones que se establecen entre editores y autores, observaremos cómo se ha modificado el papel de cada uno y qué nuevas figuras aparecen en el panorama literario para hacer frente a los nuevos desafíos que engendra la lógica del beneficio.

Veremos también cómo, en este nuevo panorama, incontestablemente, el campo literario pierde un grado importante de autonomía al depender cada vez más la producción de las obras de las leyes de la demanda: la creación literaria destinada a circular ampliamente en el mercado se orienta a parte de los gustos de los lectores mayoritarios y las “modas” literarias. Ante la presencia abrumadora de unos pocos libros que ocupan la mayor parte de los debates públicos, nace cierto temor dentro de la crítica especializada a que el criterio mayoritario — supuestamente manipulado por la maquinaria mercantil y los efectos de moda— adquiera un peso cada vez mayor en la consagración de las obras literarias. Ante este fenómeno, se van reactivando constantemente las polémicas en torno a la “verdadera” literatura frente a la literatura “basura”, poniendo sobre la mesa la cuestión del valor literario y, en consecuencia, la cuestión de una jerarquía que opone la “buena” a la “mala” en función de su grado de “contaminación” con respecto a factores externos al campo literario, principalmente económicos. Plantearemos, pues, cuestiones que tienen que ver con la legitimidad del arte, insistiendo en las aportaciones de la sociología de la literatura, gracias a la cual ha podido ser puesta en cuestión la importancia suprema que se le dio a esta autonomía como criterio de valoración artística, reflexión imprescindible para poder abrir el canon a formas literarias históricamente marginadas o, sencillamente, para no desechar de antemano el estudio crítico de estas formas.

Así, podremos ver en segundo lugar cómo el *best seller* se inserta en el corazón de estas problemáticas. Realizaremos un breve recorrido por las polémicas que giran en torno a la literatura comercial, a las características que se le han atribuido y a las

acusaciones más frecuentes de las que ha sido blanco. Observaremos también cómo, al tomarse progresivamente el *best seller* como objeto digno de estudio crítico, se ha operado una apertura que explica con mayor rigor su problemática relación con la cultura masiva, tal y como hemos ejemplificado con el caso del melodrama y otros géneros considerados como menores o despreciados por su recepción mayoritaria.

Dentro de este panorama de cambios y reestructuración del mundo literario en interacción con el mercado, le dedicaremos en último lugar un apartado especial al papel del autor, fundamental para entender la relación del público con los objetos culturales y, más en concreto, con la literatura. La teoría crítica sobre la figura autorial nos permitirá entender mejor cómo se entrelazan en la compra, la recepción y la interpretación de las novelas cuestiones que tienen tanto que ver con estrategias de márketing como con la identificación y el reconocimiento del lector con ciertos discursos públicos y relatos simbólicos, mediados por todo el imaginario social que envuelve a esta figura. Veremos también cómo los discursos autoriales buscan legitimar sus obras ante el público, ante la crítica o, de manera más ambiciosa, ante ambos. En un contexto de disputa en cuanto a la definición del valor literario y la consagración de las novelas, podemos rastrear en las intervenciones públicas de los autores las luchas de poder que se desarrollan en el seno del campo literario.

1.2. Cambios y alteraciones en el circuito literario

1.2.1. Mercado editorial y pérdida de autonomía literaria

La relación entre literatura y mercado se plantea de manera general en torno a la cuestión de la pérdida de autonomía de la literatura, debido a que su producción, distribución y consumo son cada vez más dependientes de la lógica mercantil. Tal dependencia provoca una serie de transformaciones en el circuito literario que afectan tanto a la relación entre los agentes del campo literario como a la creación artística en sí misma, como veremos en un primer momento. Ciertamente podemos observar la aparición de ciertas “derivadas” o “perversiones” que conlleva la búsqueda de beneficio, pero como planteábamos anteriormente, estas pueden ser matizadas.

En el sistema mercantil actual, los mecanismos de producción y distribución de la literatura entran generalmente en la lógica capitalista, en la que prima la búsqueda del beneficio y la acumulación de capital. En este contexto, las editoriales que han de apostar por la publicación de determinados libros están sujetas a una competitividad feroz. Para asegurar su mantenimiento tienden a fusionarse entre ellas o con diversas empresas de comunicación, dando lugar a la formación de grandes grupos. Este fenómeno de *concentración editorial* empieza a desarrollarse con fuerza en España durante los años ochenta. Durante esta década:

(...) Se produjeron múltiples compras y fusiones, de las cuales destacan las siguientes: Planeta adquirió Ariel; Bruguera, el 50% de Destino, la mayoría del capital de Deusto; el grupo Timón compró Aguilar, y Alianza Editorial, tras dominar la editorial Labor y la sociedad distribuidora Enlace en 1986, fue adquirida por el grupo Anaya. En líneas generales se concentró el capital, que, a su vez, atrajo la atención de las editoriales extranjeras, tales como el grupo alemán Bertelsmann, el grupo francés Hachette o la editorial italiana Mondadori (Moszczyńska, 2007: 123).²⁴

Luis Pablo Núñez explica que, además de acumular capital gracias a la adquisición de diferentes sellos, la concentración editorial permite, por la diversificación de los productos que pueden ofrecer, eliminar competidores. Cuantos más sectores editoriales cubra un gran grupo, más se abre su abanico de potenciales lectores y, por lo tanto, más crece su potencial de venta. Así, «los grandes grupos compran editoriales más pequeñas para cubrir aquellos huecos del mercado que no poseen. La diversificación editorial persigue que cada sello cubra un área de especialidades» (Pablo Núñez, 2011: 62). Una vez cubiertos esos huecos, entran en juego las estrategias de marketing que consisten en la realización de campañas publicitarias, en la participación en determinados premios literarios, en el cuidado de la apariencia del libro, así como en su ubicación estratégica en las librerías. Como veremos más adelante, la concentración editorial proporciona grandes ventajas de cara a la venta, comercialización y difusión del producto para asegurar el correspondiente éxito.

Siempre desde la lógica del beneficio, las editoriales se encuentran con la necesidad de elegir libros capaces de generar grandes ventas una vez publicados. Aquí es donde hay que señalar la entrada en escena de la figura del gestor cuya tarea es

²⁴ Vila-Sanjuán desarrolla en detalle el proceso de concentración editorial en España en los capítulos 6 y 7 de la segunda parte de su libro *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*.

imprescindible para obtener beneficios y poder sobrevivir en el mercado. Su tarea siempre habrá de combinarse con la del editor que, en principio, es ajeno a la prioridad del lucro.

En el caso de las pequeñas empresas editoriales, como explica Luis Suñén (2011), la condición de editor y de gestor puede recaer en la misma persona, lo que favorece un margen de libertad para la publicación —aunque ese margen sea mínimo ya que sería de suma importancia tener en cuenta las ganancias que aportará un libro si no se quiere perder el negocio—. El pequeño editor sería el que más puede arriesgarse publicando libros de ambición artística, siempre y cuando las pérdidas que provoca su publicación puedan ser compensadas por las ganancias de la venta de libros más comerciales (Vila-Sanjuán, 2011: 62).

En los grandes grupos, en cambio, la tarea del gestor reduciría a nada la figura del editor, que selecciona los textos al margen de los beneficios. Mandaría siempre la ganancia y la voluntad de reducción máxima de las pérdidas. Cada vez más en esos grupos aparecería un nuevo tipo de gerente que procede del mundo de la empresa, del derecho o de la economía y que reemplazaría al viejo editor culto. Sus criterios no tomarían en cuenta aspectos cualitativos y carecería del «olfato» que solía guiar a los antiguos editores (Vila-Sanjuán, 2011). En este sentido, el papel de este mediador habría cambiado, al no intentar descubrir nuevos talentos, sino escritores económicamente prometedores, tal como expusimos anteriormente.

Una de las figuras clave que en los grandes grupos influirá en la elección del producto es el *scout*, que se encarga de observar las novedades y las tendencias en un país para luego transferir esta información a otros países y así prefigurar apuestas en espacios como las ferias de libros:

Por lo general, los editores de importancia tienen *scouts* o exploradores en los grandes centros editoriales —Nueva York, Londres, Milán, Francfort...— que les avisan de las novedades y de lo que está en marcha, y llegan a las ferias, notablemente la de Francfort, con ciertas ideas de lo que quieren y hasta dónde están dispuestos a pujar (Sorela, 1988).

Todos estos filtros por los que pasa un libro antes de que se tome la decisión de publicarlo, todos los factores externos al campo que influyen en esta decisión, empujan a muchos a denunciar una pérdida de autonomía del campo literario. Estos intereses influyen igualmente en la creación literaria al empujar a los autores a renunciar a cualquier producción artística que no esté motivada por lo económico, con la

consecuente denuncia contra libros calificados de “baja calidad”. Ocurre que, si el criterio de creación y de selección para una obra es aproximarse cuanto se pueda a los temas, las fórmulas y el estilo de las obras más vendidas, con un margen de innovación muy reducido —aunque necesario para atraer al consumidor—, la homogeneización de la oferta de la que hablaba Adorno se hace real, lo que incluso puede conducir a la aparición de nuevos cánones literarios pero como simples fenómenos de moda (Pablo Núñez, 2011: 33). La homogeneización de los gustos que deriva de ello resulta muy positiva para el negocio de los grandes grupos ya que hace posible la venta de libros en nuevos espacios, mucho más amplios que las pequeñas librerías, como supermercados, grandes cafeterías o grandes almacenes, visitados por un número considerable de consumidores. La venta rápida de un mismo ejemplar permite eliminar el stock y así reducir las pérdidas y ahorrar en su almacenaje (Servén Díez, 2006). Esos espacios conviven con los pequeños negocios que, por otro lado, se van consumiendo poco a poco, incapaces de competir con ese ritmo de ventas o de renovar rápidamente su oferta.

Pero podemos matizar todas estas afirmaciones. En primer lugar, al analizar la descripción de cada uno de los sellos que forman parte de los grandes grupos, nos damos cuenta de que la oferta editorial propone diferentes categorías de libros. Su clasificación diferencia entre obras comerciales y obras de ambiciones artísticas. Como los grandes grupos pretenden ofrecer un producto para cada sector de la población, lo más probable es que también intenten incluir en su catálogo obras diversificadas.²⁵ El lector habitual, cualquiera que sea el género²⁶ o el tipo de lectura al que es aficionado, sabrá debidamente a qué sello acudir para encontrar el libro que le conviene. Curiosamente también hemos podido comprobar que existen sellos que aseguran ofrecer libros de entretenimiento “de calidad”, creados muy seguramente en reacción a las acusaciones lanzadas por su afán de lucro o su decisión de publicar *best sellers* sin mayores ambiciones. Sin embargo, no hay que olvidar que, en el Primer Mundo, existe una población masiva cada vez más educada y más formada, cuyos gustos y criterios se han afinado y que está deseosa de consumir productos culturales originales y complejos. Hablando de las elecciones mediáticas de los consumidores, Busquet i Durán (2008:

²⁵ Como indica José Luis De Diego (2013), «Hace ya varios años, la literatura comercial y la literatura de vanguardia tenían circuitos diferenciados y editoriales especializadas en cada caso; hoy se ha impuesto un criterio midcult en el que el best-seller de calidad convive con el best-seller abiertamente comercial, con el *longseller* y con el texto experimental».

²⁶ Géneros, como veremos más adelante, que no se reducen ni mucho menos a los tres géneros “de moda” presentados por Pablo Núñez: la novela histórica, la novela negra y la literatura juvenil vampírica (2011: 44).

247) recuerda que «no se puede menospreciar la capacidad selectiva de los individuos» dado que «esta siempre dependerá de su interés particular y de su nivel cultural» y que «los individuos pueden hacer (o no) una lectura crítica y relativamente selectiva de los contenidos mediáticos», afirmaciones que podemos trasladar a las elecciones en materia de literatura. Es interesante también apuntar que, dentro del público de superventas internacionales, a menudo ampliamente despreciados por la crítica académica —*El código da Vinci, Cincuenta sombras de Grey, Ojalá fuera cierto*, etc.—, se encuentran también lectores formados capaces de disfrutar igualmente de obras de Faulkner o de Vila-Matas —por citar algunos autores más canónicos que tienen una acogida muy aceptable en el mercado—. Sería, pues, ciertamente útil preguntarse por las razones de ese disfrute, más allá del simple entretenimiento que proporciona.

Por otra parte, la tendencia a reemplazar a los antiguos editores por equilibristas de las ventas bien podría volver a invertirse a la luz de las capacidades de aquellos editores cultos por encontrar novelas de gran éxito comercial que se combinan con la calidad esperada por un público formado. Para J.L. De Diego, dos ejemplos bastan para afirmar que el éxito de ventas no es el resultado de elecciones alejadas de la intención artística o producto de la degradación de la literatura; *El señor de los anillos* y *Harry Potter y la piedra filosofal* son dos novelas por las que apostaron editores vinculados a sellos “de calidad” (Minotauro y Salamandra):

Los dos ejemplos parecen demostrar que las profecías postautónomas han resultado falsas, que dos de los más grandes éxitos de ventas de los últimos años han venido de la mano de editores de carrera o, lo que es lo mismo, que los libros, todavía, no se venden como chorizos, y que la cultura, todavía, tiene sus propias regulaciones y sus propios mecanismos de consagración. La moraleja de estas historias deriva en un consejo para los grandes grupos editoriales: contraten a los editores que saben; no sólo pueden publicar buena literatura, sino que, además, pueden descubrir grandes éxitos de venta. Como se ve, esta nueva realidad nos obliga a replantear muchos de nuestros juicios (y prejuicios) (De Diego, 2013).

Por otra parte, el peligro de desaparición de las pequeñas editoriales encuentra como contrapartida diferentes alternativas a los modos de producción y de difusión. La autoedición es una opción cada vez más contemplada para los nuevos escritores, que pueden promocionarse en internet a través de blogs o redes sociales, como ocurrió, por ejemplo, con la editorial *Orsai*. Esta editorial en plena expansión empezó siendo un blog, luego se transformó en una revista y acabó siendo una editorial que no depende ni

de la publicidad ni de ayudas gubernamentales y que ha eliminado todos los intermediarios que mantienen al autor atado y lejos del contacto con su público.²⁷ Otro modelo alternativo de editoriales es *Eloisa Cartonera*, cooperativa que fabrica artesanalmente las portadas de los libros que editan con el cartón que compra a los cartoneros de las calles de Buenos Aires. Así, hacen de cada uno de los libros de sus autores favoritos un ejemplar único y original. Sin un deseo de grandes ganancias, la fabricación de estos libros permite a los trabajadores ser autosuficientes ya que es su único medio de financiación.

Además, estas propuestas alternativas pueden, como subrayan Cárcamo-Huechante, Fernández Bravo y Laera, ejercer cierta influencia sobre el propio mercado, bien desafiándolo o replanteando su lógica, bien impulsando en su seno renovaciones estéticas o culturales:

Por un lado, (...) hay, a la par de un mercado hegemónico, y además del contrapeso propio del vínculo entre la cultura y el Estado, ciertos mercados de tipo alternativo, que bien podrían ser llamados, según sus características, cuasi o paramercados. No sólo estos paramercados desafían o replantean la lógica del mercado contribuyendo a su variabilidad, sino que llegan a postular, una especie de utopía antimercado que sueña —como señala Josefina Ludmer a propósito del hermetismo de ciertos escritores que rechazarían la tiranía del mercado— con “crear un mercado propio, no sujeto a las leyes de la demanda”. Por otro lado, si bien la eficiencia comercial es un rasgo central del mercado, hay momentos —pocos, pero no por eso inexistentes— en los que otros objetivos, extraeconómicos, de carácter cultural o de renovación estética, conviven o impulsan el objetivo estrictamente mercantil (2007: 10).

Son las contradicciones de un sistema neoliberal, sin ánimo de justificarlo: al tiempo que masifica, democratiza; al tiempo que homogeniza, permite resquicios alternativos. El abaratamiento de costes en la producción de libros facilita estos espacios en donde la creatividad no responde exclusivamente a criterios comerciales. Con muchas dificultades, estas iniciativas nos muestran que es posible escapar de monopolios y listas de éxitos y que, en definitiva, la creatividad y la cultura como las

²⁷ Explica Hernán Casciari cómo fraguó la idea de la editorial Orsai: «La idea era no cargar al autor, no asfixiarlo, los derechos siempre para ellos. Si te querías ir al día siguiente, “buenas noches, ándate, todo bien”. Sobre todo, en vez del 8 o el 10%, el autor recibía, está recibiendo, el 50% del precio de venta al público». Se puede encontrar información sobre el proyecto de Orsai en su página web <http://editorialorsai.com/index.php> y en el vídeo *Cómo matar al intermediario*, del que hemos extraído la cita, en http://www.youtube.com/watch?v=_VEYn3bXz34 (consultado el 20-06-2013).

entienden diversos sectores siguen muy vivas, al menos en los márgenes creados por la propia dinámica del mercado.²⁸

Visto todo ello, nos queda un punto más por revisar: si bien es cierto que la autonomía del campo literario resulta amenazada, también es verdad que se ajusta a una idea construida de la literatura que nace en un momento histórico preciso para llegar hasta nuestros días y que esta concepción de lo literario sustenta la idea conservadora de que lo barato y accesible por todos no es digno de ser consagrado, frente a la cultura elitista, original y de alto coste, que tan solo es accesible a una minoría rica en capital cultural y económico, capitales en gran parte heredados del contexto familiar y social en el que se ha nacido, tal como exponíamos en el capítulo anterior.

A continuación, veremos cómo la cuestión de la autonomía sobre la que se funda la legitimidad literaria puede ser matizada, historizando los factores que llegaron a imponerla como criterio dominante del juicio estético. No se trata de cuestionar este logro histórico que constituyó lo literario en un campo autónomo, se trata de no caer en una mirada que demonice un mercado económico en el que operan numerosas contradicciones y cuyos mecanismos de funcionamiento provocan tanto la sumisión y alienación del consumidor como permiten, en ocasiones, su reconocimiento y su emancipación. En el mercado circula una diversidad de productos mucho mayor de la que se suele considerar y se establecen relaciones complejas entre consumidores, productores y bienes simbólicos;²⁹ en efecto, a través de las demandas y de las elecciones del público, a través de sus identificaciones y de sus emociones, se pueden captar tanto la ideología dominante interiorizada por ese público como su voluntad de

²⁸ Cárcamo-Huechante *et al.* (2007: 10) indican que «admitir la mutua incidencia entre cultura y mercado lleva a reconocer que uno presupone la existencia del otro; que la cultura, o mejor dicho, cada cultura en particular (...) raramente puede desentenderse de la circulación en un mercado. En general, un mercado supone una transacción que involucra la producción y el consumo, y también se constituye como reserva disponible o depósito de bienes simbólicos. Desde este punto de vista, es un proceso permeable al intercambio de los bienes culturales y, en esa dirección, se vuelve contradictorio. Esta labilidad atravesada por contradicciones, que desborda el estricto sentido económico del mercado, no supone necesariamente cooptación de los productos o los bienes de la cultura: el mercado intenta cooptarlo todo, es cierto, pero también, como efecto de su propia dinámica hegemónica, expulsa, y en esa expulsión crea sus propios márgenes».

²⁹ Una vez más, queremos citar a Cárcamo-Huechante, Fernández Bravo y Laera (2007: 10) cuando afirman que «la relación entre cultura y mercado ha demostrado ser, desde sus inicios hace más de dos siglos, bastante más dúctil de lo que ciertos pronósticos han anticipado e insisten en sostener. Por lo pronto, así como el mercado produce transformaciones en la cultura (...) así también la cultura provoca alteraciones en el mercado. Es que el mercado no es ese bloque compacto e impenetrable que a veces se imagina; posee, en cambio, un alto dinamismo a la vez que resquicios, fracturas y hasta contradicciones». Así, sin caer en un optimismo demasiado ingenuo, los autores afirman que, aunque la relación que se establece entre cultura y mercado provoca grandes sospechas, también abre brechas y permite iniciativas innovadoras e inesperadas.

resistencia, su rebeldía ocasional o los problemas y angustias a los que intenta dar respuesta. Los relatos simbólicos, a través de formas estéticas convencionales, con un grado de “literaturidad” poco desarrollado, ofrecen una posibilidad al consumidor de pensar su pasado y su presente, su condición en el mundo y en la sociedad en la que evoluciona. Es imprescindible, pues, valorar serenamente estas producciones culturales, abordarlas desde un enfoque que no tome únicamente en cuenta el valor estético, así como intentar sacar a la luz la información que pueden aportar sobre nuestra sociedad, más allá de señalar su conservadurismo y convencionalismo.

1.2.2. Mercado, canon y legitimidad del arte

Gracias a las aportaciones de la sociología de la cultura, que ha investigado sobre la consideración de los objetos culturales y sobre su legitimidad, ha sido posible abordar la cuestión de la construcción del canon y de los mecanismos de consagración artísticas desde una perspectiva más relativista, que tenga en cuenta la variación de los criterios de valoración según el contexto histórico y social en el que las obras han circulado. Como veremos en un primer momento, la sociología de la literatura puso el acento en los mecanismos sociales de esta legitimación y de la oficialización de las obras, otorgando una importancia primordial, dentro de la escala social, a los agentes que tienen el poder de consagrar los textos. En un segundo momento, veremos que si la autonomía y la pureza literarias son normas de valoración que tienen un peso considerable en la crítica literaria más selecta, la crítica sociológica se ha esforzado por mirar hacia el pasado e historizar la aparición de tales criterios, de manera que ha sido posible relativizarlos y poner el acento en la necesidad de acercarse a la cultura desde otros ángulos.³⁰ Asimismo, todo ello ha permitido desmentir la acusación tan repetida del riesgo de desaparición del arte debido al avance del capitalismo y de la industria cultural: hubo creación artística a lo largo de los miles de años que precedieron la constitución del campo literario como campo (relativamente) autónomo —frente a la ideología, la religión, la política o la economía. Pero reconstruir la génesis de la idea de

³⁰ Sin embargo, como veremos más adelante, a pesar de este nuevo relativismo cultural que la sociología lanzó sobre la crítica literaria, últimamente se ha vuelto a pensar la cuestión del valor literario en términos nostálgicos. En efecto, algunos críticos han tenido la sensación de que su disciplina se había erosionado ante el avance del relativismo cultural y la consecuente disminución de la importancia de la cuestión de los valores estéticos en el análisis literario, una cuestión que se ha reavivado en el debate sobre los llamados Estudios Culturales, en el que no entraremos pero del que queremos dejar constancia.

autonomía en el campo artístico también nos permite visualizar mejor la instrumentalización de la cultura en las luchas de poder y en las estrategias de distinción que tienen lugar en el mundo sociocultural, y apreciar hasta qué punto el rechazo de los productos culturales que responden a las expectativas de las mayorías tiene que ver, una vez más, con el rechazo mismo de esas mayorías.

Para abordar estas cuestiones han sido fundamentales las aportaciones de Pierre Bourdieu. En efecto, todo el trabajo de Bourdieu, como recuerda J. M. Pozuelo Yvancos, es hacer aparecer los mecanismos que han llegado a construir la categoría del canon, una categoría ligada a la consagración y elevación de las producciones literarias. Ya no solo se trata de analizar un objeto perteneciente a un campo particular, sino que, además, hay que analizar la posición, el horizonte teórico, desde el que se observa el objeto, y el punto de vista con el que se aborda (2000: 119) para entender por qué se le atribuye un estatuto u otro en el interior del campo. De hecho, Pozuelo indica que la cuestión principal en la teoría literaria de hoy es «¿qué intervención tienen los sujetos (individuales, pero sobre todo colectivos) en la construcción de la teoría?» (2000: 20). La manera de trabajar la obra y de administrarla, la manera en que se guía y se opera en los procesos de selección del corpus textual y las posibles interpretaciones que se pueden elaborar sobre estos textos, son puntos sobre los que últimamente se está pensando al haber sido puesta en cuestión la relación que unía la obra de arte a un valor estético supuestamente intrínseco.

Bourdieu muestra en *Las reglas del arte* cómo el valor de las obras es atribuido a partir de creencias socialmente establecidas —una de ellas, la creencia en el poder creador del artista—, a través de la intervención de unos agentes a los que se les atribuye, por su saber, su estatuto social o la peculiar posición que ocupan en el campo literario, la capacidad de juzgar y legitimar las obras:

El productor del valor de la obra de arte no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista. Dado que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y la competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal, la ciencia de las obras tendrá como objeto no sólo la producción material de la obra sino también la

producción del valor de la obra o, lo que viene a ser lo mismo, de la creencia en el valor de la obra (1992: 318).³¹

Este conjunto de creencias, que actúan sobre el reconocimiento de la obra de arte como tal, se asienta sobre la variabilidad y los criterios que subyacen al juicio de valor estético resultan volátiles (en un cierto margen),³² lo que permite que de manera tardía puedan entrar en la categoría “arte” objetos culturales que siempre se habían situado fuera de sus fronteras. Como indican Cárcamo-Huechante, Fernández Bravo y Laera:

El valor estético está sujeto a parcialidades personales (comenzando por las del mismo autor en el momento de componer su obra), *pero también* a evaluaciones abiertas o implícitas de terceros: juicios de pares o amigos, valoraciones más formalizadas como aquellas que emiten editoriales, críticos, profesores e instituciones que alojan o canonizan obras de arte. Todas estas evaluaciones se encuentran también en un equilibrio inestable, que comprende las mismas fronteras que la “obra de arte” (nadie hubiera considerado “arte” cosas que para nosotros sí lo son, o “literatura” algunos textos que leemos bajo esa categoría, como el testimonio, el blog, el arte conceptual, instalaciones, performances, etc.) (2007: 28).

En todo caso, el valor estético que permite la canonización de un objeto cultural en determinado momento tendría mucho que ver, según Bourdieu, con el estatuto social del que lo observa en un momento u otro de la historia y, como explica Pozuelo-Yvancos, de alguna manera el sistema de “oficialización” de determinados productos que se materializa en el canon descansa, a su vez, sobre la legitimidad otorgada a la

³¹ La traducción es nuestra. Siempre que sea el caso, transcribiremos en nota a pie de página el fragmento en lengua original, indicado como «Texto original»: «Le producteur de *la valeur de l'oeuvre d'art* n'est pas l'artiste mais le champ de production en tant qu'univers de croyances qui produit la valeur de l'oeuvre d'art comme fétiche en produisant la croyance dans le pouvoir créateur de l'artiste. Étant donné que l'oeuvre d'art n'existe en tant qu'objet symbolique doté de valeur que si elle est connue et reconnue, c'est-à-dire socialement instituée comme oeuvre d'art par des spectateurs dotés de la disposition et de la compétence esthétiques qui sont nécessaires pour la connaître et la reconnaître comme telle, la science des oeuvres a pour objet non seulement la production matérielle de l'oeuvre mais aussi la production de la valeur de l'oeuvre ou, ce qui revient au même, de la croyance dans la valeur de oeuvre».

³² No faltan autores que siguen afirmando la existencia de un valor inmutable, intrínseco al objeto estético. Moreno da Silva (2006) opina, por ejemplo, que «En este juego, no sólo el concepto de elección personal resulta debilitado. La cuestión del “valor” de la cultura se resiente igualmente. Se puede establecer una relación dicotómica: valor declarado y valor verdadero. Aquél se refiere a una cualidad vehiculada por una cultura. No es, por tanto, la cualidad individual y efectiva de un objeto; es, más bien, un valor inconsciente, social y generalizado. El valor efectivo o verdadero sólo puede ser establecido por criterios de análisis que serán más objetivos. Es la evaluación consciente y científica que podrán revelar como falsa o verdadera las nociones referidas al objeto». Texto original: «Nesse jogo, não só o conceito de escolha pessoal fica combatido. A questão do “valor” da cultura igualmente se ressentente. Pode-se entabular uma relação dicotômica: valor declarado e valor verdadeiro. Aquele se trata de uma qualidade veiculada por uma cultura. Não é, portanto, a qualidade individual e efetiva de um objeto; é, antes, um valor inconsciente, social e generalizado. Já o valor efetivo ou verdadeiro só pode ser estabelecido por critérios de análise que serão mais objetivos. É a avaliação consciente e científica, que poderá revelar como falsa ou verdadeira as noções ao objeto referidas».

cultura por las clases que la disfrutan. Es decir, existe un doble movimiento que retroalimenta el sistema de canonización: las obras consumidas proporcionan un estatuto privilegiado a una clase social y esa clase social —alta y educada—, a su vez proporciona legitimidad a las obras que consume.³³

Un canon es un dispositivo estereotipador del funcionamiento de la cultura como «distinción». El canon formaría parte de esa exigencia tácita que trae consigo la *allocation* como efecto de asignación de un status en la jerarquía social. Conocer, y sobre todo ser capaz de «degustar» ciertas obras maestras de la literatura (...) es también la inscripción del consumidor en una posición asignada en el seno de la institución para el estilo de vida alto (2000: 108).³⁴

La legitimidad de la obra de arte y su entrada en el canon se debería así a un principio de legitimación social: las nuevas obras y autores que se consumen y aprecian en las clases altas acabarán incluyéndose en el canon «en la medida que confirmen iguales procesos de inserción de los consumidores en el nivel alto de la cultura que emerge en ese nuevo momento histórico» (Pozuelo, 2000: 109). Este principio de legitimación se refuerza con la integración en el sistema educativo que constituye una instancia reproductora y difusora del valor artístico legítimo.

³³ Pozuelo apunta al carácter circular del principio constructivo del canon: es admirable lo que es admirable (es decir, admiramos lo que consideramos digno de admiración) y lo que es admirable es lo que previamente ha sido legitimado por quienes son dignos de admiración en la escala social. Las obras distinguidas son consumidas por personas distinguidas, lo que, a su vez, distingue estas obras, les da cierto estatuto. Estas lógicas de legitimación no funcionan únicamente en el campo de la cultura, sino que afectan a todas las esferas sociales, rigiendo nuestros modos de vida. Encontramos un ejemplo actual de este modo de funcionamiento social en el primer capítulo de la tercera temporada de *Black Mirror*, «Nosedive». En la sociedad futurista presentada, el prestigio social de cada persona depende de la puntuación que otros nos asignan en el día a día (cada persona con la que uno interactúa es susceptible de puntuarnos). La media que se obtiene de esas puntuaciones determina el acceso a determinados sectores sociales: lugares de residencia de calidad, puestos de trabajo en firmas prestigiosas, entrada en fiestas privadas, etc. Cuanta más alta es la puntuación de un individuo, más posibilidad tendrá de asegurarse un sitio entre las clases altas, representantes del éxito social. Lo interesante es que, llegados a cierta puntuación, para aumentar su media ya no basta con que cualquiera nos puntúe alto, sino que empieza a ser importante el hecho de que el que nos puntúe alto sea una persona con una media muy elevada, es decir, una persona que ha integrado el saber y el «saber hacer» legítimos para merecer su alta posición social. Estos saberes legítimos se traducen principalmente por la asunción de unas maneras de comportarse y de cuidarse (amabilidad, sonrisa, educación, belleza, etc.) así como por la asunción de ciertos valores (buena educación y devaluación de determinados estados de ánimo como el enfado, la agresividad o la depresión). Asimismo, huir de las personas con una puntuación baja es esencial para mantener cierta imagen de uno mismo ante los demás. Toda una fábula sobre el peso de la popularidad, los sistemas de evaluación y los mecanismos de regulación de nuestros tiempos.

³⁴ Pozuelo toma el ejemplo de los universitarios entre los cuales, dice, la mayoría no tiene en sus programas de estudio la literatura en ninguna forma ni se relacionan con la literatura, pero, sin embargo, tienen asumido, conocen, reconocen, el canon. Saben citar las obras que forman parte de él y es probable que hayan leído alguna. Esto sería así porque reconocerían los atributos, es decir, lo que es representativo, de un estilo de vida que se correspondería con su estatuto social.

Pozuelo retoma los planteamientos de Bourdieu: la interpretación del sociólogo francés de los resultados de sus encuestas daba a entender que existía una fuerte correlación entre el disfrute de obras canónicas, el estatus elevado y el éxito escolar. Las clases sociales que acumulan más capital económico y cultural se ven favorecidas a la hora de integrar y mantenerse dentro del circuito educativo, lo que contribuiría fuertemente a la asunción de un conocimiento “oficial” —oficializado por la escuela— y de lo que Pozuelo llama “gramática” del canon,³⁵ que les proporcionaría consecuentemente una legitimidad mayor en cuanto a juicio estético. Su palabra, pues, tendrá más peso a la hora de sentenciar el lugar que deberían ocupar los objetos estéticos con respecto al canon.

El capital cultural acumulado sobre el que se basa el principio de “distinción” consiste igualmente en interiorizar las reglas que proporcionan la capacidad de reconocer lo culturalmente “desechable”, lo que es “vulgar” y destinado al consumo de “otros”, lo que no se corresponde con el “buen gusto”, es decir, con el gusto legítimo. Los objetos apreciados por las mayorías tenderán así a ser más fácilmente ignorados e incluso rechazados, estableciendo una distinción entre lo propio —legítimo— y lo ajeno —ilegítimo—, distinción que se convierte en instrumento de dominación social.³⁶ Como hemos comentado en la primera parte de este trabajo, el gusto estético legítimo estaría basado en la idea kantiana de lo bello, cuyos criterios siguen siendo reconocidos de

³⁵ ¿Qué pasa cuando una obra o un conjunto de obras de repente no responden a las reglas del canon, rompen con ellas pero, extrañamente, son reconocidas como válidas y acaban integrándolo? Pozuelo afirma que existe una gramática del canon que nos permite reconocer, incluso en obras que en principio se oponen al canon establecido, toda una serie de rasgos conformes a las propiedades del “estilo de vida” (alto) de los que miran y disfrutan esas obras, así como a su manera de percibir la cultura y lo alto. De no ser así, el canon tendría más dificultad para evolucionar; pueden entrar en el canon obras formalmente muy diferentes al responder todas a una idea de lo que es la alta cultura. Toda una fábula sobre el peso de la popularidad, los sistemas de evaluación y los mecanismos de regulación de nuestros tiempos.

³⁶ Según Bourdieu, «Es preciso recordar que el capital cultural objetivado no existe y no subsiste como capital cultural material y simbólicamente actuante más que en y por las luchas que se desarrollan en el terreno de los campos de producción cultural (...) y, más allá, en el campo de las clases sociales, y en las que los agentes comprometen unas fuerzas y obtienen unos beneficios proporcionados al dominio que ellos tienen de ese capital objetivado, y por tanto, a la medida de su capital incorporado. Por el hecho de que su apropiación supone unas disposiciones y unas competencias que no están distribuidas universalmente (...), las obras culturales constituyen el objeto de una apropiación exclusiva, material o simbólica, y, al funcionar como capital cultural (objetivado o incorporado), asegura un *beneficio de distinción*, proporcionado a la singularidad de los instrumentos necesarios para su apropiación, y un beneficio de legitimidad, beneficio por excelencia, que consiste en el hecho de sentirse justificado de existir (como se existe), de ser como es necesario (ser). Es lo que hace la diferencia entre la cultura legítima de las sociedades divididas en clases, producto de la dominación predispuesto a expresar y a legitimar la dominación, y la cultura de las sociedades poco o nada diferenciadas, en las que el acceso a los instrumentos de apropiación de la herencia cultural está repartido casi por igual de manera que la cultura, casi igualmente dominada por todos los miembros del grupo, no puede funcionar como capital cultural, es decir, como instrumento de dominación (...)» (1998: 225-226).

manera etnocéntrica como “universales”, provocando la naturalización de su adopción. En realidad, como quieren mostrar Pierre Bourdieu y Pascale Casanova, estos criterios responden a una construcción cultural occidental, asumida por las clases altas más dotadas en capital cultural y económico, que sostienen así su distinción con respecto a las clases populares y sus gustos “vulgares”.³⁷

³⁷ Es interesante ver, en ese sentido, cómo se han comportado los intelectuales ante determinados productos culturales, siendo su conducta una prueba de lo desconcertantes que pueden llegar a ser determinados objetos que juegan con el “mal gusto” y se convierten en “inclasificables”. Ese fue el caso de la recepción de *Boquitas pintadas* por parte de la crítica literaria. Una primera postura crítica se caracteriza por rechazar la obra de Puig por frívola y costumbrista. *Boquitas pintadas* está ambientada en un pequeño pueblo de una también pequeña provincia imaginaria de Argentina y describe las relaciones personales de varias mujeres entre sí y su relación con algunos hombres del lugar. Al presentarse la novela bajo la forma de un folletín y al tratar la vida de esas mujeres a través del chisme, del “qué dirán”, de las mezquindades y venganzas, la novela fue tomada por un culebrón sin interés. Además, la novela se construye con un material hecho de fragmentos de discursos no literarios (partes médicos, informes policiales, informes médicos, cartas, etc.) y de la cultura popular y masiva (boleros, tangos, anuncios publicitarios, películas de Hollywood, telenovelas, etc.) y tiene un fuerte carácter oral. También hay que añadir que la novela tuvo bastante éxito en el mercado, con dieciséis reimpresiones en cinco años. Todo ello provocó que el sector más purista de la crítica acogiera la novela con ojos desconfiados. La segunda postura crítica sobre la novela afirmaba, al contrario, que Puig, al recuperar estos materiales de la cultura popular y tratándolos de manera fragmentaria, rompiendo con la línea tradicional del relato, construyendo la novela copiando, pegando y mezclando con maestría estos desechos, consiguió hacer una novela experimental. Así, sublimaría y dignificaría textos banales y comunes gracias a su creatividad, escribiendo una novela que respondería a las reglas del canon. Esta lectura implica que a menudo se ha querido ver en la obra de Puig un discurso paródico del folletín, con un retrato burlesco de sus personajes y con un fuerte contenido crítico a través del cual construiría un discurso en contra de la cultura popular-masiva. Así, se ha visto en la sumersión de sus personajes en la cultura popular y de masas, en su imitación de las actitudes de los protagonistas de sus películas o canciones favoritas, una condena de su conducta. Ahora bien, lo interesante es que Puig no está de acuerdo en absoluto con esta lectura de la obra al afirmar que se identifica con los personajes que ha creado y que el componente humorístico o la mirada a veces patética con la que los presenta no llevarían tanto a una condena de sus actitudes y de sus modos de sentir como quizás a cierta empatía o simpatía. Por eso, nos parece más acertada la lectura de Alberto Giordano que hace aparecer las contradicciones de una novela que es a la vez popular y elitista. Para Giordano, «la literatura de Puig nos atrae hacia el encuentro con una experiencia que cuestiona nuestros fundamentos culturales, que sacude nuestras costumbres estéticas: la experiencia (amorosa y crítica al mismo tiempo) del misterio de nuestro mal gusto» (1996: 55), una experiencia compartida que se traduce en el disfrute ante objetos estéticos de “mal gusto”: habría dentro del *kitsch* o de lo *camp*, dentro de lo “cursi”, de lo melodramático, del tango, de los boleros, de las series de televisión, de las superproducciones hollywoodienses, algo extraño que nos conmociona y nos emociona. Con la mezcla de los discursos, la polifonía de voces, la intervención puntual del narrador, la técnica dramática, lo fragmentario, el hecho de romper con la linealidad del relato, etc., hay algo que proviene de la literatura de vanguardia, pero siempre conectado con la realidad social y la vivencia popular-masiva. Dice Puig: «A mí me interesa sobremanera el territorio del mal gusto, porque creo que el temor a caer en un *soi disant* mal gusto nos impide el recorrido de zonas especiales, que pueden estar más allá del mal gusto. Me interesa muchísimo ver que pasa por allí, dejarme llevar por ciertas intuiciones. Por ejemplo, en la truculencia del tango yo veo la posibilidad de una forma de poesía diferente. Me interesa también el sobresentimentalismo de cierto cine: a ver que hay más allá de eso, a qué responde esa necesidad, qué satisface eso en el público y qué habría más allá de eso. Entregándome a la experiencia del sobresentimentalismo, ¿qué viene después...? Ese no dejarse llevar por ciertas actitudes, a ver, a ver, ¿por qué no, por qué no?». Y luego, «Investigar las diferentes manifestaciones de lo que se llama mal gusto. Pero, claro, no fríamente, ¿verdad? A mí me interesa el mal gusto en la medida en que yo gozo con un tango truculento, en que yo gozo con una película para hacer llorar. (...) Los boleros... Por ejemplo, hay boleros kitsch de Agustín Lara que, no sé, a mí me tocan cierta fibra que..., ¿qué pasa? Simplemente con reírse y tomarlo en broma no creo que esté la operación completa, ¿verdad? Pareciera que a mí me

Así, volver sobre esta discusión de la construcción del canon nos parece fundamental en la medida en que hoy todavía está muy difundida la idea de que la “verdadera” literatura, compleja y estilísticamente elaborada, está desapareciendo al entrar en contacto con el circuito económico, buscando la aprobación del público mayoritario a través de formas literarias “fáciles”, accesibles, estereotipadas y de “mala calidad”.

Frente a un tipo de literatura que busca, u obtiene sin buscar, la complicidad del gran público, los sectores más elitistas del campo literario valorarán como “verdadero” un tipo de literatura pura, encerrada sobre sí misma, desprendida del interés económico y de los circuitos de difusión masiva. La búsqueda de pureza, no sólo en la independencia con respecto al lector o los propósitos económicos, sino también con respecto a toda ideología, es la que todavía predomina hoy para juzgar cierta literatura legítima en los círculos culturales más cerrados y contribuye a difundir en el resto de la sociedad una idea muy restringida del canon. Así, creemos con Avelar en la necesidad de:

(...) [Seguir] apostando a un desmontaje escéptico de la presunta universalidad de los fundamentos de la estética heredada de la tradición occidental —ante la cual, desde luego, no hay exterioridad posible ni deseable. La circulación y el prestigio de diatribas como las de Harold Bloom me convencen de que esta tarea apenas ha comenzado (Avelar, 2009: 220).

Pozuelo Yvancos, al igual que muchos otros críticos, también cita la exitosa obra de Harold Bloom, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, que fue publicada en 1994. En esta obra, Bloom hace una «defensa de la supremacía de la Estética y de la gran construcción artística individual frente a la Ideología» y «sitúa el canon en el interior de una dialéctica literaria entre autores y textos sobre la idea no argumentada de que “toda poderosa originalidad literaria se convierte en canónica”» (Pozuelo, 2000: 34). Pozuelo, frente a este pensamiento que califica de “neofundamentalista”, insiste en la necesidad de estudiar los contextos específicos

satisfacen otras necesidades, y cuáles son y en qué medida los demás las tienen, y ¿por qué?, ¿qué pasa con ellas? Pero no detenerse ante el umbral de todo eso y descartarlo con una ironía...». Esta novela de Puig relata de manera asombrosa cómo la dominación y la violencia (física y simbólica) que ejercen unos personajes sobre otros dependen, en gran medida, de códigos culturales que también son códigos de clases; así, la autoridad de los personajes también proviene de su estatuto social y de sus prácticas culturales, en función de los cuales se encuentran en situación de poder o de sumisión. Interesante es el hecho de que la novela pone en escena las posibilidades de emancipación de los personajes sumisos y, asimismo, que lo hace planteando que la reflexión sobre la vida de uno mismo puede realizarse a través del diálogo con los relatos masivos que se consumen a diario.

sociales y artísticos en los que los textos aparecen, así como los procesos de selección que sufrieron los textos literarios que permitieron a algunos entrar en el canon y a otros no. Según Bloom, no se podría estudiar la obra desde unos postulados ideológicos y tampoco podrían entrar en el canon obras cuyo significado esté sometido a cualquier ideología. Estos mismos argumentos son trasladables al contexto económico: una obra sometida a intereses económicos tampoco podría integrar el canon, una obra que vende mucho inspira inmediatamente la desconfianza.³⁸

Pero como explican Bourdieu y Casanova, la pureza literaria como criterio universal de reconocimiento, la idea del “arte por el arte”, no está ni mucho menos en el fundamento de la literatura misma. Al contrario, se fue construyendo durante el siglo XIX en Francia, alrededor de las figuras centrales de Flaubert y Baudelaire.

Las reflexiones de Pascale Casanova, aun advirtiendo del evidente peligro que representa el desarrollo de la mercantilización internacional para la libertad y la autonomía de las literaturas nacionales, permiten sin embargo relativizar ese mismo principio de autonomía, recordando su carácter de construcción cultural etnocentrista y elitista así como el uso político e ideológico que acompañó la literatura desde su nacimiento.³⁹

La literatura fue, por ejemplo, en el momento de la aparición de los Estados nación, un apoyo legitimador fundamental para los estados emergentes, al estar estrechamente ligados a la lengua, factor de diferenciación y de identidad; el capital cultural e intelectual funcionó como refuerzo de cierto esplendor nacional. Fue en el siglo XIX cuando realmente empezó a dibujarse el espacio literario internacional, siempre en esa relación de rivalidad entre las diferentes áreas geográficas. Casanova añade que el universo literario hasta hoy mantiene importantes desigualdades debido a la relativa dependencia que todavía conserva con respecto de la nación (2001: 61). Las

³⁸ La literatura que circula hoy de manera masiva, y que era antes supuestamente inmune a toda contaminación exterior al campo literario propiamente dicho, estaría así condenada a quedarse en los márgenes al no ser el gusto de las mayorías digno de admiración o, peor, al ser índice de la mala calidad del producto literario.

³⁹ La autora presenta el escenario de la República mundial de las Letras como un campo de batalla que se formó a través de las rivalidades entre diferentes ciudades o espacios nacionales e internacionales que utilizan la literatura políticamente como un arma para defender y ennoblecer su capital cultural y, por ende, su prestigio y grandeza como pueblo. Durante el Renacimiento se establecen rivalidades entre cada uno de los defensores de la lengua vulgar que los representa y todos ellos, a su vez, rivalizan con la grandeza de la antigüedad greco-latina que había dominado la cultura hasta ese momento. Lo hacen tanto sobre el modo de la literatura como sobre el modo de la política. Al mismo tiempo, es también en esa época cuando se laicizan los textos de la antigüedad, lo que permite cierta emancipación de los letrados respecto a la dominación religiosa y su lengua oficial, el latín (Casanova, 2001: 71).

historias de las naciones son diferentes y desiguales, con lo que sus recursos literarios serán también desigualmente repartidos entre los universos nacionales: el centro de este universo es París —aunque hoy entre en concurrencia con Londres y Nueva York— y toda literatura que no consigue consagrarse en París se queda en los márgenes; las literaturas de las colonias, por ejemplo, tardaron mucho tiempo en consagrarse y, en un principio, lo consiguieron al adoptar cierto mimetismo del modelo occidental. Esas desigualdades, al igual que el origen político de la literatura, su dependencia pasada con respecto a la Iglesia católica o al mecenazgo, han sido ocultadas por el proceso histórico que condujo a la autonomía de la literatura y el discurso alrededor de la independencia literaria, «haciendo de este modo creer en la existencia de una literatura totalmente pura, liberada de la historia» (2001: 120):

La idea pura de una literatura pura que domine el mundo literario favorece la disolución de toda huella de la violencia invisible que reina en ella, la negación de las relaciones de fuerza específicas y de las batallas literarias. La sola representación literaria del universo literario legítimo es la de una internacionalidad reconciliada, la del acceso libre e igualitario de todos a una literatura y al reconocimiento, la de un universo «encantado», fuera del tiempo y del espacio, que escapa a los conflictos y a la historia. Es en las regiones más autónomas, liberadas en cierto modo de las trabas políticas, donde se inventan la ficción de una literatura emancipada de todas las amarras históricas y políticas, la creencia en una definición pura de la literatura, carente de cualquier relación con la historia, el mundo, la nación, el combate político y nacional, la dependencia económica, la dominación lingüística, y la idea de una literatura universal, no nacional, no particularista e independiente de los constreñimientos políticos o lingüísticos (Casanova, 2001: 65).

Fue en torno a París donde se construyó ese imaginario “encantado” de la independencia y la autonomía artísticas. Alrededor del siglo XIX se describía la ciudad como guardiana de la libertad —política, sexual y estética—, promovida por la Revolución Francesa, de la que también proviene la idea de la universalidad de esta urbe: esta será la ciudad sin fronteras, sin ataduras nacionales, por la que transita la literatura internacional y donde el único imperativo es el arte y la literatura (2001: 47-49).

Según Bourdieu, esta reivindicación de la necesidad de una literatura pura, centrada en aspectos propiamente estéticos, se conformó como una reacción moral contra los escritores sumisos al poder político y al mercado a través de los oficios de la industria literaria en un momento en que esta se dispara —con la publicación de

folletines en los periódicos, por ejemplo, o con el teatro burgués, que gozaba del reconocimiento de la Academia—.

Esta reivindicación va acompañada de una manera muy particular de entender la vida del artista que se concretó en el estilo de vida de la bohemia, del artista independiente, sin muchos recursos pero ante todo, libre. Los artistas bohemios decidieron renunciar a toda forma de atadura, a toda forma de mecenazgo: rechazaron ser financiados por familias poderosas políticamente o por nobles, o estar condicionados por las decisiones de los editores o por los gustos del público mayoritario. Se comprometieron a vivir recibiendo tan solo el dinero que les podían proporcionar sus obras, aunque sus circuitos de difusión fueran muy reducidos. Este estilo de vida romántico, que se asocia a unos valores anti-burgueses sigue vivo en el imaginario colectivo: si hoy en día muchos artistas se identifican con él, también pervive en los críticos que definen el arte “verdadero” por su distanciamiento con respecto a su rentabilidad.⁴⁰

Según Bourdieu, fue gracias a Baudelaire que se rehabilitó y revalorizó la bohemia. Él «encarna la posición más extrema de la vanguardia, la de la rebeldía contra todos los poderes y todas las instituciones, empezando por la institución literaria»: «la indigencia y la miseria, pese a representar una amenaza constante para su integridad mental, le parecen el único lugar posible de la libertad y el único principio legítimo de una inspiración indisoluble de una insurrección» (1992: 99-100). La voluntad de afirmar la independencia del artista empujará a escritores como Baudelaire a pujar por ocupar una posición nueva, que había que inventar, que se erigía tanto contra el «arte burgués» —cuyos autores coqueteaban con el poder y las clases dominantes— como contra la corriente realista del «arte social» —cuyos autores, republicanos, demócratas o socialistas abanderaban ideas políticas— y que se definiría como «el arte por el arte», buscando desde esta posición cambiar las normas del canon. Esta toma de posición trastorna igualmente la jerarquía de los géneros, situando la poesía en el polo más valorado y el teatro en el opuesto. Así, esta jerarquía en el interior del campo resulta inversa a la jerarquía según el éxito comercial, lo que no sucedía en el siglo XVII,

⁴⁰ Es el caso, por ejemplo, de H. C. F. Mansilla cuando afirma que el «arte genuino es el que está libre del principio de rentabilidad y exento del esfuerzo por sobrevivir y de las coerciones de la praxis social. La inutilidad del arte es su verdad enfática en un mundo donde el principio de rendimiento y provecho, exacerbado a la calidad de norma rectora, ha desvirtuado casi todo acto socio-político de humanidad» (2006: 129).

cuando ambas jerarquías se correspondían más o menos (1992: 166-167). La novela, dentro de este orden, mantiene un lugar inestable:

En cuanto a la novela, situada en una posición central entre estos dos polos del espacio literario, presenta la dispersión más grande desde el punto de vista de su estatuto simbólico: aunque haya adquirido cierto respeto, al menos en el interior del campo, e incluso más allá, con Stendhal y Balzac, y sobre todo con Flaubert, queda asociada a la imagen de una literatura mercantil, ligada al periodismo y el folletín (1992: 167).⁴¹

La novela, en efecto, asociada con las formas realistas y sociales que favorecen la captación y la adhesión del gran público, sigue siendo mal vista: porque mantiene sus ataduras con la cotidianidad y la utilidad, porque hace uso de un lenguaje que refleja o imita la realidad sin incorporar un trabajo creativo sobre la lengua —por lo que tiene poco margen para la experimentación— y también, porque supuestamente conecta con la realidad gracias a su convencionalismo y su conservadurismo; la prueba de su “vulgaridad”, finalmente, se encontrará en su conexión con el gran público (1992: 100). La actitud aristocrática de los escritores implicados en el triunfo del arte por el arte se refleja en su desdén hacia el público mayoritario. Flaubert reprochará a Goncourt haberse dirigido al público en el prefacio de los *Frères Zemganno* para explicarle las intenciones estéticas de la obra preguntando retóricamente «¿Qué necesidad de hablar al público? Él no es digno de nuestras confidencias» (1992: 118). Y *Los miserables* de Víctor Hugo, gran éxito editorial, fue tachada de inmunda e inepta por Baudelaire, a causa de su realismo (1992: 167). Por otra parte, algunos escritores, como Leconte de Lisle, juzgan como inferioridad intelectual el hecho de que un escritor tenga un éxito inmediato. Para convertirse en un escritor digno y virtuoso, sería necesario experimentar la privación y el sacrificio, consecuencias del tiempo necesario para realizar la obra junto con la independencia con respecto al poder y al mercado (1992: 123-126).⁴²

⁴¹ Texto original: «Quant au roman, situé en position centrale entre les deux pôles de l'espace littéraire, il présente la plus grande dispersion du point de vue du statut symbolique: bien qu'il ait acquit ses lettres de noblesse, au moins à l'intérieur du champ, et même au-delà, avec Stendhal et Balzac, et surtout Flaubert, il reste associé à l'image d'une littérature mercantile, liée au journalisme par le feuilleton».

⁴² Ana Gallego Cuiñas (2014) resume en pocas palabras la reconfiguración del campo literario en relación con lo económico, desde el siglo XVII hasta el siglo XX: «La expansión de la imprenta y de la lectura, así como la del mercado del libro a fines del siglo XVII y principios del XVIII propicia una democratización de la cultura —de las llamadas “las bellas artes” en esa época— que se cristaliza en la práctica de una economía del mecenazgo y en la posibilidad de que el escritor pueda vivir de la escritura, esto es: vender —comercializar— su obra en el mercado. Este hecho habría de reconceptualizar la actividad de la escritura así como se resemantiza el valor de lo literario —el “precio” de la obra— en un contexto donde el mercado económico cobra fuerza (sobre todo en el siglo XIX) y todo objeto tiene un valor de cambio: incluso el número de palabras escritas en una página, como demuestran a todas luces las obras de Balzac. En el siglo XX la tradición literaria, sin embargo, da la espalda a esta realidad y se define en oposición al

Se entretajan, como venimos describiendo, diferentes factores que permitieron la emergencia de esa nueva concepción del arte por el arte: por una parte, el desdén hacia las convenciones y hacia el poder académico y económico así como la reacción contra la burguesía, contra la cultura que esta produce y contra la imposición de sus gustos en cuanto a criterios de consagración; por otra parte, y como contrapunto negativo, también ha sido importante el desdén hacia unas mayorías pensadas como un bloque homogéneo de individuos bárbaros e incultos. De manera reduccionista, se interpretó el consumo cultural masivo por la fácil sumisión de los receptores a la ideología dominante, por su escasa formación y por su necesidad de emocionarse más que de reflexionar en vez de tener en cuenta aspectos que tienen que ver con cuestiones de identidad y de deseos, de preocupaciones y de aspiraciones.⁴³

En épocas recientes, hemos vuelto a encontrar el mismo recelo hacia una estética realista que “copia” o “imita” la realidad sin trascenderla, explicando su éxito comercial a partir de la incultura de las masas, todo ello a través de un discurso y unos argumentos muy próximos a los que ya utilizaban los intelectuales del siglo XIX. En España, por ejemplo, en los años sesenta y setenta volvió a surgir con fuerza esta aversión hacia la

mercado: su “valor” es inestimable en términos monetarios, depende de la “inspiración”, de la perseverancia, y del “aura” que creó a su alrededor la retórica romántica». Efectivamente, nada más lejos de estas exigencias está la obra del dramaturgo Lope de Vega y, en general, del teatro de corral del siglo XVII. Sin embargo, el teatro de los Siglos de Oro forma parte del rico patrimonio cultural de la literatura española y sigue siendo objeto de interés investigador. La necesidad y la voluntad de Lope de Vega de vivir de su pluma le convirtieron en un autor increíblemente profuso que escribía para el gran público y obtenía un éxito tremendo. El convencionalismo y conservadurismo con el que se ha acusado el teatro de los Siglos de Oro (en boca, por ejemplo, de Antonio Maravall) también puede ser matizado al observar las obras de Lope de Vega. Es cierto que su teatro no era extremadamente subversivo ya que estaba sometido, no solo a la necesidad financiera y, por tanto, a la búsqueda de un mecenas (que encontraría en lo más cerca del poder), sino también a la posible censura; sin embargo, como ya hemos apuntado, en sus dramas rurales sí que planteaba, por ejemplo, la posibilidad de cierta dinámica social en un contexto inmovilista basado en los privilegios de la nobleza. Además, gracias a que los espectáculos se desarrollaban, obviamente, “en directo”, los actores podían burlar la censura para lanzar mensajes subversivos o burlarse de las autoridades religiosas y aristocráticas.

⁴³ Evelyne Sullerot (1970: 107) aporta en una discusión sobre literatura (publicada en la obra colectiva *¿Qu'est-ce que la paralittérature?* de Noël Arnaud *et al.*) un punto de vista más positivo sobre las novelas populares y expresa su desacuerdo con el uso de las palabras «mistificación» y «alienación». Esta autora recuerda que la clase trabajadora «era verdaderamente una clase que se estaba construyendo, sin poseer su propia consciencia ante el fenómeno monstruoso de la industrialización. No había, hasta ese momento, ningún representante literario de la miseria de clase antes de esas novelas —y ya es mucho el hecho de ser los primeros testigos. (...) Los sucesos son *fatum*. Son alienadores. El novelista popular desmitifica porque explica, porque muestra las causas y los efectos. Vemos, a través de los escritos auténticos del pueblo que lo que le alienaba profundamente era la falta de instrucción». Texto original: «[les classes laborieuses] était vraiment une classe en train de se construire, sans posséder sa propre conscience devant le phénomène monstrueux de l'industrialisation. Il n'y avait, jusque là, aucun représentant littéraire de la misère de classe avant ces romans —et c'est déjà beaucoup que d'être les premiers témoins. (...) Le fait divers est du *fatum*. Il est aliénateur. Le romancier populaire démystifie parce qu'il explique, parce qu'il montre des causes et des effets. On voit, par les écrits authentiques du peuple que ce qui l'aliénait profondément c'était le manque d'instruction».

estética realista: en aquel momento, todo un grupo de escritores empezaron a rechazarla de lleno como forma literaria. Sobre el caso particular de Juan Benet, Joan Oleza precisa que:

La triple reprobación de Benet contra la novela de interés histórico y argumental, contra el realismo español, y contra la obra de Galdós, no era un capricho personal ni un hecho aislado —puede encontrarse un desprecio equivalente en Julio Cortázar, por ejemplo (Rodríguez Puértolas, 1975) o en algunos de los más representativos escritores de los 70— sino el momento teórico más representativo de una norma literaria dominante que se impuso en España en la mitad de los sesenta gracias a una triple alianza, la que conformaron por un lado la figura del oráculo de Juan Benet, como el más puro heredero del simbolismo internacional, por otro, algunos de los más representativos escritores —novelistas, sobre todo— de los 50, empeñados ahora en un giro que los llevaría desde el realismo social a la metaficción y la narrativa experimental, y que encontraron en Juan Goytisolo a su guía más determinado, y por último la práctica creativa de los *Novísimos* (...) (2012: 18).

Este triple frente reivindicaba la herencia simbolista-modernista y «proclamaba la emancipación general del lenguaje con respecto a la realidad, se pronunciaba por la vanguardia como experimentación más que como ruptura ideológica, y sometía a la realidad española contemporánea a un estado de clandestinidad literaria», con lo que «todo lo real pasó a ser susceptible de sospecha» (Oleza, 2012: 18). Esto se debería tanto a la influencia de la Escuela de Frankfurt como a la de otras corrientes de pensamiento que se desarrollan en toda Europa en ese momento:

A la consolidación en toda Europa —con capital en París— del paradigma teórico sustentado sobre el principio de la función poética jakobsoniana, sobre la diferencia de naturaleza del lenguaje poético respecto de otros lenguajes, sobre el imperio del lenguaje sobre el conjunto de la actividad humana (...), consecuentemente sobre la autosuficiencia del lenguaje poético y la clausura del texto artístico respecto de la realidad y de la vida. Era el paradigma formalista-estructuralista-semiótico que se impuso plenamente en la teoría literaria entre 1920 y 1970 (Oleza, 2012: 19).

En realidad, en estas discusiones sobre el realismo siempre se hace implícita la relación entre lenguaje e ideología: bien porque se quiere liquidar la ideología y situar el arte, junto con el artista, en una torre de marfil; bien porque se considera, al contrario, que la potencia crítica de un texto depende de las formas lingüísticas.

En todo caso, este tipo de debates dejó huellas en nuestra manera de abordar la literatura y su valor, y veremos a continuación hasta qué punto, a pesar del consenso

general según el cual ya no se puede juzgar la literatura con los mismos parámetros que antes —sobre el único modo de los criterios estéticos y de la autonomía—, cuesta, si no abandonarlos, sí reformularlos.⁴⁴

1.2.3. La cuestión del valor literario hoy

Como hemos visto, la insistencia en los valores estéticos como único criterio para juzgar el valor literario, garantes de la autonomía en cuanto a la producción y consagración literarias, marcaron profundamente el campo y la crítica hasta la llegada de estudios sociológicos como los de Bourdieu o los *Cultural Studies*, que advirtieron de la naturalización de criterios subjetivos, impuestos por una minoría intelectual, sobre los que se instituyeron los valores del canon. Fue entonces cuando cierto relativismo cultural empezó a sobrevolar la crítica y abrir su consideración a formas literarias antes marginadas, tomando en cuenta otros criterios que los puramente estéticos —se empezó, por ejemplo, a revisar la literatura canónica con una perspectiva de género y a abrirse a las literaturas indígenas y populares. Sin embargo, décadas después, la cuestión del valor literario vuelve en términos nostálgicos de la mano de los que antes abanderaron

⁴⁴ Prueba de ello son los comentarios de Patricio Pron que muestran su desprecio tanto hacia el realismo como hacia “las masas”: «No deja de ser interesante que un cierto tipo de literatura reciente que pretende reflejar las nuevas prácticas vinculadas a la tecnología no sea capaz de utilizar esa tecnología de forma innovadora en sus textos; más aún, resulta interesante que esta pretensión haya conducido al surgimiento de un cierto tipo de literatura que podríamos llamar paratextual, en el sentido de que recoge instrucciones acerca de qué cosa debería ser una novela pero es incapaz de producir una de calidad. A cambio, esta literatura fetichiza la tecnología hasta el punto de que —a pesar de emplearla de forma asidua— sus autores son incapaces de reconocer el aspecto de clase inherente a sus usos. Sorprende ver que la literatura que uno sigue con más interés por ser producida por autores con los que comparte un horizonte generacional, una formación aproximadamente equivalente y unos hábitos de lectura y de consumo cultural semejantes, agote su potencial en un conformismo que la vincula a esa literatura “a favor” de la que habla Tabarovsky, cuyas características más salientes serían la autoridad concedida al *editing*, la primacía otorgada a la trama y a los personajes, el aplomo estilístico y la consiguiente ausencia de excesos, el formalismo manido, la falta de interés en el lenguaje, el ridículo involuntario de la cita culta, la ausencia absoluta de sentido del humor, etcétera. Es decir, las características de una vanguardia sin vanguardismo y, lo que es peor, sin visión histórica, sin reflexión acerca de sus condiciones materiales de producción o de la noción de valor en literatura y sin capacidad de generar conocimiento sobre el mundo que nos rodea. Una vanguardia, digo, que a diferencia de las que le precedieron no acepta su condición minoritaria y, por el contrario, aspira de manera indisimulada a la popularidad, que mide en libros vendidos, número de amigos en las redes sociales, visitas a la página web de los autores o comentarios en sus blogs. Que la popularidad sea el criterio determinante de valor en la concepción que estos autores tienen de la literatura es una prueba más de su carácter conservador, entre otras cosas porque la popularidad de un autor resulta del apoyo que recibe su obra por parte de las mayorías; ahora bien, estas mayorías son las que determinan el estado de cosas, de manera que cualquiera que considere que las cosas no están bien —y no se me ocurre quién y con qué argumentos podría afirmar lo contrario—, y acepte que no lo están debido a las mayorías, debería escapar de esas mayorías como se escapa de la peste: hasta acabar con la lengua afuera. Quizás también habría que huir de ese tipo de veleidades de vanguardismo de masas, ya que la vanguardia literaria contemporánea parece ser —y quizás sea— el nuevo realismo» (2011).

el relativismo cultural. Esto se debe a que, por una parte, los críticos tienen la sensación de haber entrado en una nueva “era” en la que el mercado, la globalización y lo audiovisual han modificado por completo los parámetros culturales en los que evolucionamos y, por otra parte, a que tienen el sentimiento de que se está perdiendo lo “específico” de su profesión.

Este sentimiento también llega en un momento en el que la crítica se ha visto afectada por el desarrollo del mercado y de los medios de comunicación al tomar parte, de manera cada vez más frecuente, en las discusiones alrededor de la literatura, los periodistas culturales, presentadores de televisión o lectores procedentes de otros ámbitos. El relativismo también democratizó el derecho a opinar y los medios de comunicación ayudaron a difundir el juicio de cualquier lector en antiguos y nuevos espacios (periódicos, radio, blogs, redes sociales, platós de televisión, etc.) y a rivalizar con la crítica profesional cuyo prestigio descansa en el capital simbólico, adquirido gracias al conocimiento e interiorización de las leyes específicas que rigen el campo literario.⁴⁵ Considerada tradicionalmente como un árbitro del “buen gusto”, su autoridad ejercía una gran influencia en los lectores, influencia que según Aparicio Maydeu hoy en día habría menguado. Varios autores lamentan la pérdida de prestigio de esta figura y de sus funciones dado que había sido la encargada de establecer la distinción supuestamente fiable entre la “buena” y la “mala” literatura. En ese sentido, los comentarios de Patricio Pron son representativos de un elitismo académico que deplora esta apertura en los debates literarios:

La idea de que todas las personas pueden opinar sobre todos los temas es, desde luego —y solo aparentemente—, muy democrática, pero en realidad no es más que la deriva de una ficción estatal de acuerdo a la cual todos tenemos las mismas posibilidades de ser ricos y famosos y bellos. A la ficción del valor de la participación y del comentario —actualizada recientemente con la multiplicación de los eventos del tipo de “escriba con” o “complete el cuento de”, que me parecen sencillamente demagógicos— le debemos numerosos malentendidos y también un empobrecimiento del lenguaje de la crítica —y su sustitución por un cierto tipo de crítica subjetiva que consiste en la glosa de los textos desde la incapacidad o el desinterés por comprenderlos, en una actitud tan empobrecedora en su

⁴⁵ Maarten Steenmeijer (2011: 70) recoge, por ejemplo, las opiniones de Ronan McDonald sobre el desplazamiento del crítico por parte de los lectores que, en internet, gracias a los blogs de lectura, pueden «compartir o discutir sus pasiones y aversiones de lectura con otros lectores» convirtiéndose en críticos y usurpando el papel del crítico profesional. Según McDonald, la democratización de la crítica tiene algún que otro inconveniente como, por ejemplo, la creencia que, frente al juicio de un profesional, «todas las interpretaciones de una obra artística y todas las opiniones sobre su valor artístico valen. O, peor aún, que todas ellas valen lo mismo».

negatividad como el exceso laudatorio que uno puede encontrar a veces en ese tipo de prensa cultural que se limita a administrar el elogio y las relaciones personales— y, en general, el entorpecimiento hasta la parálisis del intercambio de argumentos y de ideas (2011).

Aquí, aunque los “críticos” de los que habla Pron no quedan nítidamente identificados, podemos deducir que se refiere tanto al público lector general como a los nuevos periodistas culturales. Si bien puede ser que este tipo de crítica sea el más visible en la prensa y en Internet, hay que advertir que una visión demasiado catastrofista puede ocultar el hecho de que, gracias a la creación de blogs literarios, se han multiplicado las iniciativas de intelectuales y especialistas para difundir, también, sus propios análisis —empezando por el propio Pron que emite esas palabras desde la página web de su blog *El boomeran*—.⁴⁶ Además, queremos pensar en los aspectos positivos para el crítico o el sociólogo de la intervención de esos nuevos protagonistas en el espacio público: su asalto tiene un valor especial en cuanto que nos puede proporcionar pistas preciosas para entender mejor cómo se reciben y se “digieren” los relatos simbólicos, por qué sublevan la pasión del lector mayoritario y qué incidencias pueden tener sobre sus vidas. Los consumidores dejan así una huella, aunque de manera superficial, de lo que realmente constituye el núcleo de su identificación con determinados relatos y el trabajo del crítico también debería ser el de interpretar esas identificaciones, con todas sus contradicciones y en toda su complejidad.⁴⁷

La pérdida de poder del crítico especializado ha sido puesta en relación, además, con los mecanismos de mercado y de consagración literaria: unos cuantos autores —de los que Steenmeijer recoge la opinión (2011: 69-72)—, denuncian una crítica corrupta como consecuencia de las luchas de poder por ganar visibilidad, prestigio y lectores. Para Javier Marías, por ejemplo, la crítica está dominada por «el amiguismo, el nepotismo, el tribalismo, el rencor, la cobardía, la sinuosidad, la adulación y el fingimiento». Aparicio Maydeu (2004: 213), por su parte, también señala que la crítica ya tan solo «satisface la vanidad del autor y orienta a librerías, comerciales y *frequent-readers*, pero no estimula la entrada de los lectores ocasionales, que no leen las páginas de los suplementos encartados».

⁴⁶ Además de haber sido publicado en *Letras Libres* y en el blog *Patrulla de salvación* de la Sargento Margaret. Queremos señalar igualmente que este artículo es particularmente fácil de encontrar en la web; cualquiera que realice la búsqueda “Literatura y mercado” en Google lo encontrará en el primer puesto de los resultados, lo que significa que tiene bastante visibilidad.

⁴⁷ En ese sentido, sería especialmente interesante un estudio sobre las cartas, correos electrónicos y otros mensajes que tratan de las novelas favoritas de los lectores y que enviaron a sus autores predilectos.

Otros autores como Nora Catelli o Gallego Cuiñas, subrayan la importancia de los mecanismos de mercado en la consagración literaria española. Catelli indica que «desde hace unos treinta años, la literatura española se consagra directamente a través del mercado, de las editoriales y de los premios» dado que «los grandes escritores canónicos españoles, desde Juan Marsé a Benet, se presentaron al premio Planeta en los años ochenta» (2000: 22); Catelli insinúa que han dejado de tener autonomía las “sociedades literarias” que operaban fuera del mercado. Ello provocaría una desconexión entre la academia y la práctica de la literatura y de la crítica. Ana Gallego (2014: 4), en la misma línea, explica que «El sistema español tradicionalmente ha evaluado su literatura —sobre todo desde el advenimiento de la democracia— cimentándose en los premios y en el aval de los medios de comunicación: en la “legibilidad”». Sin embargo, creemos que sí siguen teniendo cierto peso otras instancias fundamentales de consagración como la universidad, los propios escritores ya consagrados o algunas editoriales independientes —que, aun funcionando a través del mercado, siguen circulando en circuitos restringidos, no masivos—. Además, parece claro que, incluso en España, ni todos los premios literarios otorgan la misma legitimidad, ni provocan el mismo éxito de ventas, ni tampoco el éxito comercial asegura la consagración literaria.

En realidad, los escritores consagrados o la crítica académica, a través de los planes de estudio de las universidades y de las revistas especializadas, siguen teniendo influencia a la hora de canonizar cierto tipo de literatura frente a otro. Determinadas revistas son más reconocidas que otras debido a las diferencias entre el estatus social e intelectual de sus colaboradores, así como a la gratuidad o no de sus prestaciones — como ya hemos comentado, la vanguardia literaria e intelectual tiene un acercamiento desinteresado a la cultura—, de modo que publicar o ser reseñado en ellas se traduce en términos de prestigio (Naudier, 2004).⁴⁸ En España, no implica lo mismo, por ejemplo,

⁴⁸ Para mantener ese prestigio, el trabajo de selección de las obras que serán reseñadas es particularmente importante. Los comentarios de la secretaria de redacción de la respetada revista francesa *La Quinzaine Littéraire* nos lo dejan claro: las editoriales saben perfectamente qué tipo de libros mandar a la revista para que puedan ser reseñados en ella. Los *best sellers*, por ejemplo, son descartados casi de antemano al no ser del interés de los críticos que colaboran con la revista: «[¿Cuál es el proceso de selección, me dice usted que las editoriales saben de antemano qué mandaros?] Más o menos, justamente hace falta que no se trate de un libro, de vulgarización no. No nos interesa, ve usted, nos interesan libros más especializados, de un nivel bastante elevado. [¿Por qué?] ¡Para que les interese a nuestros colaboradores! Si es un libro de vulgarización, no van a querer hablar de él, no les interesa. Lo mismo pasa con la comisión literaria, si les damos un best seller no hablarán de él [¿Por qué?] ¡Se trata de un nivel de cultura!». Texto original: «[Comment opérez-vous votre sélection, vous me dites que les maisons d'édition savent d'emblée quoi vous envoyer?] Plus ou moins, il faut justement que ça ne soit pas un

ser reseñado en la revista *Insula* o la revista *Quimera* que en *Qué leer*. En cuanto a la crítica periodística —que opera dentro de los circuitos masivos—, como indica Delphine Naudier (2004), está compuesta por una población heterogénea, desde trabajadores independientes ajenos al mundo de los expertos literarios hasta escritores, profesores universitarios, investigadores, periodistas especializados, etc. El prestigio de cada uno depende de su grado de especialización y su intervención sigue siendo clave en la construcción del valor literario. Una reseña positiva (o negativa, incluso) de un escritor consagrado sobre la novela de otro escritor puede ser fundamental para el futuro del libro. Prueba de ello son las encendidas polémicas que estallan a menudo en la prensa escrita entre escritores de éxito comercial y escritores consagrados que se disputan la legitimidad literaria. De hecho, en otro artículo suyo, la propia Catelli, al volver sobre la carrera literaria de Juan Benet, admite que en España, una de las instancias de consagración más importantes es el reconocimiento de los pares, frente al mercado y a los premios institucionales:

A pesar de que su consagración literaria en vida fuese indiscutible, no recibió ninguno de los premios institucionales ni entró a la Real Academia Española. Pero eso pertenece a otra historia, a la de la composición exótica —entre las cuotas políticas, las alianzas del campo profesional y la estricta indiferencia estética de sus miembros— de los jurados y tribunales de esos galardones. La consagración de los pares, en el campo cultural español, está desgajada de esos premios y de la Real Academia; eso no quiere decir que no le toque de vez en cuando un premio o un sillón a un escritor considerado como parte de las élites literarias, pero el premio no otorga valor ni reconocimiento desde el punto de vista artístico o intelectual; más bien reparte dinero y seguridad (2013).

Así, sin negar que el mercado ejerza alguna influencia en ese sistema de aprobación de las obras, tampoco podemos olvidar la importancia de otras instancias de consagración más tradicionales, bien descritas por los latinoamericanos Sarlo y Altamirano, pero también activas en el campo literario español:

Otros foros institucionales, en los que se articulan otros tipos de discurso crítico, se superponen a los que tienen su sede habitual en los suplementos literarios, en las revistas de actualidades y, desde la segunda mitad de este siglo, en medios como la radio y la televisión. Estas otras modalidades de la crítica, en que los paradigmas del saber universitario son dominantes, tienen un peso reducido en el mercado de libros y en la

livre, pas de vulgarisation déjà. Ça ne nous intéresse pas, vous voyez, ce sont quand même des livres plus spécialisés, d'un niveau quand même assez élevé. [Pourquoi?] Pour que ça intéresse nos collaborateurs! Si c'est un livre de vulgarisation, ils ne voudront pas en parler, ça ne les intéresse pas. La même chose pour le comité littéraire, si on leur donne un best-seller ils n'en parleront pas [Pourquoi ?] C'est un niveau de culture!» (Naudier, 2004).

definición pública de una obra o de un escritor. Aun cuando se tome como objeto autores previamente consagrados por la crítica instituida en la prensa, el tipo de legitimidad intelectual a la que se aspira (sea “estética” o “científica”) es diferente, y su público y sus jueces están casi exclusivamente entre los escritores y, a menudo, sólo entre los propios críticos. Sus sedes institucionales más fácilmente identificables son los circuitos del aparato universitario (libros, revistas especializadas, monografías, etc., cuya área de lectura no excede el ámbito de la comunidad académica) y las revistas independientes de las instancias académicas, pero en cuya producción y en cuyo consumo el número de los que provienen de la universidad es sobresaliente. Estos foros del discurso crítico, donde son más frecuentes y sofisticadas las discusiones sobre su objeto y sus métodos, son también focos de autoridad cultural y literaria y el tipo de reconocimiento que pueden conferir a un escritor o a una obra posee un valor simbólico específico dentro del campo intelectual. Además, este tipo de crítica, que tiene poca eficacia en la producción del éxito literario, es fundamental en la producción de lo que Escarpit (1974, 131 ss.) denomina la “sobrevida” (a menudo sólo académica) de las obras, esa permanencia de algunos textos más allá de su tiempo, que se opera a través de las lecturas “actualizadoras”, a veces verdaderas traducciones, por medio de las cuales una obra persiste dentro de la tradición literaria (Altamirano y Sarlo: 181-183).

Considerando estas aportaciones, nos parece fundamental la pregunta de Catelli que problematiza la relación entre las nuevas condiciones creadas por el mercado y la consagración de las obras, su jerarquización, así como la asignación de un valor o su neutralización, para pensar el caso español:

En cuanto a la consagración, que definimos como ese espacio moderno casi bélico para los diversos sectores que disputan el capital simbólico en el campo cultural, sobre todo para los dos distintos principios de jerarquización, el dominante desde el punto de vista del mercado y el dominante desde la perspectiva de la autonomía, ¿cómo la vinculamos con el mercado? En efecto, ¿cómo relacionar mecanismos de consagración con las nuevas condiciones del mercado, que aparentemente disuelven la cuestión del valor y también atenúan o neutralizan las posibilidades de una jerarquización no ligada al mercado? (Catelli, 2013).

Efectivamente, como plantean Cárcamo-Huechante, Fernández Bravo y Laera (2007: 31), parece ser que, a día de hoy, «sin mercado (...) no hay valor». Como indican estos críticos, el simple hecho de editar un libro es ya una actividad valorativa y selectiva en sí, lo que explica que el mercado tiene influencia sobre la manera en que percibimos los objetos estéticos. Si, efectivamente, es posible evaluar esos objetos desde una posición más o menos cercana o distante al mercado (una posición más distante sería la de las pequeñas editoriales o las muestras en circuitos en *off*), «el objeto siempre resalta en una constelación de obras con las que se compara y compite,

integradas al mercado y frente a las cuales adquiere valor». De esta manera, podemos ver el mercado como «condición de posibilidad para la existencia y circulación eficiente de los bienes simbólicos» (32). Sin embargo, todo ello no significa que el mercado otorgue *todo* su valor a las obras en pugna por conseguir su reconocimiento, siguen influyendo, como hemos comentado anteriormente, todas las demás instancias de consagración cuya legitimación varía en función de la posición que ocupan en el campo cultural en un momento dado, lo que amplía el número de variables que otorgan o deniegan valor a las obras en circulación:

La reproductibilidad técnica (...) garantiza un valor dinámico, destructor del aura, y por lo tanto hace que los bienes simbólicos circulen y se consagren sujetos a mayor número de variables posauráticas: público, editoriales, facciones del campo intelectual, medios de comunicación, premios, museos, redes intelectuales transnacionales y redes locales, que conforman lo que denominamos un mercado cultural dotado de cantidad y pasible de comparación (equivalencia). El mercado cultural, según vemos, responde a otras reglas con semejanzas y diferencias de los mercados financieros (Cárcamo-Huechante *et al.*, 2007: 32).

Ahora bien, si la cuestión de la atribución del valor literario ha vuelto a surgir ocasionando un vivo debate, ello no solo se debe a las reconfiguraciones que provoca la democratización de la crítica, sino también a las nuevas formas de consumo cultural, a la proliferación de un “nuevo tipo” de novelas de circulación extremadamente fluida en el mercado y a la aparente importancia que sus autores adquieren en el espacio público. Este debate se desarrolla de manera más pronunciada en América Latina que en España, como hemos avanzado anteriormente, y vuelve de la pluma de dos de los “monumentos” de la crítica literaria: Beatriz Sarlo y Josefina Ludmer. Ambas autoras formulan hipótesis para la valoración de la literatura de hoy, discutiendo determinados criterios. Sus propuestas, como veremos, han sido ampliamente comentadas y rebatidas en el campo de la crítica. Estas dos intervenciones sobre la situación de la literatura actual en Argentina, así como las respuestas que han ocasionado, son de gran interés para nuestras reflexiones sobre la literatura española dado que sus planteamientos pueden ser considerados como una continuación de debates que han ocupado la crítica literaria europea desde el siglo XIX (con la literatura como representación de la realidad y la autonomía del arte) y que se reactivaron en España durante los años sesenta y setenta con escritores como Juan Benet, Juan Goytisolo y los Novísimos.⁴⁹

⁴⁹ En este caso, la cuestión de la autonomía se planteó en un contexto particular en el que la dictadura franquista había mantenido durante años la cultura bajo tutela del Estado. Además, en el contexto de

La primera autora, Beatriz Sarlo, expresa su preocupación ante la imposibilidad de recurrir, después de la llegada del relativismo cultural, al valor estético para juzgar los textos literarios. En su breve artículo «¿Pornografía o fashion?», sentencia: «Si ya no se puede hablar de buena o mala literatura, dejemos de hablar de literatura» (2005: 14). Según la autora, la llamada “nueva” literatura argentina sería una literatura “etnográfica”, en la que toma un peso considerable la representación ficcional del tiempo presente sin ningún tipo de distancia: el presente no es «un enigma a resolver sino [un] escenario a representar» (2007: 235). Esta descripción de lo real se realizaría, según ella, a través de un «registro plano» en el cual no opera ningún trabajo sobre el lenguaje y a través del punto de vista de un narrador “sumergido”, cegado por la perspectiva restringida en la que está sumido, incapaz de ver otro mundo posible que el que tiene justo delante de los ojos —este sería según la autora el modo cucurtiano de escritura— (2007: 471-482). Sarlo compara, en términos despectivos, este tipo de novelas —ilustrado con el ejemplo de *¿Kerés coger?* de Alejandro López— con la “amabilidad” con la que los *best sellers* atienden a las necesidades de saber de sus lectores: este tipo de literatura, al igual que los *best sellers* con su mirada “turística” sobre el presente, han perdido —frente a la verdadera literatura— su poder crítico. Sandra Contreras resume el pensamiento de Sarlo en estas palabras:

(...) Sumergidas sin distancias en ese presente que pretenden representar y entregadas al registro plano y a la celebración festiva o biempensante de las diferencias culturales (las tribus y los dialectos urbanos), estas novelas resultan pura documentación etnográfica de los temas del presente (del momento) y, de este modo, renuncian a, o pierden, o simplemente carecen de, la función cognoscitiva y crítica propia del (mejor) arte (2010: 136-137).

Una vez diagnosticado el nuevo panorama de la literatura actual, Beatriz Sarlo vuelve a afirmar la necesidad de tomar en cuenta el valor estético de las obras y ello como trabajo específico de la crítica literaria. Así, al negar este valor a los textos que describe

posguerra, la literatura había sido puesta al servicio, a través de un realismo social comprometido, de la descripción de las difíciles condiciones de vida después de la guerra —pobreza, miseria de las clases trabajadoras, rotura de los vínculos familiares, divisiones sociales, etc.—. Sin embargo, para los escritores de la generación posterior, el realismo social, que creía en la coincidencia entre el signo y el referente, es percibido como demasiado “fácil”, demasiado “pobre” y previsible. Por ejemplo, para Benet, «la realidad es mucho más compleja de lo que el realismo social es capaz de reflejar, en cuyo movimiento literario todo le resulta predecible al lector, mientras que en la existencia y en la buena escritura lo primordial es el enigma como metáfora de lo desconocido que atrae la sensibilidad del ser humano hacia la búsqueda continua» (Benson, 2004: 21). Así, la cuestión de la representación de la realidad vuelve con una reflexión elitista sobre el lenguaje que rechaza las formas realistas y apuesta por la experimentación y por la emancipación del lenguaje con respecto a la realidad; llegar a aprehender la realidad sólo será posible mediante una verdadera reflexión sobre el sentido de las palabras.

como etnográficos, les niega, también, su estatuto de (“verdadera”) literatura y la posibilidad de ser abordados de manera seria por la crítica literaria. Para Sarlo, no hay que olvidar ese “algo” que se manifiesta en ciertos textos y que es capaz de establecer una diferencia cualitativa entre unos y otros: por ejemplo, sería el caso de la diferencia que opone un texto de Silvina Ocampo a otro de Laura Esquivel y que hace que el primero pueda considerarse como “arte” mientras que el segundo no. Existiría en la literatura que se puede considerar legítimamente como “arte”, un “plus” que tendría que ver con lo que resiste las explicaciones socioculturales y pervive en el tiempo:

Para entrar en este debate libres de una mala fe moralizante, deberíamos reconocer abiertamente que la literatura es valiosa no porque todos los textos sean iguales y todos puedan ser culturalmente explicados. Sino, por el contrario, porque son diferentes y resisten una interpretación sociocultural ilimitada. Algo siempre queda cuando explicamos socialmente los textos literarios y ese algo es crucial. No se trata de una esencia inexpresable, sino de una resistencia, la fuerza de un sentido que permanece y varía a lo largo del tiempo (2001: 224).

Pervive, de esta manera, la jerarquía entre “buena” y “mala” literatura de la mano de unos criterios de valoración tradicionales que dejan entrever cierta mirada nostálgica. Entre las numerosas reacciones que provocaron estos artículos, podemos mencionar la de Sandra Contreras, que expresa su “malestar” ante un posicionamiento con el que comparte muchos de los presupuestos («rechazo al costumbrismo, a la mimesis banal y a la corrección ideológica» (137)) pero cuyos argumentos no deja de poner en duda. Al no estar de acuerdo con la lectura que Sarlo propone de Cucurto,⁵⁰ Contreras se pregunta si la posición desde la que Sarlo lee no le vuelve imposible una valoración literaria de la obra, cerrándole la posibilidad de ver los nuevos parámetros desde los que la obra de Cucurto puede ser valiosa —por ejemplo, desde la perspectiva en la que lo lee Ladagga, teniendo en cuenta lo que hacen los artistas hoy con sus obras, es decir, «construir dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo» (144), proceso performativo en el que lo extraliterario forma parte integrante de la obra final—. Por eso Contreras pregunta:

⁵⁰ Contreras recuerda que no podemos olvidar que el autor que defiende Sarlo, Manuel Puig, frente a Cucurto, fue, en el momento de su publicación, blanco de ataque de críticos que utilizaban prácticamente los mismos argumentos que Sarlo para desacreditar a Cucurto. Otro estudioso que ha cuestionado esta lectura de Sarlo es Fernando Bogado (2015), que incluso rescata algún gesto literario en la otra obra criticada por Sarlo por puro etnografismo, la de Alejandro López. Bogado cuestiona, asimismo, el lugar de autoridad desde el cual Sarlo emite juicios valorativos: «es la voz crítica la autorizada a despejar las dudas y decir cuál es simulacro y cuál no, cual es literatura que puede leerse sociológicamente y cuál prueba etnográfico-sociológica que debe ser rechazada», porque ante unos mismos procedimientos aplica a veces un juicio positivo y otras veces un juicio negativo.

¿Cuánto resiste la lectura del presente con las categorías del pasado? Pero también: ¿Cuánto la resistencia a las formas del presente convierte a la apuesta por el valor estético en prescriptiva? ¿Cuánto esa resistencia convierte a las categorías de la modernidad crítica en valores del pasado, cerrados a la dialéctica misma del presente o, si se quiere, de la modernidad? (2010: 152).

Uno de los conceptos que le permiten a Contreras pensar esta resistencia es el de la “supervivencia del aura” que expone Didi-Huberman en el último capítulo de su *Ante el presente*. Didi-Huberman (2011: 346) aclara que el uso del término “decadencia” por parte de Benjamin para referirse al aura, es significativo en cuanto que no se refiere a una total desaparición del aura sino simplemente a un retroceso y, por lo tanto, a una insistencia también: así, Huberman puede «[situar] la insistencia del aura en el orden de la memoria» en un tiempo que instala una dialéctica permanente entre pasado y presente, lo que le permite pensar los anacronismos existentes en el tiempo presente. En una época de cambios, perviven objetos, gestos “obsoletos”, que en ocasiones impiden abrir los ojos a nuevas maneras de aprehender la realidad. Una de esas obsolescencias sería «el modo —el sentido, la forma— en que subsisten los valores estéticos, la apuesta por la distancia estética en la lectura» (Contreras, 2010: 151), tal como ocurre en Sarlo.

Contreras no abandona, sin embargo, la voluntad de seguir pensando el valor literario y presenta la supervivencia del aura como lo que pervive en el gesto creativo de algunos escritores literariamente ambiciosos, un gesto que firmaría la diferencia de valor de diferentes obras —por ejemplo, la de Alejandro López, *¿Kerés coger?* (de la que comparte la lectura crítica de Sarlo, aunque sin explicar por qué) y la de Cucurto, en la que, al contrario de Sarlo, reconoce una intención artística—. Esa ambición del escritor sería «el indicio de una desmesura, de una intención, de un deseo, que sobrepasa la medianía, lo cotidiano, el mundo en su realidad, en su generalidad. La ambición como marca de una diferencia —de una distancia (...)— que de algún modo subsiste» (2010: 149) y que proporcionaría un valor añadido a los textos.

Pero más interesante quizás es que, para Contreras, este concepto de supervivencia anacrónica permite pensar el cambio de estatuto de los objetos culturales en un momento en que sus formas de producción y de circulación están siendo modificadas y parecen situar a los objetos nuevos en la ambigüedad de un “adentrofuera” de las categorías del pasado y enseñarnos, una vez más, la necesidad de tomar en cuenta otros parámetros que los tradicionales para valorarlos. En ese sentido,

Contreras rescata algunos planteamientos que Josefina Ludmer expone a propósito de sus literaturas “posautónomas” a pesar de estar en desacuerdo con su postura general.

En su diagnóstico, Ludmer parte de la total asunción del cambio de estatuto de la literatura en el contexto mercantil en el que habría desaparecido la autonomía de los campos, para buscar otros modos de leer los textos, unos modos que, contrariamente a lo postulado por Sarlo, anularían el juicio valorativo estético e impediría su clasificación en “buena” o “mala” literatura. Los textos que toma como paradigmáticos de la literatura actual serían y no serían, a la vez, literarios y su estatuto impedirían un juicio al modo tradicional: «Mi punto de partida es este. Estas escrituras no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura» (2010: 149). Si bien su visión sobre el asunto carece del tono apocalíptico que a menudo es empleado por los que anuncian los finales, Ludmer no deja de volver a anunciar una especie de muerte de la literatura y ese fallecimiento ocurre de la mano de la pérdida de la autonomía del campo literario. Testimonio de ello serían las muchas escrituras de hoy que reflejan esa situación y en las que podemos observar «el fin de una era en que la literatura tuvo una lógica interna y un poder crucial» y la pérdida del «poder de definirse y ser regida por sus propias leyes, con instituciones propias (crítica, enseñanza, academias) que debatían públicamente su función, su valor y su sentido» (2010: 153). Asimismo, al desdibujarse las fronteras entre los diversos campos autónomos y, por consiguiente, las fronteras que separaban las disciplinas entre sí, desaparecerían también las luchas internas propias de los campos autónomos y, en el caso de la literatura, «parecen terminarse los enfrentamientos entre escritores y corrientes»:

Y entonces puede verse claramente que esas formas, clasificaciones, identidades, divisiones y guerras sólo podían funcionar en una literatura concebida como esfera autónoma o como campo. Porque lo que dramatizaban era la lucha por el poder literario y por la definición del poder de la literatura (2010: 154).

Sobre este punto, creemos que un simple repaso a la prensa literaria bastaría para comprobar que esas luchas siguen vivas, especialmente entre los escritores de superventas integrados y entregados al mercado y los escritores consagrados que siguen persiguiendo un ideal de autonomía literaria. Ambas partes construyen un discurso público reivindicativo de cierta legitimidad en el campo literario, como podremos ver en determinados momentos de esta investigación.

La lectura de las literaturas del presente de Ludmer comparte con la de Sarlo el hecho de que estas habrían perdido su poder crítico y subversivo al no distanciarse de la realidad, al reproducirla mimándola:

Al perder voluntariamente especificidad y atributos literarios, al perder el valor “literario” (y al perder la “ficción”) la literatura posautónoma perdería el poder crítico, emancipador y hasta subversivo que le asignó la autonomía a la literatura como política propia, específica. La literatura pierde poder o ya no puede ejercer ese poder (2010: 154).

No deja de ser curioso que Ludmer vuelva a establecer con sus «literaturas posautónomas» un corte entre un pasado en el que era posible la autonomía, garante de la crítica y de la subversión dentro de la ficción, y un presente en el que se ha desvanecido tal posibilidad con la pérdida de lo específicamente literario en la “ficción-realidad”. Si uno de los puntos clave sobre los que Contreras llama la atención del lector son los “destiempos” que subyacen al diagnóstico de Ludmer —ella presenta como lo “nuevo”, como «noticia del último momento» algo que Jameson y Baudrillard ya habían anunciado en los años ochenta y noventa en relación con el avance de la economía capitalista (2000: 132)—, también podríamos señalar que, como hemos visto, la idea de autonomía nunca existió verdaderamente. Es, de hecho, uno de los “lugares comunes” utilizados por Ludmer señalado por la lacerante crítica de Dalmaroni:

La objetivación “autonomía”, por supuesto, nombra siempre —aunque de modo excesivo y reductivo—, una serie de creencias y valores cambiantes, de ningún modo uniformes ni distribuidos de modo parejo durante un lapso continuo, acerca de la vida real del arte: de las obras, de los escritores y artistas, de los agentes y los mercados, de los lectores. Suponer, sin embargo, que la palabrita nombra con acierto los modos principales de la vida real del arte y sobre todo de lo que el arte efectúa, el modo en que efectivamente fueron escritas o compuestas, leídas o vistas las obras de arte, es una exageración de proporciones y una superstición de una fracción de expertos. “Autonomía”, digamos, habla una mirada institucionalista y sociológica del arte, más preocupada por las polémicas, las poéticas, los programas, las políticas literarias, los manifiestos, las intenciones y creencias declaradas, que por el acontecimiento o la experiencia que pueden nombrarse, que de hecho han sido largamente nombrados, con “literatura”, “arte”, “poesía”, etc. (2010).

En cuanto a la descripción que nos da Ludmer de las literaturas del presente, como unas escrituras de las que no se puede decir si son realidad o ficción, de unos textos que, al vaciarse de sus atributos literarios pierden su poder crítico (2010: 154), ¿no recuerdan las discusiones que la escritura realista planteó desde el siglo XIX? ¿No

vuelve a poner sobre la mesa unos argumentos ya machacados por la crítica literaria tradicional? No podemos dejar de pensar con Dalmaroni que:

Cuando a la luz de las distinciones *pre* y *post* de Ludmer uno revisa la literatura “modernista” o de “vanguardias” del siglo XX más legitimada como tal, se tiene la impresión de que las “literaturas posautónomas” empezaron con Jane Austen y Balzac (o que el modo *an-autonomista* de leer ha sido desde siempre el predominante, incluso cuando conviviese con expectativas por la “belleza” y con mil otros preconceptos) (2010).

Si Dalmaroni no salva nada del libro de Ludmer y lo reduce a «una mezcla de apetito por la novedad, generalizaciones conjeturales (con poca “base real”) y cronologismo», Contreras, en cambio, intenta rescatar el concepto de «ambivalencia» que Ludmer utiliza para aprehender el fenómeno literario actual en relación con sus modos de circulación y de apropiación. La ambivalencia de los objetos estéticos sobrevendría en los contextos en los que algunas cosas del pasado sobreviven en el presente. Y esta ambivalencia no solo afectaría al objeto artístico en sí sino también a otros niveles que lo circundan: el de su recepción, el de su lectura y el de su valoración (2010: 149). Para valorar estos objetos, según Ludmer, habría que asumir su ambivalencia, reconocer el cambio de estatuto de la literatura actual y, sobre todo, cambiar los modos de leer a fin de que deje de sostenerse la división entre “buena” y “mala” literatura:

O se ve el cambio en el estatuto de la literatura en el interior de la industria de la lengua, y entonces aparecen otros modos de leer. O no se lo ve o se lo niega (no se imagina que estamos en otro mundo), y entonces seguiría habiendo literatura y no literatura, o mala y buena literatura (155).⁵¹

Rescatar esta reflexión sobre los modos de leer es lo que le permite a Contreras poner en duda la lectura de Sarlo por ser, de alguna manera, “arcaica”, al observar el presente a partir de categorías del pasado. Contreras no quiere cerrarse a una lectura que englobe los elementos de la nueva situación de la economía literaria, es decir, no quiere descartar las implicaciones o incorporaciones de los efectos de lo extraliterario y de lo mercantil a las propias obras en circulación.

Si tenemos en cuenta los nuevos modos de producción y de circulación de la literatura como formando parte, de alguna manera, de las propias obras (al modo en que

⁵¹ Esa buena o mala literatura hace referencia, según Contreras a unas literaturas cuyo valor es atribuido a partir de los postulados estéticos del paradigma formalista contra los cuales Ludmer se posicionaría de manera intransigente.

habla Kamenszain de la “máquina cucurtiana de publicar” o, también, pensando en esta especie de performance que los escritores han de protagonizar para promocionar sus obras y que acaban confundiendo los límites entre el hombre real, el personaje público del autor, el narrador y sus personajes, como veremos más adelante), aparecen otros modos de valorar que tienen que ver con lo que hace el escritor con la cultura y con su público.

En sintonía con las reflexiones de Contreras, también nos interesa la toma de posición de Alejandra Laera, que propone pensar el valor como una categoría instrumental «de manera tal que se pueda acudir circunstancial y provisoriamente a él de ser necesario ante un objeto en una situación dada y que permita deslindar de qué tipo de valor se trata en cada caso» (valores estéticos, valor económico o valor simbólico) (2010: 146).⁵² Esta propuesta proviene, por un parte, del reconocimiento de que a día de hoy ni se mantiene una confianza plena en el valor, ni ha desaparecido por completo, ni nos encontramos (ya) ante un valor “puro” que permitiera una posición clara ante las obras de arte; y proviene, por otra parte, del reconocimiento de las nuevas condiciones del circuito cultural que inserta sus productos en situaciones diversas en las que se les pueden aplicar juicios de valor asociados a sus diferentes facetas:

Esas situaciones, que en algunos casos imponen heteronomía y en otros son de corte autónomo, topan al objeto, lo enfrentan en ocasiones con el valor económico, en otras con el simbólico, con ambos, y aun con los valores entendidos en plural (¡esa escala de valores que sigue funcionando en el imaginario social y que muchos lectores todavía le piden a la literatura!). Lejos de tener una visión estática del asunto, que tiende a caer en nostalgias del pasado o en eclecticismos del presente, la situación de la literatura contemporánea exige una visión dinámica, móvil, pasible de toda ubicuidad. Lo central, en estas circunstancias, no es la pérdida de valor (ni de autonomía) —o al menos no me interesa plantearlo de ese modo—, sino la imposibilidad de que un objeto permanezca en un dominio determinado, ya sea debido al juicio estético, económico o cualquier otro (2010: 145).

El planteamiento de Laera es interesante porque define el valor en su dimensión simbólica, estilística y económica, y porque deja la posibilidad al crítico de juzgar una obra tomando en cuenta sus diferentes dimensiones —sin perder una postura crítica gracias las creencias y las «convicciones de lectura» «con los cuales se posiciona ante,

⁵² Por valores estéticos entiende los citados por Valéry en “Noción general del Arte”: «la Naturaleza, la Tradición, lo Nuevo, el Estilo, lo Verdadero, lo Bello. Se trata de valores que se reconocen en los contenidos, las formas, los estilos, de las obras, y que, según los contextos, se procesan o no como valor simbólico de las obras (un valor simbólico que, eventualmente, redundará en valor económico)» (Laera, 2010: 144).

entre, con los objetos»—. Adoptar un punto de vista abierto frente a los productos culturales comerciales no significa situarlos todos en un mismo nivel de valor, no significa afirmar que todos “valen lo mismo”. Veremos, al estudiar las estrategias de promoción de los autores de nuestro corpus, su discurso público, así como sus obras, el modo en que nuestra posición frente a estos artistas y a su producción literaria difiere y de qué manera, aunque todos circulan de manera masiva en el mercado, no atribuimos el mismo valor a unos que a otros.

El punto de vista de Giordano, al ser quizás el más “abierto”,⁵³ permite plantear la cuestión de los modos de lectura según los receptores. Para este autor, se trata de desplazar el punto de vista de la valoración y preguntarse «qué pueden un texto o una obra sobre nosotros, sobre nuestra capacidad de pensar y sentir mientras recordamos —en el sentido de acordarse y de recordar— lo que pasó en la lectura» (Giordano, 2010: 74). Ante esta posición, no podemos dejar de señalar que los efectos producidos por la lectura pueden divergir o incluso ser contradictorios según el receptor, su procedencia, su identidad, su capital cultural o su competencia lectora: una novela que no produzca nada a un lector “letrado” o especializado, puede producir cierta conmoción en otro lector, despertar sus reflexiones y modificar sus prácticas cotidianas —incluso en un sentido liberador—. Así, interesarse por las literaturas que funcionan muy bien en el mercado, las que Ludmer definía como posautónomas y Sarlo como etnográficas, podría suponer, además de adoptar un modo de lectura que tome en cuenta las nuevas condiciones de producción y de difusión de la literatura —como indicaba Contreras—, ser capaz también de adoptar unos modos de leer “otros” que no sean producto de una (de)formación profesional —la del crítico literario— para poder aportar una lectura complementaria que haga aparecer todas las contradicciones de unas producciones culturales complejas. Quizás la crítica debería también sumergirse en aquellos elementos que habitualmente rehúye, esto es, la trama del relato, el lugar común y la repetición, el estereotipo y lo lacrimógeno, lo melodramático y el “mal gusto”, para entender los modos en que son capaces de tocar, incluso trastocar, la subjetividad del lector mayoritario, hablándole de su identidad y poniendo en relato los dilemas morales o los conflictos sociales, políticos o íntimos a los que se enfrenta. Si este tipo de literatura tiene algún “valor”, quizás deberíamos buscarlo por ahí.

⁵³ Aunque advierte de la existencia de «Un nuevo conservadurismo [que] les disputa su lugar a los guardianes de la calidad y la distinción; se lo reconoce por la voluntad de suprimir diferencias para reclamar la igualdad de estatuto entre prácticas heterogéneas» (2010: 73).

En el siguiente apartado, nos interesa reseñar, a partir del juicio de escritores y críticos recogido principalmente en prensa, cómo se manifiestan las polémicas en torno al *best seller* cuyo valor literario es negado de manera casi constante por la crítica especializada. Iremos viendo cuáles son las acusaciones más corrientes que se formulan en su contra y qué características se les suelen atribuir. Asimismo, veremos cómo se constituye, de manera tardía, en objeto de estudio e investigación cultural.

1.3. El *best seller*

Es sabido que el concepto *best seller* nace a finales del siglo XIX, en 1895 siendo más exactos, en Estados Unidos, cuando Harry Thurston Peck, editor de la revista literaria *The bookman* decide publicar cada mes una lista de los libros más vendidos, práctica que se mantiene hasta nuestros días. Menos conocida es la razón por la que esta práctica no surgió antes de esta fecha. Vila-Sanjuán explica que fue la consecuencia de la aparición, en 1891, de una nueva ley internacional sobre los derechos de autor:

Hasta su aprobación, las editoriales estadounidenses publican libros de éxito extranjeros preferiblemente británicos, sin preocuparse de satisfacer los correspondientes beneficios a su autor, y por ello se resistían a que hicieran público cualquier dato relativo a las ventas reales (2011: 67).

Aunque en un principio la publicación de estas listas estaba destinada a reflejar una simple realidad social, rápidamente se constató su poder en la repercusión positiva sobre las ventas de los libros que aparecían en ellas. Y las consecuencias negativas que se derivaban de ello no tardaron en ser señaladas por varios críticos. En efecto, estas listas orientan de manera muy efectiva la elección de la próxima compra por parte de los consumidores, debido a que sugieren que los libros más vendidos se compran más porque son mejores, porque le gustan a la mayoría de la gente y, por lo tanto, existen más posibilidades de que “me gusten a mí”. Como consecuencia, este sistema privilegia que se venda mucho un pequeño número de libros, consolidando el *best seller* como tal y provocando que disminuya la atención hacia las obras que no aparecen en las listas. Reconocido su poder orientativo, las listas se utilizan hoy en día como estrategia comercial y es sabido que las cifras de ventas pueden ser manipuladas para favorecer el lanzamiento de un libro o la consolidación de sus ventas en el tiempo. Al repasar los

títulos que aparecen en estas listas, constatamos que en su mayoría son libros que caen en el olvido poco tiempo después de haber alcanzado ventas extraordinarias; sin embargo, otros se convertirán en *long sellers* favoreciendo la consolidación de sus autores como escritores de éxito comercial.

En cuanto al número mínimo de ejemplares vendidos para que un libro sea considerado superventas, varía de un país a otro, como explica Pedro Sorela. En 1988, fecha en la que se publicó “la cuota de los 100.000” en *El País*, comentaba que esa cifra solía representar un éxito indiscutible en España, aunque superar los 35.000 libros vendidos ya significaba un “éxito apreciable” de ventas. Estas ventas extraordinarias pueden durar entre varias semanas y varios meses —aunque tampoco hay acuerdo sobre esta duración; algunos autores incluso hablan de años—, luego decaen y pueden desaparecer de las librerías. Vila-Sanjuán (2011: 66) afirma que en la primera lista que fue publicada «solo figuraba un escritor que aún recordemos: Anthony Hope, el autor de *El prisionero de Zenda*. A otros que allí triunfaban (...) los ha devorado el olvido». Al repetirse este patrón a lo largo de los años, se ha considerado el *best seller* como libro de “leer y tirar” con poca credibilidad y poca capacidad para consagrarse en el ámbito de la alta cultura. ¿Poca capacidad del *best seller* o poca voluntad por parte de la élite cultural de atender a una cultura apreciada por la mayoría?

1.3.1. Polémica en torno al best seller

El *best seller* es el producto por excelencia de la literatura de masas. Como tal, volveremos a encontrar las acusaciones y los argumentos antes expuestos sobre la cultura de masas. Como vimos, la condena se centra en el sacrificio de la autonomía del campo literario a favor del beneficio económico. Ya hemos comentado que, muchas veces, el proceso de escritura está precedido por estudios de mercado que recogen los gustos del público e intentan descubrir sus expectativas. El autor que recurre a este tipo de estudios intenta fabricar una novela “a medida” con ciertos tipos de personajes, de ambientación, de estilo y de forma —sobre los que volveremos más adelante—, para el divertimento del lector. Aun así, podemos matizar estas afirmaciones. Los defensores del *best seller* recuerdan que, en Europa y América Latina sobre todo, muchos de los libros de éxito que han salido a la luz no se fabricaron a partir de este proceso; más bien

se han transformado en superventas “por sorpresa”. Vila-Sanjuán aprecia en este tipo de obras su “valor de autenticidad”, independientemente de su calidad literaria. Dice:

Encontramos en ellos el mismo carácter de creación genuina que caracteriza a las obras del canon literario. Son libros en los que el autor ha puesto todo lo que sabía y le preocupaba, sus obsesiones y vivencias, su conocimiento y sus padecimientos. Libros que *no podría haber escrito ningún otro autor* y, por ello, muy lejos de ser intercambiables (2011:122).

Dentro de la lista de ejemplos que da el autor, cita *La casa de los espíritus* de Isabel Allende, caso en el que discrepa por completo con Amparo Arróspide. Esta última estudia la obra de Allende como obra paraliteraria, como un «libro que ha sido planificado para lograr un nivel muy alto de ventas», definición del *best seller* según ella (Arróspide, 2002).

Existe sin embargo un acuerdo bastante extendido entre los críticos en cuanto a la imposibilidad de predecir el éxito de ventas de un libro.⁵⁴ Si algunas características en los temas, la personalidad de los protagonistas, los géneros y las ambientaciones parecen funcionar mejor que otros —como veremos más adelante intentando dar algunas características recurrentes de los libros exitosos—, no existe una fórmula mágica que garantice altas ventas. Otra cosa es que una práctica habitual de los autores sea que, una vez encontrada una fórmula que funciona con el público, tenderán a volver a utilizarla y a explotarla hasta que los lectores empiecen a mostrar signos de cansancio y dejen de encontrar el placer que les proporcionaban las lecturas anteriores. Luego, será necesario renovar la fórmula, proporcionar alguna novedad si el autor quiere seguir atizando la curiosidad y el entusiasmo del lector.

En cualquier caso, los desacuerdos son muy comunes cuando se trata de caracterizar al *best seller*. Existe una polémica encendida entre quienes (autores y críticos) lo consideran como “otra cosa” distinta de la literatura —paraliteratura, infraliteratura, subliteratura, literatura trivial— y rechazan la posibilidad de incorporación a la tradición, y los que reivindican, para algunos casos particulares, esa posibilidad. Según Viñas Piquer y Vila-Sanjuán, el *best seller* que se convierte en *long seller* es el que ha conseguido entrar a formar parte de los clásicos. Pero será,

⁵⁴ Apoyados por sus estudios y por las declaraciones de editores, varios autores afirman esta imposibilidad. Algunos de ellos son John Harvey en «The content characteristics of best-selling novels» (1953), Arthur T. Vanderblit en *The making of a best seller. From author to reader.* (1999), Sergio Vila-Sanjuán en *Código best-seller* (2011) o Eva Illouz en *Erotismo de autoayuda* (2011).

evidentemente, mucho más fácil que una obra alcance el estatuto de *long seller* si tiene el apoyo de la crítica, de la academia y de las bibliotecas. Viñas Piquer (2009: 158), con el que coincide Steenmeijer, señala el «malestar del autor de *best seller* ante la gran dificultad, cuando no imposibilidad, de vencer el prejuicio, tan fuertemente arraigado, de que el género del superventas es sinónimo de mala calidad».⁵⁵

Incluso en los casos en los que ciertos autores recibieron el reconocimiento académico, pueden, pese a ello, seguir siendo el blanco de críticas agudas lanzadas por otras instancias de consagración. Es el caso, por ejemplo, del enfrentamiento que tuvo lugar entre Miguel García-Posada y Arturo Pérez Reverte. Aunque este último se integró en el 2003 a la Real Academia Española, en un reconocimiento institucional de su condición de escritor, Miguel García-Posada seguía considerando que aquel formaba parte de:

Un nutrido grupo de “escritores lamentables”, entre los que se [encontraba] también Antonio Gala, Lucía Etxebarria o Carmen Posada, escritores “mercenarios” porque aceptan doblegarse a la demanda externa y traicionan así, o debilitan, los valores internos, específicos del campo (Vila-Sanjuán, 2011: 184).

Como indica Maarten Steenmeijer, «a Arturo Pérez Reverte le sigue fastidiando el presunto elitismo de la crítica literaria española a pesar del gran éxito de su obra en muchos países extranjeros y a pesar del reconocimiento, crítico y académico, que esta tiene ahora en España» (2011: 134).⁵⁶ Es de señalar aquí la escasa capacidad atención de su obra en los planes de estudio universitarios; esta sigue siendo, a pesar de contar ya con algunos especialistas (como Belmonte Serrano o Gonzalo Navajas), marginada en el espacio de educación superior. Quizás aportemos elementos de respuesta a esta reticencia en el capítulo que le hemos dedicado, elementos que podrían tener que ver con la ideología que subyace en su discurso público y sus novelas, a parte de la cuestión propiamente estética.

⁵⁵ En otro lugar, Steenmeijer cita el caso de Julia Navarro que carga contra la crítica literaria: «(...) Julia Navarro acude a Italo Calvino quien afirmó que intermediarios como la escuela y la universidad son más obstáculo que estímulo para la lectura de los clásicos: “por una inversión de valores muy difundida la introducción, el aparato crítico, la bibliografía hacen las veces de cortina de humo para esconder lo que el texto tiene que decir si se lo deja hablar sin intermediarios que pretendan saber más que él” (Navarro, 2007). Según la autora de *La hermandad de la Sábana Santa*, algo parecido podría decirse de los *best sellers*. El chivo expiatorio es otra categoría de intermediarios: los críticos literarios, quienes desprecian o ignoran “las novelas de actualidad que alcanzan grandes tiradas y copioso número de lectores” por el mero hecho de que venden mucho» (2016: 45).

⁵⁶ Veremos en el capítulo que hemos dedicado a Arturo Pérez-Reverte cómo articula su discurso público, en oposición a esa élite literaria, para intentar legitimar la posición que ha elegido ocupar en el seno del campo literario.

Con todo, casi todos los críticos y los autores, hoy en día, coinciden en reconocer la posibilidad de que surjan *best sellers* “de calidad” aunque la mayoría de la literatura de consumo sea considerada como baja cultura. Es el caso, aunque con grandes reservas, de Francisco Álamo Felices (2009), cuando declara que «un *best-seller* demuestra que no suelen ir juntos el éxito editorial y la calidad literaria; los textos en los que ambos se unen constituyen la excepción». Según López de Abiada, la “calidad literaria” en este tipo de obras existe en España y en varios países de América Latina pero no se da en EE.UU.:

En España y en varios países hispanohablantes se da un fenómeno desconocido en EE.UU.: las novelas de género ceden los primeros puestos a obras de auténtica calidad literaria. Las obras de García Márquez constituyen el ejemplo más significativo, pero no el único. Quiero decir que la calidad literaria no está obligadamente reñida con las ventas millonarias (2004: 7).

Vila-Sanjuán sitúa la aparición de los *best sellers* de calidad en países europeos en los años ochenta. Frente a los escritores estadounidenses de los años cincuenta que tenían que dedicarse deliberadamente a fabricar obras comerciales para poder sobrevivir, surge en los ochenta «una serie de novelas que, (...) en países como Francia, Italia, Alemania y España, consiguieron el hasta entonces poco usual fenómeno de recibir simultáneamente el aplauso de la crítica y el entusiasmo del público» (Vila-Sanjuán, 2011: 60). Entre los autores que lo consiguieron cita a Umberto Eco, Marguerite Duras y Patrick Süskind. Sin embargo, parece ser que el término “*best seller* de calidad” no sea exactamente sinónimo de “calidad literaria” ya que, aunque los autores antes citados elaboraran novelas de «mayor complejidad y refinamiento literario», también se diferencian de la “literatura de calidad” por resultar más «asequibles y populares».

Al observar esas afirmaciones, volvemos a la cuestión de la delimitación del canon. Esta polémica que sigue vigente y particularmente encendida sobre la calificación del superventas, presupone determinada idea de la «calidad» literaria que corresponde, como ya hemos comentado, a la importancia dada a los criterios estéticos, al estilo o a la idealización de la pureza literaria. Aunque esta idea de calidad no se explicita casi nunca, es posible encontrar declaraciones que la expresan de manera nítida. Veamos, por ejemplo, lo que Vallcorba considera como una obra de calidad: en

oposición a las “de consumo”, se caracteriza por su complejidad estilística y retórica, su conexión con la tradición y su capacidad de proyección de múltiples sentidos.⁵⁷

Lo que puede diferenciar a la literatura de calidad de la de consumo es, en buena medida, la mayor complejidad de la primera respecto de la segunda. Su mayor densidad y pertinencia significativas, así como el juego constante (...) entre lo reconocible y la sorpresa. (...) el lector es una especie de Janos bifronte, con una cara mirando hacia el pasado y otra apuntando al futuro. Y, simultánea a la de los *topoi*, una nueva complejidad, de orden psicológico esta vez, le llevará hacia una honda verdad humana, con la que compartiremos experiencia, que se nos objetiva y nos conmueve (Vallcorba, 2009).

Frente a este tipo de literatura opone la mala literatura, la que no es «más que un tedioso catálogo de “tics” repetidos hasta el hastío, en aquella impostación del lenguaje cotidiano que para el mal lector responde a lo “literario”» y lamenta su penetración en el canon a través de los libros de texto escolares. Desde una perspectiva tradicional, afirma que resulta fundamental el papel de la educación, necesaria para que el futuro literato tenga criterios más “objetivos” y menos “relativistas” a la hora de enfrentarse a las diferentes obras. Aun así, Vallcorba reconoce que algunos *best sellers* pueden ser de “calidad”, como *Cien años de soledad*. La posición de Vallcorba da cuenta de la escasa apertura de un sector purista de la crítica en cuanto a la renovación de los criterios literarios al descartar casi por completo este tipo de obras apreciadas por una mayoría de lectores.

Por su parte, H. C. F. Mansilla, además de insistir en la seriedad a la que debe aspirar la literatura, asocia la calidad con la calidad del lector, posicionándose en la

⁵⁷ Fernando Moreno da Silva (2006) también propone su definición de *best seller* oponiendo literatura de consumo a literatura culta: «Cuando el mecenazgo es substituido por el incremento de lectores, la originalidad empieza a ser amenazada. Le queda al escritor hacer una elección: buscar la emancipación artística, manteniendo la autenticidad de sus escritos, con todo, sin beneficio financiero; o se somete a las exigencias de los lectores para garantizar su independencia financiera. De esta doble posibilidad nace la oposición entre literatura erudita y trivial. En el primer género, el de la literatura culta o de la alta Literatura, escrita con mayúscula, encontramos escritores como Machado de Assis, Jorge Luís Borges y Guimarães Rosa. Se prioriza el culto a las bellas letras. Al segundo grupo, escrito con minúscula, sólo se le puede dar nombres como literatura trivial, subliteratura, literatura de entretenimiento, de masa o de mercado. Y, quizás, la denominación más común: best-seller». Texto original: «Quando o mecenato é substituído pelo incremento de leitores, a originalidade fica ameaçada. Resta ao escritor uma escolha: buscar a emancipação artística, mantendo a autenticidade de seus escritos, contudo sem o retorno financeiro; ou se submeter às exigências dos leitores para garantir a independência financeira. Desta dupla possibilidade, artística ou mercadológica, nasce a oposição entre literaturas erudita e trivial. Com o primeiro gênero, a Literatura culta ou alta Literatura, grafada em maiúscula, estão escritores como Machado de Assis, Jorge Luís Borges e Guimarães Rosa. Priorizase o culto às belas-letas. Ao segundo grupo, grafado em minúsculo, pode-se dar nomes como literatura trivial, subliteratura, literatura de entretenimento, de massa ou de mercado. E, quiçá, a denominação mais comum: best-seller».

línea del pensamiento adorniano y mostrando una clara desconsideración hacia su recepción mayoritaria:

El arte y la literatura son asuntos serios y no ejercicios aleatorios. Exigen atención y concentración; están destinados a un público culto que sabe comprenderlos y apreciarlos. (...) Se puede decir que son productos enigmáticos que desconciertan a muchos y que no agradan a las muchedumbres. De ahí su fortaleza (2012, 126).

Frente a los puristas, Steenmeijer, advierte del excesivo elitismo de la crítica literaria española ante sus libros más vendidos, que han conseguido, según él, asentar su literatura en República mundial de las Letras. Así, este autor hace una clara defensa de estas obras, proponiendo una aproximación diferente a la que se da habitualmente para juzgar su valor:

Partiendo de criterios distintos de los establecidos, se podría afirmar que la narrativa de Javier Sierra y compañía tiene un horizonte más amplio que el de mucha literatura “seria” y ensimismada, como ejemplifican la temática de los *thraculs*, la facilidad con la que sus autores manejan géneros muy distintos y la habilidad con la que incorporan sus conocimientos científicos, historiográficos, culturales y literarios en sus novelas. Gracias a estas características los autores del *thracul* español se han mostrado capaces de amasar un capital literario con el cual, según parece, están conquistando un lugar estable en el centro de la República mundial de las Letras. El logro no es poco (...). (Steenmeijer, 2011: 135).

En otro lugar señala la importancia que tendría que los críticos literarios «filtren, seleccionen, cualifiquen e interpreten los *best sellers* de calidad,⁵⁸ cuyo público (...) está más formado de lo que se suele suponer en ciertos circuitos más bien elitistas o esnobistas» (Steenmeijer, 2011: 81). En cuanto a su concepción de la “calidad”, es algo diferente a la de la élite cultural más *snob*, que no tiene entusiasmo por los grandes relatos y prefiere la literatura experimental: «Parecen claras las cosas, pues: en España la crítica seria deja de lado el *best seller* español y sigue operando en las huellas de la tradición kantiana según la cual la literatura es un discurso artístico elevado y universal» (2011: 75).

Uno de los elementos que ha favorecido la mala consideración de la literatura de éxito han sido las estrategias de márketing que acompañan al fenómeno del *best seller*. Gracias a las estrategias de ventas, se podría vender cualquier libro independientemente

⁵⁸ Notemos el uso del término de “*best-seller* de calidad”, con el que se sigue diferenciando, dentro de la categoría de *best seller*, a unos más legítimos que otros. Parece ser, pues, que incluso dentro del conjunto de los *best sellers*, sigue funcionando una jerarquía basada en cierto respeto hacia las características que definen tradicionalmente la calidad literaria.

de su contenido o de su estilo gracias a estratagemas visuales y publicitarios que conseguirían engañar y manipular al consumidor. En el siguiente apartado presentaremos esas estrategias y veremos que, sin embargo, no son ni más ni menos suficientes o necesarias para que una obra alcance el éxito de ventas.

1.3.2. Acusaciones contra el márketing

En los lugares de venta, las estrategias de márketing están muy presentes, tanto por parte de los libreros como por parte de las editoriales. En el escaparate, a la vista de todo transeúnte, aparecen a menudo reproducciones de gran tamaño de algunos personajes o autores famosos para llamar la atención. En ellas se instalan también los libros destinados a un consumo masivo que, en general, se caracterizan por sus portadas llamativas, con colores vivos o con ilustraciones de la película rodada a partir de la novela. En efecto, realizar una adaptación cinematográfica de una novela supone un incremento de ventas de un libro, fácilmente reconocible en las librerías gracias a las fotos que aparecen en la portada:

Asociar un libro con películas es también rentable para la venta de ejemplares: las películas de la saga de *Harry Potter*, *El Señor de los anillos*, *Alatriste*, *La carta esférica*, *El código Da Vinci* o *Millennium* favorecen recíprocamente el acercamiento al libro (guiones o reediciones de títulos que se vuelven a poner de moda tras causar euforia en el cine, como las obras de Tolkien) (Pablo Núñez, 2011: 47).

Estas estrategias de márketing son muy criticadas por los defensores de la literatura “de calidad”, haciendo recaer todo el peso del éxito comercial de las novelas sobre ellas.

Otra de las estrategias más criticadas, es la frecuencia con la que se pueden encontrar libros de nuevos autores, considerados de “dudosa calidad”, editados en la misma colección que obras de autores consagrados. Se equipararían, de esta manera, dos tipos de literatura muy distintos y se sugeriría así que ambas están dotadas de igual autoridad. Las sanciones de Alonso, citado por Moszczyńska (2007: 29), son a este respecto contundentes:

Un dato significativo en el mercado del libro y de la novela ha sido un río revuelto, donde todo vale, que ha supuesto la inclusión en las mismas colecciones de las editoriales de novelas fáciles, eminentemente comerciales y dirigidas al éxito popular, al lado de las

novelas de alta calidad literaria (...). Esta arbitrariedad y mezcolanza, que tiene como finalidad conceder carta de calidad a productos más o menos mediocres, han provocado una gran confusión en los lectores a la hora de separar el grano de la paja, ya que han considerado que todos los títulos, por el mero hecho de estar incluidos en la misma colección acreditada o popular, representan a la gran narrativa española de hoy (2007: 129).

«Novelas fáciles eminentemente comerciales y dirigidas al éxito popular», «arbitrariedad», «mezcolanza», «productos más o menos mediocres», «gran confusión», son otros tantos términos que indican quién habla y desde dónde habla. Una vez más encontramos la necesidad de establecer una diferenciación, una separación clara entre lo que se considera alto y lo que se considera bajo. Además, subyace la idea de un lector incapaz de reconocer esa diferencia y al que es necesario guiar, cuyos gustos no han sido educados para hacer la elección adecuada, una concepción del lector muy extendida entre la élite cultural.

Esta incoherencia en el catálogo editorial no es, en todo caso, sistemática, visto que la imagen propia de una editorial, la línea general de su catálogo, es ya un incentivo para la compra. En efecto, hay que pensar en los «éxitos editoriales que no lo hubieran sido de aparecer en sellos distintos a aquellos en los que lo hicieron» (Suñén, 2011: 19). Como explica Rafael Chirbes (2011:38), a cada editorial le corresponde una manera de ver la literatura y la sociedad, y el lector sabe, muchas veces, dónde buscar el libro perfecto para él —el gesto difiere entre la compra de un libro publicado por Anagrama y otro publicado por Planeta y, dentro de la editorial Planeta, tampoco es lo mismo comprar el último premio Planeta que cualquier libro publicado con el sello de Tusquets—. La línea mantenida por una editorial o colección también se ha de considerar como una estrategia comercial.

Respecto de los efectos del márketing, se destaca a menudo su gran influencia sobre el consumidor. La confianza en el márketing se percibe en las grandes cantidades de dinero invertidas en campañas de promoción. Una vez más, podemos observar hasta qué punto los críticos destacan la pasividad del público lector de *best sellers*. Dice Moszczyńska:

Su perfil social permite concluir que en su gran mayoría son pasivos y se dejan influir por factores extraliterarios, pues no tienen desarrollado ningún juicio crítico. Sus supuestamente libres elecciones están en manos de la editorial, hechas fundamentalmente con factores para-textuales (2007: 131).

Evidentemente, la manera en que se presenta el producto hace que sea más o menos atrayente para el comprador. Así, lo primero es llamar la atención para que el consumidor conozca o reconozca la existencia del producto. El diseño juega aquí un papel importante (unas tapas con colores vivos, por ejemplo, atraen enseguida la vista del potencial lector). Pero reducir el lector de superventas al “perfil” de un individuo sin capacidad de elección ni de crítica es achatar las diferencias y la complejidad del ámbito de los consumidores, complejidad a la que nos referiremos más adelante.

Otro papel fundamental en el márketing editorial recae en los diferentes medios de comunicación como los periódicos, la televisión, la radio o internet. En los periódicos, por ejemplo, son frecuentes las reseñas, acompañadas muchas veces de la foto del autor o de la portada del libro. También las entrevistas o la noticia de la publicación de un libro mediante breves reportajes. En la radio o en la televisión es posible invitar al autor a participar en determinados programas en los que, además de promocionar su nuevo libro, podrá exponer ideas personales sobre los diversos temas tratados, y, de esta manera, ofrecer una determinada imagen pública a los potenciales consumidores, que se habrán familiarizado con él, ganando su simpatía. Como comentaremos en el próximo apartado, paulatinamente se va equiparando al escritor con las estrellas de cine —solo hay que ver las espectaculares colas que se forman cuando presentan sus libros— y va naciendo el “*star system* de autor” en el que el escritor usa las ventajas de los medios de comunicación y de su visibilidad adquirida para potenciar la venta de sus libros.

Por otra parte, como ya hemos señalado, el gasto publicitario puede llegar a ser muy elevado —hay que tener en cuenta tanto los gastos que suponen los desplazamientos para la presentación de los libros como la publicidad más directa con anuncios en periódicos o televisión, pasando por el gasto en la cubierta de los libros y las reproducciones a gran tamaño de personajes o autores que se colocan en las librerías, etc.—, con lo que hay que subrayar la ventaja de los grandes grupos sobre las pequeñas editoriales. Si una editorial forma parte de un gran grupo, dispondrá de más recursos económicos para la promoción y también tendrá una distribución más eficiente —en efecto, pueden pertenecer a un grupo una o varias cadenas de librerías—, con lo que llegará a más lugares gastando menos. Y si, además, este gran grupo posee unos cuantos medios de comunicación, los canales por donde publicitar los libros de sus editoriales se hacen mucho más accesibles a través, por ejemplo, de reseñas publicadas en los

suplementos culturales de sus periódicos de tirada nacional (Pablo Núñez, 2011: 39-40). En España, un libro publicado en la editorial Seix Barral podría promocionarse en el canal de televisión Antena 3 con la participación de su autor en cualquier programa, visto que tanto la editorial como la cadena televisiva forman parte del mismo grupo: el grupo Planeta.

Otro punto fuerte del márketing es la creación de premios literarios⁵⁹ para galardonar a los autores y envolverlos en un aura de prestigio. Estos premios están en su gran mayoría ligados a editoriales, aunque también los hay otorgados por instituciones relacionadas con el Estado. En esta dualidad se reflejan las dos fuerzas de mayor peso presentes en la industria cultural de las que habla Edgar Morin (1967: 35-36) —y, en general, los que abogan hacia la independencia del arte—: el sector privado, cuyos intereses están en el beneficio, y el sector público, cuyos intereses están en la educación y la propagación de cierta ideología. Lo que significa, lamentablemente para algunos, que ninguno de los premios distribuidos por esas dos entidades es totalmente autónomo. Pocos son los premios independientes con prestigio a nivel nacional. De hecho, de la lista de premios que da Moszczyńska solo destaca el Premio de la Crítica, uno de los pocos que se otorga a una novela ya publicada. También hay que señalar el premio Herralde, otorgado por la editorial independiente Anagrama, la cual destaca en la publicación de obras literarias cultas y menos comerciales. Véase, en este sentido, este significativo comentario de uno de sus galardonados:

Gracias a la generosidad del jurado del premio Herralde, ascendí de "absoluta" a "prácticamente" desconocido. Si adquieren uno o más ejemplares del libro, serán promotores de otro ascenso, un poco más miserable pero no menos bienvenido: de "muerto de hambre" a "tipo que tiene para los vicios el año que viene". Ustedes sabrán (Galindo, 2009).

Cuando los premios de las editoriales están destinados a novelas inéditas que luego se publicarán en la propia editorial, la estrategia comercial es evidente. El libro se da a conocer mediáticamente —retransmisión en la televisión—, dándole notoriedad, antes siquiera de su publicación. Una vez en las librerías, el volumen aparece envuelto con la típica faja en el que aparece el nombre del premio. Ya en 1988 Pedro Sorela daba estos apuntes sobre el premio Planeta:

⁵⁹ Sobre el tema de los premios literarios es de gran interés la tesis doctoral realizada por Fernando González-Ariza, *Literatura y sociedad: el Premio Planeta*, Universidad Complutense de Madrid, 2004.

Una parte de la vida editorial española se mueve en torno a los premios; los éxitos de algunos son hasta tal punto previsibles que el monto de los premios es en muchos casos un adelanto de los derechos de autor por unas ventas que el editor está seguro de realizar. Ese es el caso del Premio Planeta, apoyado por la tradición y por una formidable campaña de publicidad (1988).

Con respecto a todo lo anteriormente dicho, hemos de apuntar dos observaciones fundamentales. En primer lugar, queremos subrayar que hoy en día existen maneras mucho más democráticas de promocionar la cultura gracias a internet. Esta herramienta facilita la circulación de productos sin necesidad de pasar por el intermediario de la editorial. Las redes sociales permiten a autores novatos, con pocos recursos, autopromocionar su obra gracias a todo tipo de recursos creativos: publicación de poemas en los blogs, de fragmentos de textos, cuelgue de vídeos en *Youtube* o *Facebook*, etc. La web se ha convertido en un trampolín para jóvenes artistas que comparten entre ellos sus creaciones, conformando verdaderas comunidades en la red.

En segundo lugar, hay que señalar que para que un libro se convierta en *best seller* o alcance un nivel de ventas elevado, el márketing no es suficiente. Uno de los elementos fundamentales para la difusión del producto sería el boca a boca, ya que influye especialmente la confianza en el juicio de familiares o amigos.⁶⁰ Un ejemplo significativo es el de la reciente serie de libros de *Cincuenta sombras de Grey* cuya promoción “formal” intervino después de que el libro se hubiera difundido entre el público. Como indica Eva Illouz:

Justamente porque en la actualidad los intentos formales de modelar una opinión (por ejemplo campañas de márketing, promoción, publicación previa de fragmentos seleccionados en revistas de gran circulación, etc.) preceden a los informales, deberíamos preguntarnos por qué *Cincuentas sombras* resulta un ejemplo espectacular del proceso opuesto, una difusión relativamente informal que tuvo lugar antes de las ventas formales al gran público (Illouz, 2011: 24).⁶¹

⁶⁰ Los estudios realizados por García Canclini sobre la población que acudió a tres museos mexicanos demuestran que «la influencia de los medios masivos es porcentualmente casi idéntica a la de las formas microsociales o interpersonales de comunicación». El 52% de los asistentes se enteró de las exposiciones por la televisión, la radio y la prensa; el resto, por recomendaciones de amigos, por avisos colocados por los museos en las calles o por las escuelas que los llevaron (Canclini, 2008: 145).

⁶¹ Otro ejemplo puede ser el que da John Harvey (1953: 92) a partir de un estudio de Edward Weeks. Este último estudió las ventas de *Lo que el viento se llevó* y estimó que su éxito se debió en un 45% a su publicación en el momento oportuno, en un 25% a la emoción que vehicula, en un 15% a la caracterización de los personajes, en un 10% a la invención y tan solo en un 5% a la promoción. En el caso español, es de señalar *La sombra del viento* que, como indica Steenmeijer «no fue lanzada como un best seller sino que llegó a ser gracias al entusiasmo de un importante crítico y editor literario catalán

Este tipo de ejemplos, más frecuentes de lo que parece, son la prueba de que se establece una conexión particular entre el lector y la novela que va más allá de las posibles manipulaciones a través de estrategias comerciales.⁶² En realidad, parece ser que el contenido de las novelas es más influyente sobre las ventas que el propio márketing. Es lo que sugieren estudios tempranos como los de Joel Van Meter Berreman cuyas conclusiones fueron recogidas en el artículo de John Harvey de 1953, «The content characteristics of best-selling novels». Encontraba una correlación elevada entre ventas y márketing solamente cuando tomaba en cuenta libros que venden mucho y libros que venden muy poco. Podía pronosticar de manera exitosa si un libro iba a vender mucho o poco conociendo las diferencias de inversión en márketing, pero era incapaz de predecir las diferencias de ventas entre un “super” *best seller* y un *best seller* que vende menos —en suma, los libros no publicitados venden menos que los libros publicitados, pero dentro de los libros publicitados no se puede predecir cuál de ellos venderá más—. Sin embargo, al atender el contenido de las novelas, Berreman concluyó que este era probablemente un factor decisivo para las ventas: seguramente era clave para entender por qué vendían poco ciertos libros que sin embargo habían sido bien promocionados; asimismo, podía explicar por qué un libro poco promocionado podía lograr altas ventas (Harvey, 1953: 93-04).

Esto podría ser una prueba más de que, como hemos comentado anteriormente, los lectores de *best sellers* no actúan con tanta pasividad ante sus objetos de consumo. En efecto, al confirmar el hecho de que la elección del libro depende en gran medida del boca a boca, también se confirma la capacidad crítica de un lector que, una vez ha adquirido y leído la novela, será capaz de apuntar su atractivo o su falta de interés (otra cosa es que el interés subrayado por el lector se corresponda con el que destacarían los críticos...).

También podemos diferenciar la actitud de lectores ocasionales de la de lectores habituales. Puede que un lector ocasional de superventas se guíe por los colores y dibujos de las portadas, pero para el lector habitual entran en juego diversos criterios a

(Sergio Vila-Sanjuán, director del suplemento *Cultura/s* de *La Vanguardia*) y la publicidad boca a boca. La prensa nacional, sin embargo, negó la novela en un principio y solo empezó a interesarse por ella cuando, en el curso del tiempo, se fue convirtiendo en fenómeno sin precedentes, batiendo récords de venta en España y, luego, convirtiéndose en un fenómeno internacional» (2016: 44).

⁶² La interpretación que ofrece Eva Illouz en *Erotismo de autoayuda: Cincuenta sombras de Grey y el nuevo orden romántico* (2011) del éxito de estas novelas es, de hecho, sumamente interesante y la perspectiva desde la que enfoca su estudio se acerca considerablemente a la que hemos adoptado para el análisis de nuestro corpus.

la hora de decidir su compra y, después de la lectura, a la hora de emitir un juicio al respecto. Paul Bleton (1999: 37) califica al lector *aficionado* o *global* (que diferencia del lector culto) de experto frente al lector ocasional. Bleton se centra en el estudio de la literatura serial e indica que el lector serial, al conocer perfectamente los géneros que le gustan, sus héroes favoritos, las estrategias emocionales de sus autores predilectos, etc., es quien elegirá qué colecciones valen la pena y qué otras desaparecerán de las librerías, porque es capaz de mantener sobre ellas un juicio crítico:

(...) El lector global percibe claramente la evolución interna de la colección. Sin duda, la puede describir. Su comprensión de la colección se fundamenta en la intimidad que ha establecido con ella. Tal sería el rasgo característico del lector global: no se trata solo de un lector serial en su grado más desarrollado, no tiene por qué quedarse encerrado en el registro descriptivo, en la objetivación empírica de la colección; también puede asumir una postura más directamente activa, crítica, que no se fundamenta sobre una teoría literaria muy seguramente extraña a su cultura sino más bien sobre la intensificación del sentido de su placer, la intensificación del vínculo con sus autores favoritos, sobre el concepto de la colección y sobre la comunidad potencial que la lectura permite con otros aficionados (1999: 62).⁶³

Este lector también sería capaz de advertir las disfunciones paratextuales debidas a políticas editoriales, que puede decidir perdonar, o no. Muy seguramente, estas palabras son aplicables a los lectores de *best sellers*, que también tienen sus géneros predilectos dentro de la novela (*thriller*, *Chicklit*, novela negra, de aventura, etc.) y se pueden transformar en verdaderos expertos por la simple experiencia de lectura.

Ahora bien, hemos visto cómo el máquetin desempeña un papel importante pero no suficiente en la adquisición del libro. En el siguiente apartado nos interesa esbozar una tipología del *best seller*, apuntando a los esquemas que se repiten en este tipo de libros, tanto en los temas tratados, como en la elaboración de los personajes, de los ambientes en los que se desarrolla la acción o del estilo adoptado por los autores, ya que todos estos elementos influyen en la lectura, en la recepción de la obra, pero

⁶³ Texto original: «(...) le lecteur global perçoit clairement l'évolution interne de la collection. Sans doute peut-il la décrire. Sa compréhension de la collection se fonde sur son intimité avec elle. Tel serait le trait suivant du lecteur global: il n'est pas seulement un comble du lecteur sériel, il n'a pas à rester confiné dans le registre descriptif, dans l'objectivation empirique de la collection; il peut assumer une posture plus directement active, critique, fondée non pas sur une théorie littéraire certainement bien étrangère à sa culture, mais plutôt sur l'approfondissement du sens de son plaisir, sur l'approfondissement du lien avec ses auteurs favoris, sur le concept de la collection et sur l'éventuelle communauté que la lecture permet avec d'autres amateurs».

también en la difusión de ciertos valores, de determinadas maneras de acercarse a la literatura y al mundo que en ella se construye.

1.3.3. Características del *best seller*

Algunos autores apuntan la posibilidad de contemplar el *best seller* como un género literario. Francisco Álamo Felices señala que estas obras son «usualmente novelas con componentes de aventuras, acción, intriga o suspense». Según él, se puede hablar de género porque todo *best seller* es generalmente narrativo y porque su fabricación ha sido pensada para una venta masiva a un público «poco exigente»:

Convendría más atender y enfocar el fenómeno mundial del best-sellerismo en tanto que género literario específico, es decir, abordarlo, en primer lugar, como un texto, en la casi totalidad de los casos narrativo, construido con vistas al consumo de un público inmediato y poco exigente y que pueda mantenerse en un puesto destacado de ventas durante largos períodos de tiempo —semanas e incluso años— (...) (2009).

Pero ya hemos comentado anteriormente la frecuencia de aparición “por sorpresa” de los *best sellers*, con lo que no podemos aceptar esta propuesta de Álamo Felices. Encontramos un matiz en las palabras de Pedro Sorela para quien hablar de género para el *best seller* se debe a que se trata de «obras que reúnen las constantes de la mayor parte de los éxitos de venta en determinado mercado, notablemente el de Estados Unidos (...)» (1988). Para los autores que defienden la existencia de tal género, se halla toda una serie de rasgos —que veremos a continuación—, más o menos estables, que comparten muchos de los *best sellers*.

Pero afirmar que existe un género para el libro de éxito comercial significa afirmar que existe un método, unas reglas, que permiten garantizarlo, es decir, asegurar ventas extraordinarias, y, obviamente, todos los autores que intentaron poner en sus novelas los ingredientes principales de este formato no llegaron a alcanzar tal éxito.

En este sentido, Viñas Piquer (2009: 21-30) desmiente que podamos encontrar temas o motivos recurrentes ni tampoco recurrencias formales. El hecho de que la mayoría de los *best sellers* de ficción sean novelas no significa que otro tipo de libros no puedan llegar a serlo. Argumenta, además, que todavía no se han encontrado «reglas cuya aplicación garantice el éxito de venta», por mucho que el agente Al Zuckerman —el más famoso de la larga lista de los que lo intentaron— haya elaborado una lista con

los supuestos rasgos del superventas en su libro *Cómo escribir un best-seller* (2009: 21-30). Viñas Piquer propone acudir a dos lógicas genéricas para abordar la clasificación del libro de éxito: por una parte, una lógica genérica genealógica y, por otra, una lógica genérica analógica. Desde la lógica genealógica, es el autor el protagonista, el que decide cómo construir su novela. En el caso del *best seller*, el autor elegirá normalmente mezclar varios géneros sacados de la tradición literaria, fabricando de esta manera un texto híbrido, de imposible clasificación genérica:

Los géneros genealógicos son los que se fundamentan en toda posible vinculación que (...) pueda establecerse entre un texto y uno o varios conjuntos textuales anteriores o contemporáneos que han podido servir al autor del texto en cuestión como modelos genéricos en el momento de la creación literaria, modelos que han sido imitados, rechazados, invertidos, mezclados con otros, etc. (...) la obra resultante de aplicar la dinámica de los géneros genealógicos puede participar de muchos géneros literarios conocidos, pero no se identifica con ninguno de ellos (2009: 22).

Resulta bastante claro, en efecto, que existen *best sellers* que poco tienen que ver entre ellos como, por ejemplo, *El diario de Bridget Jones* y *El nombre de la rosa*.

El lector, por su parte, desde la lógica analógica, puede percibir algunas relaciones de semejanza entre los diferentes textos que forman parte de un género analógico, es decir, un género construido a partir de obras que se consideran como modelos del género pero que no tienen por qué tener todos sus rasgos en común:

Los géneros analógicos remiten a una similitud entre textos causalmente indeterminada y solo pueden ser descritos tomando como referente un tipo textual ideal generalmente construido a partir de ciertas obras consideradas paradigmáticas del género. (...) Es precisamente el hecho de que todo dependa de la experiencia lectora en este caso lo que posibilita que la relación que mantienen entre sí los diferentes textos que pertenecen a un género analógico no se deba a la recurrencia de una serie de rasgos temático-formales concretos, sino a la analogía que, para el lector, todos esos textos presentan con respecto a un mismo modelo genérico ideal (2009: 22).

El planteamiento de Viñas Piquer es interesante desde el punto de vista del hibridismo genérico que, de hecho, es uno de los rasgos que caracterizan los *best sellers* y que permite que un género pueda aparecer en diferentes novelas, aunque mezclado con otros géneros diferentes que, a su vez, aparecerán en otros *best sellers*, permitiendo al lector establecer esa analogía de la que habla. Al mismo tiempo, Viñas Piquer resalta el papel activo del lector en su clasificación. No sería de extrañar, gracias a los

diferentes niveles de lectura que ofrecen los *best sellers* por su hibridismo, la aparición de una clasificación movediza dependiendo del interés de cada lector (el que se centrará más en la historia de amor, el que se centrará más en la trama política o en el caso policíaco, etc.).

El autor elabora una lista de los diversos géneros que se pueden entrecruzar en las novelas de éxito que demuestra su gran variedad: señala el género policíaco, el gótico, el histórico, el ideológico, el alegórico, el de aventuras, el fantástico, el erótico, el lírico, el de formación (*Bildungsromans*) y el de ciencia-ficción, que ha dado lugar a los *techno-thrillers*.⁶⁴ Maarten Steenmeijer, por su parte, habla de los *thraculs* que serían *thrillers* “histórico religioso aventurero culturales” (representativos de este género sería *El código Da Vinci* de Dan Brown o *La cena secreta* de Javier Serra). Dentro de los libros destinados principalmente a un público femenino y derivados de la novela romántica, también podemos señalar el *Chick lit*, novelas que «cuentan en tono intimista, frecuentemente en primera persona, las aventuras amorosas y problemas personales de protagonistas de clase media urbana» como, por ejemplo, *El diario de Bridget Jones* de Helen Fielding. Habría que señalar, igualmente, los productos de la “narrativa joven”, que ponen en escena la realidad de la vida cotidiana de adolescentes supuestamente rebeldes y provocadores tal como Carlos, el protagonista de las *Historias de Kronen* (Moszczyńska, 2007: 142).

En la misma línea, José Belmonte Serrano y López de Abiada subrayan la heterogeneidad de géneros y su consiguiente dificultad de clasificación. La definición que dan estos autores deja patente la mezcla que podría ser entendida como una

⁶⁴ A la vista de la gran diversidad y del hibridismo que proponen los *best sellers*, no podemos dejar de señalar algunas declaraciones que caen, una vez más, en los prejuicios con los que se suelen abordar el fenómeno. Fernando Moreno da Silva (2006), por ejemplo, enuncia lo que contempla como una de las características fundamentales del *best seller*: «Más allá de la estricta significación de las ventas, la literatura de masas puede caracterizarse como un tipo de narrativa ficcional, aquella que se encuadra nítidamente dentro de un género literario. Al contrario de la alta literatura que, debido al esfuerzo por el disfrute y la originalidad de la narrativa, que no permite clasificación dentro de patrones preestablecidos, la literatura trivial reafirma y repite el disfrute convencional en los esquemas conceptuales del lector, estando presentes las viejas artimañas maniqueístas: final feliz para los buenos de espíritu e sanción negativa para los perversos». Texto original: «Com este último parágrafo, chega-se ao que se poderia chamar de segunda acepção da expressão best-seller. Além da significação estrita de vendagem, a literatura de massa pode ser caracterizada como um tipo de narrativa ficcional, aquela que se enquadra nitidamente dentro de um gênero literário. Ao contrário da alta Literatura, que, devido ao esforço para fruição e à originalidade da narrativa, que não permite a classificação dentro de padrões pré-estabelecidos, a trivial reafirma e repete o fruir convencional nos esquemas conceituais do leitor, estando presentes as velhas artimanhas maniqueístas: final feliz para os bons de espírito e sanção negativa para os perversos».

complejidad para la lectura,⁶⁵ pero toda ella está reducida al final a una vocación mercenaria:

Los *best sellers* son textos de dificultosa sistematización y difícil clasificación, puesto que de facto engloban todo tipo de novelas, desde el testimonio autobiográfico a la novela rosa. Por si fuera poco, interrelacionan subgéneros literarios, transgreden sus fronteras, amplían sus lindes, imbrican géneros y dan nuevas formas a usanzas viejas. Su denominador común es sustancialmente de carácter cuantitativo: vocación de ventas millonarias (2003).

Álamo Felices afirma con Acín que el hibridismo permite, entre otras cosas, que la obra venda mucho. Según Viñas Piquer el hibridismo participa de la “magia” del *best seller*, haciéndolo especialmente atractivo, aunque tampoco se puede descartar la posibilidad de una cuestión de estadística: puede ser que el hecho de permitir una amplia gama de lecturas posibles —«algunos leerán una novela de aventuras, otros una de amor, otros una de horror, otros una fantástica, otros una novela de serie negra, etc.» (2009: 288)— posibilite una buena recepción de la novela por parte de una amplia gama de públicos. En un solo libro van mezclándose diferentes formatos que satisfacen diferentes gustos, de la misma manera que el teatro de los Siglos de Oro o el melodrama de los siglos XVIII y XIX proponían diferentes niveles de lectura que atraían, en unas sociedades particularmente estratificadas, a un público interclasista. Podemos señalar aquí también la ambigüedad ideológica de algunos superventas o su manera “neutral” de tratar determinados temas. Tanto una como otra facilitan la adhesión de un público “transideológico” que, gracias a esta indeterminación, puede interpretar las historias desde su propia posición ideológica.⁶⁶

Ahora bien, junto con este rasgo de hibridismo, otras características han sido señaladas como recurrentes en los superventas, características que ayudarían a su éxito: esas corresponderían a una serie de elementos internos a la obra como el estilo, la construcción de la trama, los personajes, la emoción, los ambientes en los que se desarrollan las historias y el esfuerzo documentalista que rellena las páginas de los *best sellers* de tanta “cultura general”.

⁶⁵ Paul Bleton (1999) ha esbozado una interesante reflexión sobre el acto de lectura en relación con los géneros de la literatura serial en la que revaloriza esta acción demostrando toda su complejidad y el papel activo del lector, que recurre a sus conocimientos del código genérico en cuanto los necesita para elaborar una interpretación de las novedades, para juzgarlas o rechazarlas.

⁶⁶ Retomaremos esta cuestión en el capítulo dedicado a Isabel Allende.

Desde el punto de vista del estilo, los críticos están de acuerdo en señalar una sintaxis sin complicaciones, para que la lectura resulte lo más cómoda posible, punto especialmente criticado por la falta de creatividad que se le exige al arte. Jose Antonio Marina (2011: 17), en el prólogo de *Código best seller* de Sergio Vila-Sanjuán, afirma que «una de las características que ha de tener el best seller es su facilidad» ya que el lector recurre a esas novelas fundamentalmente para entretenerse. La satisfacción será, según él, proporcionalmente inversa al nivel de molestia durante la lectura. Viñas Piquer recuerda que «el lector siempre se siente acompañado mientras recorre este tipo de obras, no se le abandona nunca a su suerte porque eso implicaría riesgos que los autores (y sobre todo los editores) no suelen estar dispuestos a correr». Por el carácter documentalista del *best seller*, los autores aportan a menudo aclaraciones sobre los términos más cultos para que el lector no abandone el libro por falta de comprensión, pero también para satisfacer su deseo de aprendizaje. Según Viñas Piquer (2009: 253-254) es un prejuicio el hecho de que el lector de *best seller* sea un perezoso al que habría que “premastigar” toda la información para que no tenga que invertir demasiados esfuerzos durante la lectura. De este prejuicio parten muchos autores de éxito al componer sus textos como, por ejemplo, Ken Follet, cuya cita «hay que escribir fácil» (Castellano, 1994: 19) se ha hecho famosa entre los estudiosos de superventas.

Además, el lector se encontrará más cómodo con una obra cuanto más responda a sus hábitos de lectura. Es decir, es mucho más sencillo que el lector aprecie una obra de entendimiento inmediato, hasta previsible, porque le conforta en sus conocimientos y encuentra en el texto las referencias que suele manejar. Las obras que siguen determinada tradición, retoman fórmulas de la literatura anterior y organizan el espacio y el tiempo con recursos habituales, tienen más posibilidades de agradar a un gran número de lectores que una obra que rompe con los métodos acostumbrados, desconcertando al lector, sacudiéndolo, confundiéndolo, a través del extrañamiento provocado por la desautomatización de la forma.

Ya Barthes distinguía dos tipos de textos: los “textes de plaisir” y los “textes de jouissance”. El *best seller* siempre pertenecería al primer tipo de libros, que no rompen en ningún caso con la tradición literaria:

Texto de placer el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella, está ligado a una práctica *confortable* de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, el que desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento),

hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje (1993: 25).

Respecto a la forma, muchas veces se alude al “estilo periodístico” (Álamo Felices, Arróspide, Acín, entre otros) para referirse a la manera de escribir. Hemos encontrado varias páginas webs que aconsejan a futuros periodistas cómo redactar sus noticias (como la *Red social de jóvenes periodistas*) en las que se puede leer una lista de recomendaciones, entre ellas la necesidad de un léxico accesible o sencillo, sin tecnicismos, el uso de frases y párrafos cortos, el mantenimiento del orden lógico de la frase, la mesura en el uso de las pasivas y de las oraciones subordinadas, la eficacia de la frase afirmativa frente a la negativa, el rechazo a la ambigüedad y la abstracción, etc.⁶⁷

Y es que, en realidad, de la misma manera que lo que importa en un periódico es la noticia, el contenido, en el *best seller* lo que importa es la historia contada, la trama, el suspense, lo que ocurre y lo que se dice, pasando por encima del cuidado de la forma. Según Viñas Piquer este componente es lo que más valoran los lectores y, con lo que hemos señalado en el párrafo anterior, entendemos que el experimentalismo no aparezca como motivación principal de un escritor que quiere llegar al gran público. Declaraciones como las de Vázquez-Figueroa dejan claro este asunto, al tiempo que muestran una de las posiciones posibles del escritor de *best sellers* en el campo literario: el que renuncia al reconocimiento académico al ser consciente de que su proceso creativo no responde a los criterios tradicionales del valor literario:

¿Pero que me dieran el Premio Nobel de Literatura por las tonterías que he escrito que me han entretenido mucho y me lo han hecho pasar muy bien? ¡Venga ya! Que le den el Premio Nobel a esos escritores que sufren tanto cuando escriben un libro y se pasan seis horas para colocar una coma... Seis horas con una coma, moviéndola de un lado para otro, como si fuera un espermatozoide (Iturbe, s.f.).

Este autor también presumió en alguna ocasión de haber escrito su *Tuareg* en tan solo veinte días, lo que provocó molestias entre los defensores de la “calidad” literaria, fruto del tiempo invertido en la obra.

El placer de un lector habitual de *best sellers* proviene de una historia bien construida, que engancha, que atrapa, con la que puede identificarse, que le hace soñar o

⁶⁷ *Ciber Corresponsales. Red social de jóvenes periodistas*, <http://www.cibercorresponsales.org/pages/el-estilo-y-el-lenguaje-periodistico>, Web. 03-01-2013.

que responde a determinadas angustias, que le proporciona emociones fuertes y/o también, con la que aprende. Jean Tortel, al interrogarse sobre una posible definición de la «paraliteratura» —novela popular, de terror, cómics, etc.—, apunta a uno de sus objetivos, que volvemos a encontrar en las declaraciones públicas de muchos autores de *best seller*: la *comunicación* con el lector, entendiéndolo por ello hacer partícipe a su público del mensaje, establecer un vínculo casi conversacional con él, de manera fluida, oponiéndose así a la literatura «hermética» que obstaculiza el diálogo:

Es dentro de lo que se nos aparece únicamente como desorganización o confusión, dentro del texto que se olvida nada más leído, que desagarramos o que tiramos que, para la masa de los espíritus, se coordinan grandes constantes: necesidad de aprender, necesidad de emocionarse, necesidad de imaginar. En suma, no percibimos una correlación necesaria entre la receptividad del lector y la calidad del lenguaje que lee. Y, sin embargo, es a través de un lenguaje que el escritor o el crítico llamarán nulo, o al menos, al que no prestarán ninguna atención, que la emoción pasa más cómodamente. Y es quizás precisamente porque es nulo que esto ocurre, porque no se erige como obstáculo o como objeto delante de su significado. El abandono verbal, el silencio del lenguaje que ya no se habla más, sino que se deja decir, facilita la comunicación en vez de impedirla (Tortel, 1970: 12).⁶⁸

En relación con la necesidad de atrapar al lector, otra característica del *best seller* es la intriga, el suspense, el enigma que hay que resolver o el misterio que hay que descubrir. Estos elementos, junto con su capacidad para suministrar emociones fuertes, mantienen al lector en un estado de actividad casi permanente. Según Álamo Felices, se utilizan:

Técnicas narrativas tomadas del cine que agilizan el desarrollo de la acción: diálogos abundantes, flash-back frecuentes, elipsis de gran amplitud, personajes planos para primar la acción, procedimientos típicos del suspense, en especial tratamientos decelerativos de las situaciones en la mayor parte de los capítulos de estas novelas que se resuelve con una gran aceleración –velocidad– narrativa en los dos o tres capítulos finales en los que se extrema el clímax (2009).

⁶⁸ Texto original: «C'est dans ce qui n'apparaît que comme inorganisation ou magma, dans le texte qui s'oublie aussitôt que lu, qu'on déchire ou qu'on jette, que, pour la masse des esprits, de grandes constantes se coordonnent : besoin d'apprendre, besoin de s'émouvoir, besoin d'imaginer. En bref, on n'aperçoit pas de corrélation nécessaire entre la réceptivité du lecteur et la qualité du langage qu'il lit. Et c'est bien à travers un langage que l'écrivain ou le critique appellera nul, ou du moins auquel il n'accordera aucune attention, que passe le plus aisément l'émotion. Et c'est peut-être précisément parce qu'il est nul qu'il en est ainsi, parce qu'il ne se dresse pas, en tant qu'obstacle ou objet, devant son signifié. Le retrait verbal, le silence du langage qui ne se parle plus mais qui se laisse dire, facilite la communication au lieu de l'empêcher».

Y a la pregunta ¿Qué placer se busca en el *best seller*? Contesta Vila-Sanjuán:

Ante todo, el que acompaña a nuestra necesidad de escuchar historias, por eso suelen ser libros en los que pasan muchas cosas. En segundo lugar, a nuestra necesidad de emocionarnos. Ya lo dijo Virginia Wolfe: «A la gente le gusta sentir», por eso los *best sellers* usan mecanismos eficaces para suscitar emociones universales (...) (2011: 16).

Por todas estas características no es infrecuente que se relacionen los éxitos de venta con la tradición folletinesca ya que en este tipo de novelas por entrega se hacía necesario encontrar mecanismos para mantener la tensión narrativa, con el fin de asegurar la compra del próximo periódico en el que aparecía la continuación de la historia. Además de asemejarse en técnicas, también se asemejan en la estrategia comercial visto que, muchas veces, también se les pide a los autores de superventas un ritmo de producción elevado para no ser olvidados por el público. Asimismo, en el caso de la creación de series, no se debe esperar demasiado tiempo para lanzar en el mercado la continuación de la historia. En numerosas ocasiones el plazo de entrega se sitúa en fechas muy concretas como, por ejemplo, justo antes de las fiestas de Navidad. Así, se impide cualquier retraso: no se puede correr el riesgo de que fracase la estrategia comercial.

En cuanto a la necesidad de emocionarse, ya comentamos en la primera parte del trabajo hasta qué punto el placer estético queda asociado al placer de los sentidos. Esto es, resultaría especialmente difícil para lectores no expertos conseguir disfrutar con una obra simplemente por su estética formal mientras que sí podría disfrutar de una historia emocionante “mal redactada”. Esto no significa en absoluto, como sugieren muchos críticos —y como contribuyen a difundir la idea declaraciones como las de Vázquez Figueroa—, que el cuidado de las formas deje de ser una prioridad para todo escritor de *best sellers*. Existe diversidad de estilos entre todos ellos e incluso dentro de la producción de un mismo autor (en ese sentido, el esmero en la redacción y la riqueza lingüística de una novela como *La casa de los espíritus* de Isabel Allende no tienen punto de comparación con la simplicidad y llanura de *El francotirador paciente* de Arturo Pérez Reverte que, a su vez, difiere de la escritura de *La tabla de Flandes*, del mismo autor). Este era el caso, también, de la literatura popular de los siglos pasados, que priorizaba el contenido sobre la forma y la posible experimentación.

En lo que se refiere a los personajes, Al Zuckerman señalaba en su *Cómo escribir un best seller* la necesidad de que fueran “más grandes que la vida”. Estos

personajes tienen que protagonizar acciones extraordinarias que difícilmente ocurren en la vida real. Asimismo, Zuckerman recomienda que la vida de al menos uno de los personajes esté en peligro de muerte. Frente a esta tendencia, hay que recordar la otra vertiente del *best seller* basado en el neorrealismo, que pone en escena personajes cotidianos (como los que aparecen en los *Chick lit* o los adolescentes de la “narrativa joven”) que «casi eliminan los mecanismos de ficcionalización de la experiencia» a modo de “autorreportaje” (Moszczyńska, 2007: 142). Ambos tipos de personajes atraen fuertemente al lector, bien por la admiración que provoca en ellos el primero —o porque expresan las aspiraciones del lector contemporáneo—, bien por la identificación con el segundo y con sus problemas del día a día. Según Álamo Felices, los personajes suelen ser estereotipados, “planos”. Viñas Piquer recuerda que Umberto Eco planteaba la necesidad de introducir personajes “estándar”, que actúen como puntos de referencia para facilitar que el lector retome la lectura después de una pausa (una de las características de la lectura de masas sería que el lector lee “a ratos”; quizás deberíamos matizar diciendo que algunos *best sellers* facilitan esta posibilidad de lectura). Desde la perspectiva lingüístico-constructivista, la puesta en escena de tales personajes plantea el problema de su contribución a la difusión y a la reproducción de “maneras de pensar” o de “maneras de ser” tópicas, fácilmente asimilables por parte del lector en tanto representan la norma dominante, las pautas de comportamiento y esquemas de pensamiento convencionales, lo que ha sido naturalizado en nuestra sociedad. Como podremos ver más adelante, aunque se evidencia la presencia de comportamientos y situaciones estereotípicas, no siempre se puede afirmar rotundamente el carácter conservador de estos relatos al dejar aparecer contradicciones internas en los personajes que muestran cierto deseo de emancipación con respecto a las normas dominantes. Así, los grandes éxitos comerciales pueden ser indicativos de los conflictos internos que determinados discursos sociales provocan en el individuo contemporáneo y de cómo los personajes intentan resolverlos, tal y como advertimos anteriormente.

Queremos añadir igualmente la vocación documentalista del *best seller*. En efecto, en muchos de ellos se puede apreciar una voluntad didáctica, por lo que introducen en su relato una serie de elementos culturales sobre la historia, el arte, las costumbres de la época en la que se desarrolla, conocimientos científicos, etc. Según Viñas Piquer (2009: 219) «parece innegable que la divulgación de conocimientos de todo tipo es una de las características más notorias de los *best-sellers*». Es bastante

típico escuchar de la boca de un autor que antes de ponerse a escribir ha realizado cierto trabajo de investigación sobre la época y el lugar en los que está ambientada su historia: qué acontecimientos históricos fueron los que los marcaron, cómo se organiza o se organizaba su sociedad, qué tipos de personas viven o vivían allí, etc.

El formato de documental hace muy atrayente el libro por la voluntad del receptor de “aprender deleitándose”: leyendo historias entretenidas, en vez de libros demasiado especializados, el lector puede enriquecer su cultura general sin esfuerzos. Pero Viñas Piquer advierte:

La información ofrecida en medio de un contexto ficticio puede crear el espejismo de que facilita la conquista del conocimiento, pero no tiene nada que ver, en realidad, con una rigurosa transmisión y adquisición del saber, que está siempre ligada a un considerable esfuerzo (2009: 195).

Hablando del *thriller* histórico y siempre desde una perspectiva que anula al individuo como actor de su lectura, Álamo Felices (2009) apunta el “barniz cultural” que se le añade a la historia «buscando hacer sugestivas y atractivas las narraciones, dejando de lado, obviamente, cualquier ejercicio crítico lector ya que lo que se oferta es una vía escapista cosmopolita».

Viñas Piquer advierte del peligro para los autores de caer en el enciclopedismo y de que la novela deje de ser novela al introducir, poco hábilmente, un exceso de información que, en vez de ser, como debería, un apoyo al desarrollo de la historia, la recarga inútilmente. Además, por su voluntad de sencillez expresiva, el autor tiende a menudo a recurrir a “cuidados intensivos”, es decir, a una «inmediata aclaración de lo que, por corresponderse con cierto nivel erudito, podría suponer en algunos casos un obstáculo para la lectura» (2009: 253). Ahora bien, aunque los saberes proporcionados por los *best sellers* sean superficiales, ya hemos comentado anteriormente que, desde el punto de vista de Umberto Eco —a quien, de hecho, critica Viñas Piquer por introducir en *El nombre de la rosa* demasiada información enciclopédica—, esa información puede ser democratizadora, en el sentido de que aporta conocimientos a un lector que hasta hace poco tenía un acceso difícil a la información.⁶⁹ Sobre el tema o la época tratados, aunque de manera simplificada, cualquiera puede tener a su alcance conceptos cuyo monopolio residía hasta hace poco en manos de una élite especializada. No se

⁶⁹ Hoy en día el lector puede incluso comparar la información obtenida en sus novelas con búsquedas en internet y comprobar la veracidad o el grado de ficcionalización de la historia contada.

puede negar que la novela histórica, cuando está ampliamente documentada, ofrece una visión del pasado, de la vida cotidiana en épocas lejanas, que difícilmente se pueden transmitir a través de un manual ya que transforma en un relato emocionante una información a veces pesada y poco atractiva —enumeraciones de objetos, alimentos, costumbres, cifras, nombres de ciudades y países sin descripciones, información abstracta, etc.

1.3.4. *El best seller como objeto de estudio*

Ya vemos que el hecho de ser “más accesible” y apreciado por un público amplio al responder a determinadas expectativas —aunque no necesariamente buscadas—, el *best seller* aparece inmediatamente sospechoso desde un punto de vista literario. Por esa razón, ha generado pocos estudios en profundidad sobre su naturaleza. Sin embargo, el interés por entender el fenómeno del *best seller* se está despertando, como sugieren las palabras de Vila-Sanjuán cuando indica que «los libros populares marcan y a la vez son indicativos de la sociedad que los ha promocionado, y (...) ya es momento de empezar a tomárnoslos en serio como objeto de estudio».

El interés por el estudio de la literatura de masas se ha despertado desde una perspectiva más sociológica que exclusivamente filológica y se ha producido muy tarde en el ámbito académico. Como explica López de Abiada (2004: 7), «pese a ser un fenómeno de más de un siglo, la atención crítica dedicada al superventas ha sido tardía, exigua y, excepción hecha de contadas aportaciones individuales, escasamente significativa hasta la década de los 60». Efectivamente, fue a finales de los años sesenta cuando «la reflexión crítica empezó a revalorizar el campo de los géneros rechazados por la institución literaria, buscando su redefinición e interrogando las condiciones de su rechazo» (Beaulé, 2002). A partir del momento en que se empieza a negar la “naturalidad” de los criterios sobre los que se fundamenta el canon, se hace posible plantear el estudio de una literatura popular marginal, operando un cambio en la manera de abordarla:

Es inscribiéndose contra la magia de la consagración que el discurso sobre la paraliteratura encuentra su principal justificación ideológica dentro del campo académico. Se trata de reevaluar la importancia de esas producciones en función de otros criterios que los que determinan tradicionalmente el valor literario. Jacques Dubois, por ejemplo, que ha

profundizado en la elaboración teórica de esos objetos, sobre la base del principio de división de dos esferas de producción, justifica así el lugar que le otorga a las «literaturas minoritarias» en su exposición sobre *L'Institution de la Littérature* : "Si tenemos en cuenta su diversidad así como el papel que desarrolla en la sociedad contemporánea, comprenderemos mejor que se le reserve incluso un lugar preponderante en los análisis que siguen" (Provenzano, 2010).⁷⁰

Como otra manera de legitimar su estudio, los editores de *En los márgenes del canon* señalan que el interés por la literatura de masas se centra en los procesos de creación y de recepción:

En el ámbito crítico, la vertiginosa incorporación de nuevas tecnologías y formatos al circuito de producción y consumo de este tipo de literatura, así como su inclusión en los *mass media*, han provocado un desplazamiento del interés hacia el análisis de los procesos de creación y recepción; lo que, a su vez, ha propiciado una nueva forma de legitimación para una materia antaño ninguneada (2011: 12).

Jean-François Botrel (2011: 18), por su parte, opina que «la aparición de una perspectiva más sociológica con el auge de las ciencias de la comunicación y algo de marxismo, aplicada a las principales manifestaciones sociales, inclusive la literatura, es lo que a principios de los años setenta provoca un primer salto cualitativo» en el estudio de la cultura de masas. Sin embargo, hasta los años noventa, en las universidades sigue existiendo:

Una especie de dicotomía esquizofrénica: aún falta para que de la *infraliteratura* o de las literaturas *marginadas* (...) se llegue al concepto de literatura del pueblo con (...) una casi acabada legitimación y cientifización del objeto y un interés más antropológico (o semiótico) que sociológico ya (2011: 22).

Botrel ve necesario el paso a un enfoque más antropológico, que se produjo a partir de los años noventa, y que estudia la cultura «de los más, una cultura común o para todos y compartida vs. la “alta cultura”». Según esta perspectiva se considera al pueblo⁷¹ como actor de su cultura. Para este autor es necesario inclinarse hacia el

⁷⁰ Texto original: «C'est bien en s'inscrivant à l'encontre de cette magie de la consécration que le discours sur la paralittérature trouve sa principale justification idéologique dans le champ académique. Il s'agit de réévaluer l'importance de ces productions en fonction d'autres critères que ceux qui déterminent traditionnellement la valeur littéraire. Jacques Dubois par exemple, qui approfondit l'élaboration théorique sur ces objets, sur la base du principe de division en deux sphères de production, justifie ainsi la place qu'il accorde aux « littératures minoritaires » dans son exposé sur *L'Institution de la littérature* : "Si l'on tient compte de sa diversification comme du rôle qu'elle détient dans la société contemporaine, on comprendra mieux qu'on lui réserve même une *situation prépondérante* dans les analyses qui vont suivre"».

⁷¹ Mantenemos la problemática denominación de “pueblo” a partir del uso de las fuentes bibliográficas citadas.

conocimiento de las expectativas y de los sistemas de valores de los lectores, que tendría en cuenta el placer de la lectura, así como los criterios de selección que pertenecen a la población mayoritaria. Así, se pondría de relieve el “otro canon”, el canon que construye el consumidor mayoritario a partir de sus propias elecciones. Para Botrel (2011: 26-27), «no se trata (...) de redimir, dignificar o exaltar al pueblo y a las masas desde un punto de vista literario, “democratizando el canon” (...) sino de intentar construir una visión científica no legitimista ni populista, sino relativista de las relaciones entre el pueblo y la literatura (...)».

Así, al margen de un juicio sobre su buena o mala calidad, resulta necesario estudiar el fenómeno social que es el *best seller* para entender los modos de producción, de distribución y de circulación de la literatura en el mundo globalizado y sobre las prácticas de lectura de su público y sus expectativas. Se trata de entender mejor, en primer lugar, lo que le empuja a realizar el acto de la compra y, en segundo lugar, qué ocurre durante el acto de lectura para que tantos de ellos recomienden la novela a su alrededor.

En ese sentido, podría ser que la cuestión del *best seller* tenga que ser abordada desde un punto de vista que ponga el acento en lo que desvela el *best seller* a propósito una sociedad dada. Vila-Sanjuán (2008: 28) afirma, por ejemplo, que en EE.UU. el mundo académico ha considerado esas novelas como «intérpretes de primera categoría de la sociedad estadounidense». En la misma línea, Eva Illouz (2011, 16) define el *best seller* «por su capacidad de captar valores y actitudes que, o bien ya son dominantes y están ampliamente institucionalizados, o están lo suficientemente difundidos para que un medio cultural pueda presentarlos como corrientes». Esto no significa que estos valores o actitudes ya hayan podido ser “conceptualizados” ni que sean adquiridos de manera consciente por parte de los lectores; así, los relatos masivos también podrían permitir la verbalización de una experiencia común que todavía no ha sido recogida como tal, provocando cierta “resonancia” en los lectores:

La “resonancia” de una novela con su sociedad opera a varios niveles. El más obvio es que un libro repite y prolonga un conjunto bien conocido de preguntas y utiliza formas y valores convencionales para enfrentarlas. La resonancia en ese sentido significa uso y reconocimiento de algo familiar, como cuando la publicidad de lápiz labial o detergente resuena con roles de género establecidos (...). Pero un libro puede resonar también cuando expresa algo que muchas personas quieren decir pero no pueden decir, ya sea porque no se atreven (...) o porque no poseen el lenguaje necesario para decirlo (...). Un libro resuena

cuando expresa (...) una experiencia social que causa perplejidad y que se presenta reiteradamente como un desafío cognitivo y emocional. (...) Aquí *resonar* significa la narración es capaz no solo de tratar una experiencia social no comprendida, nombrada o categorizada adecuadamente sino también de “enmarcarla” o “estructurarla” en una forma explicativa adecuada (Illouz, 34-35).

Innumerables son, por ejemplo, los relatos simbólicos de todo tipo (películas de espías, series sobre organizaciones policiales que trabajan en secreto, novelas de temática religiosa, etc.) que construyen relatos alrededor de lo que ocurre al nivel de la alta política pero que los ciudadanos ignoran. Existe una preocupación fehaciente por los potenciales peligros externos que amenazan la “seguridad nacional” de los países occidentales, pero también, por los peligros internos, por la sensación compartida de que nuestra vida, en todas las esferas, depende de las decisiones de unos pocos altos cargos políticos, policiales, judiciales o religiosos. Encontramos, así, muchos relatos que de manera ficticia denuncian la corrupción de estas instituciones o emiten duras críticas a propósito de unas instancias de poder que se protegen entre sí, aun a costa del interés común de todos los ciudadanos.⁷² Es el caso del *thracul* que, como indica Steenmeijer, «parte del formato del *thriller* para contar una historia en que se «descubre» o «revela» una «verdad» histórica ocultada por ciertos poderes religiosos (el Opus Dei, el Vaticano) para que no quede amenazada su hegemonía» (2016: 43).

Pero quizás uno de los aspectos más interesantes de los relatos de masas, como podremos ver en el caso de algunos textos analizados en los próximos capítulos, sería la manera en que algunos de ellos plantean, a través de sus protagonistas, contradicciones profundas entre unos modos de pensamiento tradicionales y valores convencionales, y unos deseos de libertad, de autonomía y de realización personal más bien propios de

⁷² Un ejemplo de ello podría ser *El último Catón* de Matilde Asensi en el que se desvelan los trapos sucios de la Iglesia Católica en colaboración con las fuerzas del orden. La novela también denuncia la manipulación de los creyentes por parte de las altas instancias de la Iglesia —la protagonista, una monja investigadora en el Vaticano, expresa en varias ocasiones la necesidad de que determinados asuntos en relación con las Santas Escrituras o con la historia de la religión cristiana no salgan a la luz pública para no dañar la fe de sus seguidores—. Frente a la evidente sociedad corrupta en la que viven los lectores, la novela ofrece un final utópico que resuelve su problema de dependencia con respecto a las instancias de poder: existiría, en un lugar remoto de Etiopía, un Paraíso Terrenal, una sociedad alternativa oculta que se opone en casi todo a lo que conocemos. Esta sociedad está regida por una armonía absoluta entre sus miembros, por la ausencia de violencia, por el respeto a la naturaleza —fabrican un sistema de alimentación con energías renovables y son vegetarianos—, por la colaboración estrecha entre cada uno de sus miembros y por la ausencia de competitividad entre ellos. Los vínculos sociales entre sus habitantes son muy fuertes gracias a un sistema escolar alternativo en el cual se enseña a desarrollar los sentidos de tal manera que cada uno pueda entender las necesidades del otro sin hablar siquiera. Lo interesante de este paraíso no es tanto la retahíla de tópicos modernos sobre los que se construye, sino el hecho de que sea terrenal y que proponga la posibilidad de crear comunidades alternativas.

valores modernos y progresistas. Estos conflictos pueden mostrar tanto unas formas de resistencia a los discursos institucionalizados como una imposibilidad de sustraerse a ellos, al contradecir tal empeño unos deseos formateados previamente por las ideologías dominantes.

Eva Illouz opina que:

(...) Es probable que los best sellers codifiquen condiciones sociales problemáticas; es decir, condiciones sociales que amenazan la capacidad de los individuos de perseguir algún objetivo central, como la saciedad, la felicidad o la riqueza material. Una condición social problemática es una situación en la que hay incongruencias entre las metas comunes que las personas quieren alcanzar y los recursos de que disponen. De hecho, las formaciones políticas modernas están saturadas de contradicciones (entre esferas, normas, roles y valores sociales) y plagadas de dilemas morales derivados de ellas (Illouz, 2011: 37).

Efectivamente, aparece de manera recurrente en los textos estudiados —siendo particularmente visible en la actitud de las mujeres— la vivencia de fuertes contradicciones. Estas parecen ser fruto de la confrontación entre tradición y modernidad; en el caso de las mujeres, por ejemplo, el deseo de liberación y de emancipación del que han participado los discursos feministas del siglo XX choca con la interiorización de todo un imaginario social tradicional que obstaculiza su verdadera emancipación (Illouz proporciona el ejemplo de *Cincuenta sombras de Grey*, pero se le puede añadir los ejemplos de algunas las protagonistas de las novelas de Isabel Allende o de Almudena Grandes, en particular el ejemplo de Lulú, como veremos más adelante).

Según Illouz, «las contradicciones institucionales pueden provocar desorientación, y los textos que codifican estas contradicciones pueden llegar a ser muy populares, especialmente los que ofrecen algún tipo de guía que ayude a las personas a reorientarse». Así, tendrían más probabilidad de éxito los textos que ofrecen resoluciones simbólicas a contradicciones sociales (2011, 38).

Si para esta autora la cultura de la autoayuda se ha difundido en todas las esferas de nuestra sociedad, explicando la necesidad de los lectores de encontrar en sus novelas una guía o algunas claves para poder “mejorar” sus vidas, varios autores mencionaron antes la “utilidad” que cierto tipo de lectores buscan en la lectura. Jean Tortel, por ejemplo, indicaba que el lector de “paraliteratura” «buscaba un saber cualquiera que sea, una línea de conducta» (1970: 13). Es, de hecho, una de las distinciones que establecía Pierre Bourdieu al diferenciar un tipo de mirada “estética” (que requiere una mirada

entrenada, educada para poder leer de manera “distanciada”), perteneciente a los lectores de las fracciones más dotadas en capital cultural, y un tipo de mirada más apegada a la realidad, que correspondería a la de las mayorías en busca de algo práctico para el día a día. Esta diferencia se corresponde con la que establece Wayne Booth entre su propia mirada “educada” y la de los lectores comunes, principalmente motivada por la búsqueda de “algo que llevarse” de ella:

Nos han entrenado para tratar un “poema como un poema como nada más que un poema” y para creer que el valor de un gran trabajo de ficción era algo mucho más sutil que cualquier idea o proposición derivada de él o usada para parafrasear su “significado”. Sabíamos que la crítica sofisticada no juzgaba jamás una ficción por los efectos que podía tener en los lectores. La “poesía”, nos gustaba citar ente nosotros, “no hace nada”, e incluíamos dentro de “poesía” todos los trabajos de prosa calificados de “literatura legítima” (1988: 4).⁷³

Más adelante indica que «para algunos lectores, incluso la ficción menos didáctica será leída de manera “eferente” —esto es, buscando bien una orientación práctica, bien una sabiduría especial, u otra cosa útil que “poner en práctica” en la vida no ficcional» (13).⁷⁴

Los autores de *best sellers* son plenamente conscientes de esta necesidad de los lectores y del salto constante que realizan de la ficción a la realidad. Por eso mismo, no dudan en utilizar en su discurso público argumentos de ventas basados en la referencialidad de sus ficciones. Isabel Allende y Arturo Pérez-Reverte insisten en su esfuerzo de documentación e investigación para atraer a su público, rentabilizando la legitimidad que les otorgan sus búsquedas. Asimismo, el carácter testimonial o autobiográfico que tanto Isabel Allende como Arturo Pérez-Reverte y Almudena Grandes prestan a sus novelas responde a las mismas motivaciones. A continuación, entraremos más en detalle en las cuestiones que atañen al autor y a su relación con el circuito mercantil, apartado con el que cerramos la primera parte de esta investigación.

⁷³ Texto original: «We had been trained to treat a “poem as poem and not another thing” and to believe that the value of a great work of fiction was something much subtler than any idea or proposition derived from it or used to paraphrases its “meanings”. We knew that sophisticated critics never judge a fiction by any effect it might have on readers. “Poetry”, we were fond of quoting to each other, “makes nothing happen”, and we included under “poetry” all prose works that qualified as “genuine literature”».

⁷⁴ Texto original: «For some readers, fiction even of the least didactic kind will be read “efferently” — that is, in the search either for some practical guidance, or for some special wisdom, or for some other useful “carry-over” into non-fictional life».

1.4. Autoría y mercado

El autor tampoco ha escapado a las transformaciones provocadas por la ley del mercado. Su relación con el editor, por ejemplo, se ha visto profundamente afectada por los cambios en la organización editorial. Muy pocos son los editores que a día de hoy mantienen un vínculo personal con los escritores incluidos en sus catálogos. Una comparación entre la trayectoria editorial de Rafael Chirbes y de Antonio Muñoz Molina demuestra la diferencia de trato en editoriales independientes o en editoriales pertenecientes a grandes grupos. Rafael Chirbes publicó en Anagrama, editorial independiente con la que comparte una manera de entender la literatura. Jorge Herralde, según Chirbes, se caracteriza por ser editor que opina que «los libros de su catálogo [son] jalones de su propia biografía». Tanto el autor como el editor han renunciado a buscar frenéticamente el beneficio, el *best seller* que les proporcionaría ganancias inmediatas y espectaculares. Ambos buscan ante todo la “calidad” literaria; la decisión de publicar se basa en esta calidad que funciona como garantía de que las ventas serán lo suficientemente elevadas como para que editor y autor puedan seguir con sus respectivos trabajos.⁷⁵ El editor se toma el tiempo de leer atentamente el libro propuesto y de comentar con el autor «lo que ha encontrado en la novela». La particularidad de trato que existe entre los dos permite una relación con cierta «textura afectiva» (Chirbes, 2011: 40).

En cambio, la experiencia de Muñoz Molina es totalmente distinta. Al contrario de Chirbes, que no ha conocido más editoriales que Anagrama para sus obras, Muñoz Molina publicó con Plaza&Janés, Seix Barral, Planeta, Alfaguara, Espasa Calpe... Por otra parte, informa Natalia Corbellini, Muñoz Molina contrató a un agente para que gestionara lo mejor posible la publicación de sus obras negociando con las editoriales. En el año 2008 decide cambiar y contrata a Andrew Wylie, «todopoderoso agente literario», cuya agencia es «reconocida como tenaz defensora de los intereses de los autores ante los intereses de las editoriales». La necesidad de contratar este servicio y los múltiples cambios de editoriales lo interpreta Corbellini como la voluntad de «devolver a las palabras su sentido, fortalecer la autoridad del autor sobre sus textos» (2011: 63-65), lo cual denota una especie de lucha continua entre los intereses del autor

⁷⁵ Esto implica, evidentemente, que los libros publicados por Anagrama no quedan al margen de estrategias comerciales y que no se rechacen oportunidades de obtener mayores beneficios a través de una visualización más amplia de las obras. Es lo que ocurrió, por ejemplo, cuando la editorial cedió los derechos de explotación del libro *Crematorio* a Canal+ para la producción de la serie de televisión.

y los de los editores. Y las peleas cansan. Muñoz Molina ha comentado en algún momento:

Su agobio por las obligaciones que acarrea la sobreexposición en los medios, necesaria según las estrategias de márketing para mantener sus libros en los escaparates de las librerías, exigencia impuesta por los contratos de las editoriales con generosos recursos para una fuerte implantación en el mercado (2011: 52).

Como vemos, la relación que liga a Muñoz Molina con sus editores está muy lejos del apacible vínculo entre Rafael Chirbes y Jorge Herralde, seguramente debido a las condiciones incluidas en sus contratos.

Javier Aparicio Maydeu (2004) indica con detalle las presiones ejercidas sobre los autores, motivadas por la “sobreproducción editorial” y la lucha por el beneficio. Estos dos factores implican una «reducción del tiempo de redacción de los libros», porque el autor ha de volver periódicamente sobre el mercado con alguna novedad para mantener el nivel de atención sobre su producción. Esto influye sobre la negociación del próximo anticipo, sobre «su porcentaje de facturación respecto al total del sello» y sobre su continuidad comercial. Maydeu también señala las consecuencias de las presiones de los editores sobre sus autores. Dice:

Un aumento de los libros por encargo (...) puede desembocar en una desviación del autor respecto a su línea de producción, cambiando de género o convirtiéndose no en un creador sino en un ‘asalariado del editor y su catálogo’ o un ‘colaborador free-lance de la editorial’ (2004: 210).

Asimismo, plantea que las campañas de márketing frenan «el proceso de creación [del] libro posterior por mantener al autor «sujeto al libro anterior» y provocan la «‘uniformización del producto literario’ del autor como consecuencia de la presión que el editor ejerce sobre él para que no se aleje de su fórmula de éxito (...)» (2004: 210).

En este sentido, algunos denuncian la pérdida de autonomía de los escritores — aunque, como ya hemos comentado, la deseada autonomía del autor no es más que una invención decimonónica que condena al escritor a buscar un sueldo en otro campo que el literario—. Otros argumentan que el hecho de que la palabra del autor ya no se considere como algo “sagrado” y pueda estar sometida a retoques por parte de terceros

—editores, por ejemplo— es una prueba de flexibilidad, apertura y curiosidad (Steenmeijer, 2011: 131).⁷⁶

Frente a todas estas presiones mencionadas, la figura del agente va a desempeñar un papel importantísimo ya que permite rebajar algo la presión ejercida sobre el autor. El agente hace su entrada tardíamente en el panorama de la cultura de masas y nace de la necesidad que tuvieron los autores de obtener ayuda a la hora de enfrentarse a los abusos de las editoriales. En España es Carmen Balcells quien impulsa el oficio, en los años sesenta, cuando «comprueba que los contratos que ligan a muchos autores de primera calidad con sus editores son moralmente insostenibles y que cualquier revisión de la legislación sobre derechos de autor exigirá su cambio» (Suñén, 2011: 25). A partir de entonces, el agente será el primero en leer la obra, retomando el antiguo papel del editor y ejerciendo la primera criba. Luego, este será quien mande el manuscrito a la editorial que más convenga para su publicación.⁷⁷ Así, la relación entre el editor y el agente, no solo se traduce en una lucha a nivel de negociaciones por los derechos de autor sino también por la necesidad de ese primer filtro. En su defensa de los editores, el agente Guillermo Schavelzon expresa:

No quería que se entienda que, en el panorama planteado, el agente literario se encuentra enfrentado al editor. No, para nada. (...) El editor, tanto en su rol de *publisher* como de *éditeur*, es decir en su función empresarial o editorial, se encuentra ante sus propios dilemas. La complejidad del negocio llevó a las empresas a darle un rol preponderante a quien maneja los números, pero ninguno puede prescindir del otro, y el esfuerzo por conciliar las opiniones de ambos suele ser muy grande (1999).

En todo caso, gracias a la figura del agente, el autor vuelve a asumir con fuerza la propiedad sobre sus creaciones frente a las editoriales: gracias a él, puede negociar

⁷⁶ La incomodidad que puede provocar en el autor este tipo de actitud por parte del editor, su intervención en la obra, queda plasmada en la propia literatura. Es el caso, por ejemplo y como explica Gaston Franssen, de la novela *Ik Jan Cremer* de Jan Cremer —autor neerlandés integradísimo en el mercado y en la industria cultural— en la que, el narrador —escritor de oficio—, a pesar de aceptar y sacar el máximo provecho de la mercantilización de su obra, expresa cierta reticencia cuando se trata de alterar su contenido, reafirmando la autoría individual como algo intocable y como marca del mayor grado de independencia del autor europeo frente al estadounidense: «Estas discusiones [sobre las alteraciones del texto de *Ik Jan Cramer*] empezaron a pesar en mi conciencia. Yo era europeo, un autor alemán serio. Cada palabra, cada coma, cada punto era importante para mí. [...] Se había invertido demasiado sobre mí. Me sentí como si hubiera vendido mi alma al diablo». Texto original: «These discussions [on the alterations to the text of *Ik Jan Cremer*] started to lie heavy on my conscience. I was a European, a serious Dutch author. Every word, every comma, every full stop was important to me. [...] Too much had been invested in me already. I felt as if I had sold my soul to the devil» (Franssen, 2010: 102).

⁷⁷ Luego, esta primera selección se hizo imprescindible en un momento en que, al convertirse el libro en una mercancía de masas, el número de títulos que llegaban a las editoriales fue creciendo de tal manera que el editor ya no podía leerlos todos.

mejor los adelantos antes de ceder los derechos de autor a los editores, así como todo lo que tiene que ver con las condiciones de los contratos.

Pero otros desafíos aparecen en la era digital y el mundo globalizado: la piratería, por ejemplo, que facilita la rápida circulación de archivos en Internet, es uno de los mayores retos del autor en la actualidad. Esta vez, la lucha enfrenta los intereses del autor con los de los consumidores que reivindican un acceso más igualitario a la cultura.

Todos estos desafíos legales a los que se enfrenta el autor podrían apuntar a una pérdida de consistencia de su figura en el mercado, en la medida en que no siempre mantiene el control sobre sus obras, sobre su producción y sobre su circulación. Además, el flujo continuo de comunicación e información en el que se ve envuelto, consecuencia, esencialmente, de las exigencias promocionales, provoca también su pérdida de control sobre la circulación de su propia imagen en el circuito mediático. Así, incluso cuando los autores se transforman en personajes públicos, estrellas imponentes de la escena mediática, algunos críticos opinan que, paradójicamente, su creciente visibilidad e intervención en los media no responden al poder de su persona sino al simple reflejo del funcionamiento de una industria cultural capitalista que necesita de la celebridad para mantener activa su maquinaria consumista. En consecuencia, la explotación de la individualidad de un personaje tan sólo serviría de manera superficial para ser el receptáculo de las fantasías de la colectividad y dejaría a la estrella sin una capacidad de decisión sobre su propia carrera:

Existe el peligro de que los efectos anti-individualizadores del mercado literario —la creación del autor como ‘personalidad’ por una amplia red de prácticas económicas y culturales— amenacen la noción entera de autoría como una actividad individual, arrebatando al autor su poder de acción al mismo tiempo que celebra aparentemente esa autonomía del autor como un ‘autor estrella’. El autor está cada vez menos en control tanto de su trabajo como de su imagen y de cómo esta circula, al mismo tiempo que la maquinaria de la celebridad afirma lo que los críticos llaman la ‘falacia intencional’, la cual da por hecho de que mantiene totalmente el control sobre ella. Todo ello apunta al corazón de la naturaleza paradójica de la cultura de la celebridad como un todo, el cual promueve el individualismo al mismo tiempo que lo minimiza (Moran, 2000: 61).⁷⁸

⁷⁸ Texto original: «There is a danger, then, that the anti-individualizing effects of the literary marketplace —the creation of the author as a ‘personality’ by a vast network of cultural of economic practices— will actually threaten the whole notion of authorship as an individualistic activity, taking away agency from the author at the same time as it apparently celebrates that author’s autonomy as a ‘star author’. The

Nos parece sin embargo interesante pensar, como apuntaba Corbellini, la actitud de determinados autores al reflejar justamente una verdadera voluntad de recuperación de poder frente a terceros, no sólo en el plano económico (contratación de un agente, lucha contra la piratería) sino también en el plano de las representaciones (lucha contra las imágenes de autor que periodistas y críticos ponen en circulación).⁷⁹ Además, no podemos olvidar la dimensión simbólica que ha adquirido el estatuto de autor en nuestra sociedad, dimensión con la que ellos cuentan y juegan para fortalecer su figura en el mercado. Es imposible hoy, como veremos más adelante, negar la influencia que su personalidad pública sigue ejerciendo sobre los lectores ni el poder que mantiene tanto sobre las ventas como sobre la propia lectura de sus obras, y ello más allá de su “fabricación” como celebridad; en efecto, esto también ocurre porque el concepto de autor tal como lo entendemos en nuestra época aglutina toda una serie de significados simbólicos que conforman y confirman su estatuto de figura de autoridad —como líder de opinión, en cuanto a unas maneras de ver y de entender el mundo o más simplemente como personalidad excepcional gracias a su capacidad para transportar al lector a través de la creación de mundos imaginarios—. Como indica Álvaro Fernández Bravo:

La literatura es a la vez una mercancía como cualquier otra y un fetiche, que aún conserva un aura devaluada en torno a la figura del autor, dueño del copyright y figura todavía imprescindible para producir la mercancía-libro mediante la firma de un contrato (...) (2010).

Así, parece ser que asistimos a la eclosión de nuevas figuras —especialmente la del agente literario— y de nuevas actitudes —en los propios escritores— que favorecen el reforzamiento del poder autorial. Todo ello contribuye, en este nuevo orbe comercial, a reactivar el interés alrededor de la discusión teórica sobre esta figura cuya muerte anunciada por Barthes en 1968 parece haber sido definitivamente descartada, como veremos a continuación.

author becomes gradually’ less in control not only of her work but also of her images and how it circulates, at the same time as the machinery of celebrity asserts what literary critics call ‘intentional fallacy’, which assumes that she is wholly in control of it. This cuts to the heart of the paradoxical nature of celebrity culture as a whole, which promotes individualism at the same time as it undermines it».

⁷⁹ En cuanto a las diferentes actitudes que pueden adoptar los autores en relación con su obra, es interesante consultar los artículos de Joan Oleza «De la muerte del autor al retorno del Demiurgo y otras perplejidades: posiciones de autor en la sociedad globalizada» (2008) y «El escritor ante, bajo, cabe, con, contra, desde la escritura. Efectos de la era de la información» (2011).

El cuestionamiento por parte de R. Barthes, M. Foucault o J. Derrida de la autoridad otorgada al autor sigue siendo uno de los puntos clave que enmarcan la discusión alrededor de esta figura en el análisis literario; ya no se trata de tomar estos textos como puntos de partida para reivindicar una lectura que reduzca al mínimo la importancia del escritor, sino de cuestionarlos, sin desechar sus aportaciones fundamentales en cuanto a la importancia de los procesos culturales que intervienen en la construcción y en la percepción de las figuras autoriales. Pensar estos procesos nos permitirá profundizar en las cuestiones que plantea esta construcción cultural en la época contemporánea al interactuar la literatura con el mercado.

Al adquirir el autor, en los últimos años, un protagonismo más que destacable en la escena mediática, marcando fuertemente la interpretación de sus textos gracias a su visibilidad y a su toma de palabra, cada vez más se ha hablado de su “resurrección”, del retorno de su autoridad después de una muerte declarada. Las estrategias de promoción desplegadas por los autores en un mercado editorial ultracompetitivo dieron lugar a la exacerbación de su propia imagen, un fenómeno que ha interesado de cerca a la crítica literaria: la autorrepresentación del escritor en los medios de comunicación de masas ha dado lugar a una renovada bibliografía que analiza las múltiples dimensiones de su discurso público. Por una parte, se trata de observar las estrategias discursivas que buscan la adhesión del público, con el objetivo de legitimarse frente a otros escritores; por otra parte, son también las estrategias de legitimación dentro del campo literario, frente a la crítica o a la academia, sobre las que se ha puesto el foco. Al reconfigurarse los modos e instrumentos de consagración dentro de este contexto mercantil,⁸⁰ se pone en juego determinada concepción de la escritura y de la literatura frente a las cuales el autor toma una posición y pelea por legitimarla.

⁸⁰ Un ejemplo sería el de los premios literarios: Sylvie Ducas (2010) muestra cómo determinados premios literarios franceses (el Goncourt, por ejemplo) pasaron de ser instancias de consagración literarias a instancias de desacralización de los autores. Poco a poco el premio Goncourt, como muchos otros premios literarios, ha pasado a mecanismos de rentabilidad del mercado y a someterse a criterios extraliterarios haciendo tambalear los valores que regían la consagración literaria en las esferas letradas tradicionales. Una obra a la que se le otorga un premio semejante siempre será sospechosa de haberse sometido a las leyes del mercado, de haber sacrificado exigencias literarias a favor de exigencias mercantiles. Otra instancia legitimadora que entra en juego es la del público: esta entra en conflicto con la instancia legitimadora de los pares —los escritores consagrados—, la más legítima dentro del campo literario: si algunos defienden que el mejor juez ha de ser el lector, otros siguen viéndolo como un usurpador que toma el sitio del crítico o del especialista sin tener una opinión fundamentada, guiado simplemente por las emociones y la comodidad. Así, el escritor que obtiene muchos premios o que es apreciado por las mayorías no tiene por qué obtener el reconocimiento de sus pares, como ocurre a menudo en el caso de los escritores de *best sellers*.

En esta parte del trabajo, primero nos detendremos brevemente en los textos que plantearon la muerte del autor para luego apuntar en qué sentido se habla de su resurrección. Veremos cómo el trabajo de autorrepresentación del autor en la escena pública así como las figuraciones autoriales que proyecta en sus novelas se conforman estratégicamente. Pero todo ello, como hemos avanzado, no se desarrolla sin la aparición de conflictos; en el cruce entre la escena mediática y el campo literario aparece la figura de la celebridad literaria, un concepto poco compatible con el de autoría literaria, como veremos en un segundo momento.

El planteamiento teórico que vamos a desarrollar a continuación será el punto de partida para el estudio de las construcciones de los tres autores a los que hemos dedicado un análisis de su imagen pública en la segunda parte de esta investigación: Isabel Allende, Arturo Pérez-Reverte y Almudena Grandes.

1.4.1. La muerte del autor: precedentes y polémica de los años 70

Como explica Antoine Compagnon (2001: 54), el papel del autor, su biografía y su «intención», tuvieron una importancia clave desde el siglo XIX en la explicación de la obra literaria: reconstituir el origen, el contexto histórico en el que había sido creada la obra para poder descubrir la intención del autor, su querer decir, era una condición necesaria y suficiente para poder entenderla y determinar su sentido (Compagnon, 2001: 68). Y es que el siglo XIX⁸¹ es también el momento en el que se afianzan las nociones de «autor» y de «literatura» tal como las conocemos ahora y cuyas primicias habían empezado a emerger lentamente durante los siglos XVII y XVIII (Compagnon, s.f., «Naissance de l'écrivain»): los términos, «autor», «escritor» (y «literatura» también) tuvieron significados inestables a lo largo del siglo XVII, prevaleciendo uno sobre otro según sus significados revestían connotaciones positivas o peyorativas,⁸² hasta que su significado dominante se fijó en el siglo XIX para llegar hasta nuestros

⁸¹ Como indica Bourdieu, nos situamos en el momento de la autonomización del campo literario: la literatura y sus autores se habían emancipado de la religión hace poco, pero ahora también parte de ellos empiezan a cortar sus vínculos con la nobleza rechazando el mecenazgo y construyendo su nueva legitimidad en una suerte de marginalidad con respecto a la religión, al poder económico y al poder político.

⁸² Sobre la evolución de estas nociones en el tiempo se puede consultar los textos de Antoine Compagnon, «Naissance de l'écrivain classique», de Alain Viala, «Naissance de l'écrivain: sociologie de l'écrivain à l'âge classique»; o de José Luis Díaz, «La noción de autor (1750-1850)».

días.⁸³ En aquel momento, empieza a perfilarse como superior la figura del poeta, puro creador, capaz de engendrar una obra nueva y original desde su propio mundo interior expresando sus sentimientos íntimos, olvidándose de las reglas clasicistas del arte y de la prescripción según la cual el modelo a seguir se encontraba en los grandes autores del pasado.⁸⁴ Cambia la concepción de la estética, del arte y de la forma, tomando el hecho creativo una importancia que antes no tenía —o tenía de otra forma— y caracterizando de ahora en adelante la literatura en el sentido moderno de la palabra.⁸⁵ Ya no se trata de seguir al pie de la letra unas reglas estrictas que conformarían la belleza del lenguaje sino de dejar libre curso a la imaginación creadora. Como explica Pascal Durand:

La inflación del “yo” (...) se hace evidente en el repertorio del Autor posterior al neoclasicismo, ya no tanto bajo la forma de un “yo individual”, sino de un principio de singularidad y de originalidad cuya encarnación (...) es el escritor romántico. Los códigos, los géneros, el sentido común, todas esas máscaras de lo social con las que el escritor neoclásico se ataviaba para manifestar su destreza y su respeto a una norma que excedía el campo de su propia actividad, fueron repudiadas durante la “guerra de la retórica”, guerra que acompaña el enfrentamiento, entre 1820 y 1830, de los románticos contra las “vieilles perruques” de un neoclasicismo momificado. Y es que ese “yo” que aspira a ser creador — un “rayo divino”, decía Hugo—, atraviesa desde la infancia al escritor predestinado, esto es,

⁸³ Aunque como bien subraya J.L. Díaz, el significado de «autor» que conocemos ahora sigue siendo algo borroso, como un «falso amigo del que disponemos para todo pero con el que no sabemos muy bien qué hacer: un mecanismo para engendrar malentendidos (...)» (Díaz, 2011: 231). Julio Premat (2006) recuerda, por su parte, que la propia inestabilidad del concepto de autor es la que nos permite justamente dar cuenta de nuestra relación a la literatura en diferentes momentos históricos: «El autor no es un concepto unívoco, una función estable ni, por supuesto, un individuo en el sentido biográfico, sino un espacio conceptual, desde el cual es posible pensar la práctica literaria en todos sus aspectos —y en particular, la práctica literaria en un momento dado de la evolución de una cultura—».

⁸⁴ A finales del siglo XVII ya había aparecido esta concepción del autor, como testimonia el texto de Sorel citado por Alain Viala: «Esta doble etimología [*augeo*, ‘aumentar’ y *auctoritas*, ‘autoridad’] conforma un sistema semántico donde la autoridad del autor se apoya en su cualidad de creador. Así, la imagen del libro como hijo de su autor se vuelve un mito banal de la creación literaria. Será autor en sentido estricto el que hace una obra creadora. Sorel precisa que «los que no “copiaron o robaron” nada para componer sus libros “son Autores verdaderos, siendo creadores de sus obras, como decimos de nuestros más grandes escritores” (Viala, 1985: 276). Texto original: «Cette double étymologie forme un système sémantique où l’autorité de l’auteur s’appuie sur sa qualité de créateur. Ainsi l’image du livre enfant de son auteur devient un mythe banal de la création littéraire. Sera auteur au sens strict celui qui fait œuvre créatrice. Sorel précise que ceux qui n’ont rien « copié ou dérobé » pour composer leurs livres « sont véritablement des Auteurs, étant créateurs de leurs ouvrages, comme on a dit de nos plus grands écrivains».

⁸⁵ Como explica J.L. Díaz, «si tenemos en cuenta su etimología, la noción de autor insiste en una de las funciones-autor acentuadas por los griegos, el Renacimiento y el Romanticismo (muy al contrario de la sospecha propia del Clasicismo y, si podemos decirlo así, de la Era estructuralista): la función creadora, o si se lo prefiere, la función heurística». En efecto, «la palabra “autor” «viene de *augeo*, que significa “aumentar”, teniendo en cuenta que ese *augmen* se refiere, no a un simple añadido, sino a una contribución original y fundamental, a una creación, de aquellas que transforman de arriba a abajo el mundo. De ahí la idea inicial de que la labor del “autor” se asemeja a la labor de Dios, puesto que el autor por excelencia es el autor de esta obra suprema que es la “Creación”». (2011 : 209)

al escritor cuyo genio no está sujeto a la paciente inculcación de las reglas de expresión, sino a la genialidad innata. Allí el oficio no importa, sino la inspiración (2014: 117).

Por todas estas razones, los oficios derivados de la escritura también se ven denigrados: el poeta se opone al que “escribe bien”, al buen “técnico” o al buen “retórico” como lo eran los escritores profesionales integrados a la naciente industria del libro. Con el Romanticismo, la originalidad y la autenticidad fueron sacralizadas, haciendo recaer en la figura del autor el mérito individual de la creación artística, poniendo de relieve su singularidad, su unicidad. Los autores románticos ponen el acento en la voz del hombre que escribe, proyectando su subjetividad en sus textos. A propósito de Lamartine, J.L. Díaz explica que:

Todo, desde sus primeros pasos en poesía, está hecho para recordar que el poeta que canta en sus versos no es un autor que escribe, ni un rimador que armoniza sus versos, sino una voz juvenil y mortal que pasa “lejos de las orillas” acompañándose de su mística lira. Nada de aprendizaje para este poeta de nacimiento (2011: 225).

Si de lo que se trata para Díaz es de subrayar la ausencia de profesionalismo reivindicado por el autor, también percibimos en sus palabras, en esa «voz juvenil y mortal» cómo el sujeto y su obra conforman un todo inseparable. Lo mismo salta a la vista cuando, hablando de la actitud no-profesional de Senancour, Díaz recuerda que ese autor insistía en que sus cartas, «“desprovistas de todo arte”, son “la expresión de *un hombre que siente* y no de un hombre que trabaja” (...)» (2011: 223) (las cursivas son nuestras). Así, el autor se convierte en un ser excepcional y garante de cierta aura, en cuyo mundo interior y sentimientos personales hay que buscar la explicación de los textos que produce.

Más tarde, con las Vanguardias y el Modernismo, se sigue insistiendo en la idea del artista radicalmente singular y único pero criticando esta vez al mismo tiempo el culto a la personalidad, propio del sistema mediático y de la sociedad de consumo de los que estos movimientos pretenden escapar. Esos matices que se van introduciendo favorecerán, en la segunda mitad del siglo XX, la emergencia de las teorías posestructuralistas sobre la muerte del autor. En efecto, en reacción al poder atribuido al autor sobre sus textos y en un contexto de rebeldía hacia toda forma de autoridad así como hacia la sociedad de consumo, los posestructuralistas cuestionaron fuertemente la figura del autor poniendo en duda su papel no sólo en la interpretación de los textos, sino también en el hecho mismo de la creación literaria. Barthes enunciaba, por una parte, la imposibilidad de descubrir la intencionalidad del autor en sus obras y, por otra,

el triunfo de la escritura sobre el autor. En efecto, afirmaba que antes del escritor estaba la palabra, condenando así al autor a hablar desde una condición en absoluto original, la «impersonalidad previa» que constituye el propio lenguaje. El que toma la palabra no puede inventar nada en la medida en que tiene que utilizar instrumentos creados de antemano para poder expresarse: decir supone poner en su propia boca palabras de otros. Así, la única posibilidad de originalidad se sitúa en la combinación de las palabras. Al negar un origen para la escritura que se encontraría en la persona del autor y al situarlo, al contrario, en el lenguaje y en todos y cada uno de los textos que configuran la literatura mundial, Barthes desacraliza al autor, abandona la idea de genio creador individual y puede afirmar que su poder se reduce en realidad a la creación de un entretejido de textos preexistentes. La escritura se compone de un tejido de citas, hecha de repetición de repeticiones:

El escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original ; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera *expresarse*, al menos debería saber que la «cosa» interior que tiene la intención de «traducir» no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente (...) (1994: 69).

Intentar encontrar en un texto la originalidad de su autor así como su querer decir, su intención, a partir de su vida, sus sentimientos y sus pasiones, en suma, a partir de su individualidad, ya no tendría sentido. La literatura es entendida como un *patchwork* de citas que dialogan entre ellas y quien ha de interpretar la significación de ese conjunto es el lector, desacralizando brutalmente la figura del autor:

(...) Un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector (...) (1994: 71).

Un año después de la publicación de «La muerte del autor», Michel Foucault pronuncia su célebre conferencia «¿Qué es un autor?» en la que, con las palabras «no he dicho que el autor no existía. (...) Ahorrémonos las lágrimas», deja abierta su exposición. Foucault presenta el concepto de autor como una construcción cultural: lo que entendemos hoy en día por este concepto ha ido adquiriendo sus atributos a lo largo del tiempo, en función de y modificados por diversos factores.

Foucault se pregunta cuáles son las características, en nuestra cultura, de un discurso al que le atribuimos una autoría y en qué se diferencian los textos provistos de la “función autor”. Esta función, que marca los discursos, es movediza; ha operado sobre los textos de manera diferente en diferentes épocas y, en cada una de ellas, define el estatuto de autor. Cuando le atribuimos un discurso a un escritor desarrollamos una operación compleja en la que construimos mentalmente una representación imaginaria que denominamos «autor». Aparece, pues, esta distinción entre la persona real que se sitúa detrás del texto (la mano que escribe) y la “idea” de autor. Dice Foucault:

Tercer carácter de esta función autor. No se forma espontáneamente como la atribución de un discurso a un individuo. Es el resultado de una operación compleja que construye cierto ente de razón que se llama autor. Sin duda, se intenta dar un estatuto realista a este ente de razón: sería en el individuo una instancia «profunda», un poder «creador», un «proyecto», el lugar originario de la escritura. Pero de hecho, lo que en el individuo es designado como autor (o lo que hace de un individuo un autor) no es más que la proyección, en uno términos más o menos psicologizantes, del tratamiento que se impone a los textos, de las comparaciones que se operan, de los rasgos que se establecen como pertinentes, de las continuidades que se admiten, o de las exclusiones que se practican (1999: 340-341).

Chartier resume lo que entiende Foucault por “función autor” como «el resultado de operaciones específicas y complejas que refieren la unidad y la coherencia de una obra, o de una serie de obras, a la entidad de un sujeto construido» (1999: 12). El hecho de reconocer a alguien como un autor es atribuirle un texto o un conjunto de textos, escritos por una misma persona, y sobre los que el apellido, el “nombre de autor” desempeña el papel de garantizar su unidad y su coherencia. La función autor delimita y acota, selecciona y excluye, determinados textos relacionándolos con un mismo apellido. Como indica Julio Premat:

El autor por lo tanto se construye: construcción social en la medida en que el campo cultural fija parámetros y expectativas, construcción imaginaria en tanto personaje funcional. Por lo tanto, el autor se construye con los mismos materiales fantasmáticos que la ficción, y al igual que en la ficción literaria, el repertorio de rasgos, elementos, opciones, es colectivo; ser autor es desplegar una identidad fantasmática que agrupa una serie de condicionantes y posibilidades que se encuentran en una cultura en un momento dado (2006).

Y en esa “idea” de autor que hemos construido, el apellido autoriza los discursos: estos se reciben de una manera particular según tengan o no una firma y según quién los firme:

Finalmente, el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor (...) indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra inmediatamente consumible, sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de un cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto (1999: 338).

De este modo, la idea de autoría que hemos construido hace del autor una especie de “institución” que rige nuestra manera de relacionarnos con los textos.

Para Foucault, pues, el autor —o la función autor— no tiene por qué acompañar necesariamente la circulación de los discursos,⁸⁶ dado que se trata de una invención o una ficción moderna. Si desapareciera la función autor, otras preguntas podrían plantearse; ya no importaría tanto “quién habla” sino más bien cuáles son los modos de existencia del discurso, cómo circula, cómo puede ser apropiado o cuál es lugar del sujeto con respecto a estos discursos. A lo que apunta es a las posibilidades que abriría la desaparición de la idea de autor.

Así, los posestructuralistas fueron los que llevaron a sus últimas consecuencias el cuestionamiento de su autoridad que ya había emergido en la primera mitad del siglo XX, aminorando su importancia frente a la escritura misma o frente al lector: el Modernismo se erigía en contra del culto a la personalidad, los formalistas rusos daban prioridad a la “literariedad” de la obra, el *New Criticism* advertía del peligro de la “falacia intencional” y la Teoría de la recepción daba el protagonismo al lector.

A pesar de la gran influencia de estas teorías en el ámbito del análisis literario, medio siglo más tarde constatamos una considerable presencia de estudios sobre la figura del autor en relación con su construcción artística. ¿A qué se debe este renovado interés? En gran parte, se debe a la interesante dimensión que la circulación de las obras en el mercado de los bienes culturales y la sociedad de comunicación de masas han dado a su estampa. Cuando hablamos de su “resurrección”, hablamos tanto de la vuelta del interés teórico que este despierta como de la importancia innegable que adquiere en la escena mediática y del tratamiento que medios de comunicación, críticos y lectores hacen de su presencia.

⁸⁶ «Es posible imaginarse una cultura en la que los discursos circularan y fueran recibidos sin que la función autor apareciera nunca. Todos los discursos, cualquiera que fuera su estatuto, su forma, su valor, y cualquiera que fuera el tratamiento al que se les somete, se desarrollarían en el anonimato del murmullo» (Foucault, 1999: 350-351).

En este contexto, se vuelve a insistir en la estrecha relación que se establece entre autor y obra, creando entre ambos un vínculo fusional en el que se borra, a menudo de manera intencionada, la frontera que separa el escritor como persona real y el autor como personaje público, como “invención”, construido a partir de su presentación y autorrepresentación en los medios de comunicación, especialmente en el momento de promocionar su obra. Asimismo, a través de su autorrepresentación, desarrollan estrategias de legitimación para justificar la posición que quieren ocupar en el espacio simbólico literario, intentando deshacerse de su situación incómoda, a caballo entre el campo económico y el campo literario. Para entender mejor estos mecanismos, tendremos que volver, en un primer momento, sobre las reflexiones alrededor de las construcciones autoriales para ver después cómo estas son utilizadas estratégicamente.

1.4.2. Construcción autorial: imagen pública, postura y ethos

Para entender el modo en que actúa la función autor en las producciones culturales que circulan en el mercado, tenemos que considerar, como hemos sugerido anteriormente, que el autor no es ni exactamente la persona real detrás del texto, ni el narrador ficticio de su obra. Chartier explica que existe una «distancia radical entre el individuo real y el nombre propio al que el discurso está atribuido»:

A la experiencia íntima del yo, se opone la construcción del autor por parte de las instituciones, (...). A los gustos secretos que definen al individuo en su irreductible singularidad, se opone la exageración teatral de las preferencias exhibidas por el autor, figura pública y ostentosa (1999: 12).

La figura pública del autor se acercaría así, para Chartier, a la del actor.

Dentro de la misma línea, por su parte, Jérôme Meizoz (23-06-2008) habla de “postura”, acercando este concepto a la noción latina de *persona*, —que significa la máscara en el teatro⁸⁷—, para designar un “modo de estar” en la escena pública. Esta

⁸⁷ En una conferencia dada en la Universidad de Ginebra, Meizoz (12-03-2008) explica que esta máscara es «eso a través de lo que se habla, instituyendo a la vez una voz pública, en público, y el lugar social donde es inteligible. El actor pone una máscara para decir que entra en una escena de enunciación nueva en la cual las condiciones para ser inteligible descansan sobre convenciones nuevas. En la escena de enunciación de la literatura, el autor se presenta y se expresa equipado de su persona, de su postura». Texto original: «ce à travers quoi l'on parle, en instituant tout à la fois une voix publique, en publique, et son lieu social d'intelligibilité. Le comédien met un masque pour dire qu'il entre sur une nouvelle scène d'énonciation dans laquelle les conditions d'intelligibilité reposent sur des conventions nouvelles. Sur la

noción es interesante en el sentido de que permite analizar la figura del autor en diversas dimensiones complementarias.

En palabras de Meizoz (2004), «esta noción permite una compleja puesta en relación del campo literario, del autor y de la singularidad formal de los textos».⁸⁸

Como explica:

Constituye según Alain Viala (...) una manera singular de ocupar una «posición» objetiva en un campo, enmarcada esta por variables sociológicas (Viala & Molinié 1993: 216). Una manera personal de investir o habitar un papel o incluso un estatuto: un autor vuelve a desempeñar o vuelve a negociar su «posición» en el campo literario a través de diversos modos de representación de uno mismo o «postura» (2004).⁸⁹

Estudiar la postura de un autor, pues, significa estudiar su presentación (por parte de terceros: críticos, periodistas, fotógrafos, etc.) y su autorrepresentación en la esfera mediática en relación con las diferentes posiciones (posición central o marginal, académica o independiente, de autoridad o desprestigiada, etc.) que se pueden ocupar en el campo literario. Tanto las imágenes de autores producidas por terceros como las producidas por él mismo, «pasan obligatoriamente por la mediación de un imaginario propio de una época y se modelan a partir de lo que Diaz llamó “escenarios autoriales”»;⁹⁰ estas «son indisociables de sus representaciones estereotipadas»

scène d'énonciation de la littérature, l'auteur se présente et s'exprime munit de sa *persona*, de sa posture».

⁸⁸ Texto original: «cette notion permet une complexe mise en relation du champ littéraire, de l'auteur et de la singularité formelle des textes».

⁸⁹ Texto original: «Elle constitue selon Alain Viala — qui reformule une notion utilisée au passage par Bourdieu (1992) — une manière singulière d'occuper une “position” objective dans un champ, balisée quant à elle par des variables sociologiques (Viala & Molinié 1993 : 216). Une façon personnelle d'investir ou d'habiter un rôle voire un statut: un auteur rejoue ou renégocie sa “position” dans le champ littéraire par divers modes de présentation de soi ou “posture”».

⁹⁰ «Mi noción de escenografía autorial funciona primero esencialmente en el plano de las representaciones, en el plano del escritor imaginario. La escenografía tal como la defino no se trata primero de discurso, de puesta en texto, de adopción de un dispositivo de enunciación, de elección genérico, estilístico, etc. Funciona primero en el plano de las posturas adoptadas, de las imágenes de sí propuestas y de la investidura de un papel. Al adoptar una escenografía, el escritor no responde primero ni solamente a estas cuestiones: ¿Cómo escribir? ¿Cómo asentar su voz? ¿Qué género elegir? Pero a la cuestión más amplia, y que las engloba a todas: ¿quién ser? ¿Quién ser, como escritor, en la «escena literaria»?; pero quién ser, también, como hombre. De ahí la importancia que le doy a lo que llamo identidades genéricas: ser «el Hombre de Letras» (1760) no tiene nada que ver con ser «el Poeta» (1820), incluso si el segundo de estos roles literarios juega claramente a distinguirse del primero» (Amossy y Maingueneau, 2009). Texto original: «Ma notion de scénographie auctoriale fonctionne d'abord pour l'essentiel au plan des représentations, au plan de l'écrivain imaginaire. La scénographie telle que je la définis n'est pas d'abord affaire de discours, de mise en texte, d'adoption d'un dispositif d'énonciation, de choix générique, stylistique, etc. Elle fonctionne d'abord au plan des postures adoptées, des images de soi proposées et de la prise de rôle. En adoptant une scénographie, l'écrivain ne répond pas d'abord ni seulement à ces questions : comment écrire ? comment poser sa voix ? quel genre choisir ? Mais à la question plus large, et qui les englobe toutes: qui être ? Qui être en tant qu'écrivain sur la «scène littéraire» ; mais qui être aussi en tant qu'homme. De là l'importance que j'accorde à ce que j'appelle des

(Amossy: 71). Es decir, existe, en la escena literaria, toda una serie de “maneras de ser” escritor (por ejemplo, el escritor maldito, el artista comprometido, el dandy, el provocador, el erudito, etc.), que aparecen en determinados momentos de la historia y van conformando imágenes alrededor de la idea de autoría compartidos por autores, lectores y críticos.⁹¹ Estas “maneras de ser” están a disposición de cualquier escritor que puede elegir investirse con alguna de ellas —definiendo así su postura— con el objetivo de justificar, adquirir o modificar la posición ocupada en el campo. Así, un escritor puede reaprovechar o subvertir los posibles papeles que otros (críticos, periodistas, etc.) le aplican; puede reforzar o rechazar, gracias a la postura que adopta, la posición que ocupa.⁹² En palabras de Meizoz (12-03-2008), «entendemos por postura una manera de hacer frente o de poner buena o mala cara a las ventajas y desventajas de la posición ocupada en el campo y la postura es significativa tan solo en relación con la posición ocupada».⁹³ De lo que se trata, a fin de cuentas, es de legitimarse como autor, dado que alcanzar el estatuto de autor siempre conlleva alcanzar *cierto tipo* de estatuto (el caso de Almudena Grandes es significativo en este sentido: como veremos, incómoda con la postura de escritora erótico-comercial que otros le atribuyeron después de la publicación de su primera novela, la autora elaborará un discurso autorrepresentativo alternativo para recentrar su figura en el campo literario).

La postura del autor incluye dos dimensiones fundamentales: una noción no discursiva —que sería el conjunto de conductas no-verbales de presentación de sí, como la vestimenta o la apariencia— y una dimensión discursiva, el *ethos* (Meizoz, 2004). Dominique Maingueneau (2013) define detalladamente el concepto de *ethos* en su artículo «Le recours à l'*ethos* dans l'analyse du discours littéraire» atendiendo a sus diferentes facetas: *ethos* discursivo, prediscursivo, dicho o enseñado; y a sus diferentes

identités génériques : être «l'Homme de Lettres» (1760) n'a rien à voir avec être «le Poète» (1820), même si le second de ces rôles littéraires joue manifestement à se distinguer du premier».

⁹¹ Jérôme Meizoz (2008, «Posture et biographie») indica que «la memoria del campo propone una serie de posturas que enfrentaron graves crisis literarias, por ejemplo: la postura del escritor-ciudadano (...). Asimismo, la postura del genio infeliz, en el caso de los Románticos, tiene anclajes muy antiguos en el imaginario social europeo». Texto original: «La mémoire du champ propose une série de postures qui ont fait face à de graves crises littéraires, par exemple: la posture de l'*écrivain-citoyen* (...) De même la posture du *génie malheureux*, chez les Romantiques, a-t-elle des ancrages très anciens dans l'imaginaire social européen».

⁹² «No solo se cuelan [presentación y autorrepresentación] en los mismos modelos culturales y obedecen a los mismos escenarios autoriales sino que se adaptan a la configuración de un estado determinado del campo en el que las posiciones son otorgadas por las instancias de legitimación y de consagración (y reproducidas por los escritores en su toma de posición singular)» (Amossy, 2014: 73).

⁹³ Texto original: «On entend par posture une façon de faire face ou de faire bonne ou mauvaise figure, aux avantages et aux désavantages de la position occupée dans le champ et la posture n'est signifiante qu'en relation avec la position occupée».

dimensiones: categorial, ideológico o experiencial. No se trata aquí de definirlos todos; lo que nos interesa particularmente es la faceta experiencial del *ethos* al poner el acento sobre sus componentes persuasivos. Así lo explica Maingueneau (las cursivas son nuestras):

En esta concepción del *ethos*, los textos, incluso escritos, poseen una tonalidad específica que permite asociarlos a una caracterización sicosocial del enunciador (y no, como se sabe, del locutor extradiscursivo) construida por el destinatario, a un *garante* que, a través de su manera de hablar, *authentifica lo que dice* (...). El destinatario construye la figura de este «garante» apoyándose en un conjunto difuso de representaciones sociales evaluadas positiva o negativamente, de estereotipos que *la enunciación contribuye a confortar o a transformar*. *El poder de persuasión* de un discurso viene en gran parte del hecho de que *lleva el destinatario, a través de la enunciación, a identificarse al movimiento de un cuerpo*, aunque fuera muy esquemático, *investido de valores históricamente especificados*.⁹⁴

El destinatario proyecta, pues, en el cuerpo del garante —en este caso el autor— toda una serie de representaciones sociales que el discurso de este garante puede reforzar o desactivar, persiguiendo un objetivo de persuasión: el locutor logra su objetivo siempre que el receptor se identifique con su “cuerpo”, reconociendo el imaginario específico que comparte con él, y siempre que acepte de buen grado la autoridad que desprende, así como la posición que quiere ocupar en el campo.

Muy interesante es el vínculo estrecho que establece Maingueneau entre el *ethos* discursivo del autor y el discurso publicitario:

La incorporación del lector, más allá de un garante, implica un *mundo ético* del cual el garante participa y al cual le permite acceder. Este «mundo ético», activado por la interpretación subsume cierto número de situaciones estereotípicas asociadas a comportamientos verbales y no-verbales. La publicidad contemporánea se apoya masivamente sobre tales estereotipos (el mundo ético del ejecutivo dinámico, de los esnobs, de las estrellas de cine, etc.) en la medida en que el discurso publicitario contemporáneo mantiene por naturaleza un vínculo privilegiado con el *ethos*. En efecto, lo que busca es persuadir asociando los productos que promueve a un cuerpo en movimiento, a una manera

⁹⁴ Texto original: «Dans cette conception de l'*ethos*, les textes, même écrits, possèdent un *ton* spécifique qui permet de les rapporter à une caractérisation psycho-sociale de l'énonciateur (et non, bien entendu, du locuteur extradiscursif) construite par le destinataire, à un *garant* qui à travers sa manière de parler authentifie ce qu'il dit (...). Le destinataire construit la figure de ce «garant» en s'appuyant sur un ensemble diffus de représentations sociales évaluées positivement ou négativement, de stéréotypes que l'énonciation contribue à conforter ou à transformer. Le pouvoir de persuasion d'un discours tient pour une bonne part au fait qu'il amène le destinataire, à travers l'énonciation, à s'identifier au mouvement d'un corps, fût-il très schématique, investi de valeurs historiquement spécifiées».

de habitar el mundo; apoyándose en estereotipos evaluados, tiene que encarnar lo que prescribe. Las «ideas» suscitan la adhesión del lector a través de una manera de decir que también es una manera de ser.⁹⁵

Maingueneau hace resaltar aquí la manera en que el discurso publicitario permea el discurso autorial, algo que es imprescindible tomar en cuenta en el análisis de la figura del autor en la sociedad contemporánea, más aún en el caso de los autores ultramediáticos. En efecto, en el contexto de una industria editorial totalmente integrada al circuito mercantil, cada vez más competitivo, «los autores ya no pueden contentarse con “solo” ser los creadores del libro. Se han convertido, además, en los protagonistas del espectáculo promocional de sus propias creaciones» (Steenmeijer, 2011: 68).⁹⁶ Así, si «la adopción (consciente o no) de una postura», «lejos de constituer un epifenómeno que le incumbiría a un régimen de comunicación mediática de masas» sería «constitutiva de la figura autorial» (Meizoz, s.f., «posture d’auteur et poétique»), nos tenemos que interrogar, sin embargo, sobre las singularidades que adquiere en el contexto mediático para unos autores famosos que han de jugar a fondo el juego del mercado.

⁹⁵ Texto original: «L’incorporation du lecteur, au-delà d’un garant, implique un *monde éthique* dont ce garant participe et auquel il donne accès. Ce « monde éthique » activé par l’interprétation subsume un certain nombre de situations stéréotypiques associées à des comportements verbaux et non-verbaux. La publicité contemporaine s’appuie massivement sur de tels stéréotypes (le monde éthique du cadre dynamique, des snobs, des stars de cinéma, etc.) dans la mesure où le discours publicitaire contemporain entretient par nature un lien privilégié avec l’*ethos*. Il cherche en effet à persuader en associant les produits qu’il promet à un corps en mouvement, à une manière d’habiter le monde; en s’appuyant sur des stéréotypes évalués, il doit incarner ce qu’il prescrit. Les « idées » suscitent l’adhésion du lecteur à travers une manière de dire qui est aussi une manière d’être».

⁹⁶ Sigue Steenmeijer: «Y ello no solo en el medio que comparten con los críticos literarios –la prensa escrita– sino también en internet (...) y en un medio (...) cuyo impacto comercial es considerable: la televisión». El autor se mueve en escenarios nuevos (platós de televisión, blogs, redes sociales), con nuevos formatos (presentaciones de libros en cinco minutos, participación en juegos televisivos) en los que han de desempeñar nuevos tipos de actuaciones para visibilizarse y promocionarse. Sylvie Ducas, por su parte indica: «Pero las reglas del juego literario, lo hemos visto, han cambiado de manera radical y el escritor se descubre ahora en función dentro de un simulacro de distinción que cubre ante todo lógicas mediáticas y publicitarias donde promoción puede ir a la par con consagración y autor “marca” con autor “Nobel”. El escritor no es el autor y bajo el foco mediático de estos rituales modernos de la distinción literaria, nos enseña su estatuto doble y contradictorio —sujeto que escribe y carne de autor echada a los representantes del libro— cada vez más ocultado detrás de un personaje autorial cuya tarea se reduce a no ser ya nada más que el comercial de sí mismo en los platós de televisión, salones y ferias de libros, y a promover su libro, ya no el texto que el escritor que también es quisiera defender» (Ducas, 2010, «L’auteur. Soyons modeste...»). Texto original: «Mais les règles du jeu littéraire, on l’a vu, ont radicalement changé et l’écrivain se découvre désormais en représentation dans un simulacre de distinction recouvrant avant tout des logiques médiatiques et publicitaires où promotion ne peut rimer avec consécration, auteur labellisé avec auteur nobélisé. L’écrivain n’est pas l’auteur et sous les feux médiatiques de ces rituels modernes de la distinction littéraire, il fait l’épreuve de son statut double et contradictoire – sujet écrivant et auteur livré en pâture aux représentants du livre –, de plus en plus occulté par un personnage auctorial réduit à n’être plus que son propre VRP sur les plateaux télévisés, salons et foires du livre, et à promouvoir son livre, non le texte que l’écrivain qu’il est aussi entend défendre».

Como indica Meizoz (12-13-2008):

Toda una serie de escritores nacidos en la era de la cultura de masas asume plenamente a día de hoy la puesta en escena pública del autor a través de sus frecuentes polémicas alrededor de su persona y de sus escritos. El intercambio literario poco a poco se ha ido adaptando a las exigencias de la publicidad y de la imagen y estas puestas en escena se han vuelto una parte esencial de una nueva manera de considerar la existencia pública de la literatura.⁹⁷

Dentro del circuito literario de la industria cultural el «autor como actor», la *persona* o la postura, cobra especial relevancia dado que la presentación mediática del escritor a través de su imagen pública forma parte de las muy diversas estrategias de márketing a las cuales recurren las editoriales para conseguir ventas extraordinarias. Por una parte, de lo que se trata es de visibilizar y difundir al máximo el apellido y la imagen (en sentido estricto, mostrar la cara y el cuerpo) del autor para acumular lo que Nathalie Heinich (2014) llama “capital de visibilidad —necesario para alcanzar el estatuto de celebridad que dispara las ventas—; y, por otra parte, se trata de permitir la difusión del discurso creador de una imagen pública (en sentido más amplio), indispensable para captar la adhesión del público y suscitar su confianza.

En relación con todo lo que acabamos de comentar, algunas de las preguntas que podemos formular y sobre las que podemos reflexionar serían cómo interviene exactamente la función autor en el mercado, en la promoción y en la venta de los libros y cuáles son los valores esenciales que se asocian al autor en este contexto, esto es, de qué manera interactúan las ideas ancladas en el imaginario social asociado al autor con la industria y con las ventas.

1.4.3. El autor “marca”: “originalidad” y márketing

En la era mediática, la función autor actúa, además de asociando una serie de textos bajo un mismo apellido y concediéndoles un valor especial, como un reclamo publicitario, elevando su apellido al estatuto de marca —alrededor de la cual se aglutina todo un imaginario, todo un “mundo ético” que es referido al cuerpo del autor a través

⁹⁷ Texto original: «Toute une série d'écrivains nés dans l'ère de la culture de masse assume désormais pleinement la mise en scène publique de l'auteur à travers les fréquentes polémiques portant sur leur personne et sur leurs écrits. L'échange littéraire s'est peu à peu calqué sur les exigences de la publicité et de l'image et ces mises en scène sont devenues partie intégrante d'une nouvelle manière d'envisager l'existence publique de la littérature».

de la imagen pública que ha construido—. La empresa que “vende” esa marca quiere demostrar, en primer lugar y como explica Viñas Piquer (2009), que su producto es único frente a los demás propuestos en el mercado, que su originalidad garantiza su singularidad —lo “novedoso” que propone frente a los demás—⁹⁸ y, en segundo lugar, que garantiza a través de su marca un nivel constante de calidad con los sucesivos productos que pone en circulación bajo su firma. En efecto, una vez instalada la marca en el mercado, esta certifica al lector la existencia, entre las diversas obras, de cierto campo de coherencia conceptual o teórica, un nivel constante de valor y una unidad estilística, tal como indicaba Foucault. El autor famoso explota al máximo estas tres garantías que puede ofrecer al lector, asegurándole así de volver a encontrar en la nueva obra el mismo placer de lectura que experimentó con las obras anteriores, o incluso más placer dado que ahora “conoce” las claves de su narrativa: esto se traduce, muchas veces, en la repetición de las fórmulas que funcionaron en la primera novela, siempre añadiendo alguna novedad para provocar más estímulos en el lector.⁹⁹

El concepto de originalidad, como hemos avanzado anteriormente, unido al de “estilo propio”, son dos de los atributos fundamentales que se aglutinan en torno a la idea moderna de autor. Se trata de dos conceptos que en el imaginario social se suelen asociar a la “personalidad” del autor (frente a la creencia premoderna en la inspiración divina o en el modelo que ofrecía la tradición literaria). Como explica Chartier, a través de esta idea de originalidad, «el texto adquiere (...) una identidad referida inmediatamente a la subjetividad de su autor» (1999: 18). Es en la estética de la originalidad donde se inscriben los rasgos fundamentales de la función autor, ya que, gracias a esta cualidad, la subjetividad del autor se proyecta inmediatamente sobre sus textos. Por esta razón adquiere tanta importancia su personalidad para el público lector: un autor original, con estilo propio, produce textos únicos porque disfruta de una

⁹⁸ Aunque en realidad, según Viñas Piquer, esta pretendida excepcionalidad solo encubre la homogeneidad de los productos mercantiles: «se crea la marca, el autor célebre con su estilo propio, y así se consigue el objetivo principal que (...) persigue siempre un sistema de marca: disimular la homogeneidad» (Viñas Piquer, 2009: 86).

⁹⁹ Como indica Meizoz (2008, «Posture et biographie...») citando a Viala: «Al dar una obra, el autor construye una imagen de sí mismo, y, con cada siguiente obra, esta imagen se confirma o evoluciona: nos esperamos de Gide que ofrezca “lo que hace” Gide y que, al mismo tiempo, no sea estrictamente el mismo ni otra persona del todo, a lo largo de sus publicaciones (y se trata de lo mismo para todos)». Texto original: « En donnant une œuvre, il [l’auteur] construit une image de lui-même, et, au fil des œuvres suivantes, cette image se confirme ou évolue: on attend de Gide qu’il “fasse du Gide” et qu’en même temps il soit ni tout à fait un autre, ni exactement identique au fil de ses livres (et *idem* pour tous)».

personalidad “fuera de lo común”, de una manera peculiar de mirar el mundo, y porque posee el “don” de plasmar sobre el papel lo que “lleva dentro”.

Varios factores son responsables del despertar y del arraigo de esta idea de originalidad, factores que tienen que ver tanto con lo económico como con lo jurídico y lo cultural, en una interacción que vuelve imposible su escisión.

Por una parte, como recuerda Antoine Compagnon, (s.f., «La propriété intellectuelle»), durante el Siglo de las Luces se produce un cambio cultural que consagra la noción de individualidad, concebida cada vez más como el producto de una mente singular y, por lo tanto, única y original.

Por otra parte, la circulación cada vez mayor de las obras en el mercado y su consecuente retribución económica plantean el problema de la propiedad de la obra. ¿Quién debe beneficiarse de su venta? Si durante un largo periodo de tiempo se había considerado que el propietario de la obra escrita era quien “fabricaba” el libro (como objeto físico), poco a poco se irá reconociendo que el fabricante sólo proporciona el soporte material para la difusión de unas ideas que, en realidad, pertenecen a otro individuo, el autor.

Según Compagnon, las nociones filosóficas de derechos de autor y de propiedad intelectual están ligadas al pensamiento del Siglo de las Luces y fue, de hecho, a principios del siglo XVIII cuando estos pensamientos se tradujeron en leyes. Estas van defendiendo cada vez más los derechos del autor frente a los del editor,¹⁰⁰ empezando a utilizar, como medio para hacer reconocer el derecho perpetuo de los autores sobre sus obras, el argumento de la propiedad del autor sobre la producción de sus ideas: el autor ya no es únicamente el responsable legal de lo que escribe sino que también es su propietario, dado que se le considera el “productor” individual de la obra, el que ha materializado sobre el papel unas ideas propias. Se va reconociendo, pues, que, si bien el editor permite la reproducción y difusión de la obra, esta no puede llegar a pertenecerle —como había sido el caso hasta entonces dado que a partir del momento en

¹⁰⁰ En realidad, desde el nacimiento de la imprenta los Estados europeos sintieron la necesidad de regular esta nueva actividad industrial para fomentarla y permitir su desarrollo. En principio, los derechos aplicados a las obras “del ingenio” favorecían a los editores (en forma de “privilegios” acordados a los editores) más que a los autores dado que lo que se intentaba era favorecer el crecimiento del sector regulando la fabricación y la difusión de las obras. Aunque indirectamente este sistema también favorecía a los autores, no se puede hablar realmente de una “conciencia” de los derechos de autor. Hasta el siglo XVII no se generaliza la concesión de privilegios a los autores que sólo existían casos esporádicos (Miró Llinas, 2007: 120).

que el editor compraba el manuscrito al autor, adquiriría los derechos sobre la obra— sino que siempre seguirá perteneciendo al autor al contener la expresión de sus propias ideas, la traducción de su ingenio.¹⁰¹ Pero esta operación requiere cierto equilibrio: de lo que se trata es de justificar un mayor beneficio de las ventas para el autor pero manteniendo los intereses individuales del editor para conservar el interés común: el fomento de la industria cultural, incentivando y promocionando la actividad y producción de creaciones artísticas, literarias y científicas (Miró Llinares, 2007: 136).¹⁰²

Así, a pesar de la idea muy extendida de que las leyes sobre derechos de autor fueron nutridas por la idea moderna de autoría proveniente del Romanticismo (el autor-Dios, el Creador, como vimos más arriba), lo cierto es que ya antes de ese período había empezado a plantearse cada vez más seriamente la relación de paternidad entre autor y obra, seguramente reforzada *a posteriori* por las ideas del Romanticismo que consagraron culturalmente la figura del autor individual.¹⁰³

¹⁰¹ Antonio Campillo (1992: 38) indica que «Desde fines del XVIII y comienzos XIX, se inicia la regulación jurídica de los contratos de edición, en la que se establecen por primera vez los «derechos de autor» y la llamada «propiedad intelectual». En la naciente sociedad capitalista, el autor no es ya —o no solo—, como había sido hasta entonces, el responsable de su discurso, sino más bien su propietario. La obra literaria no es ya —o no solo— una acción de la que hay que responder ante la ley, sino un objeto, una mercancía que se produce y se distribuye, que se compra y se vende, y de la que cabe extraer una renta o beneficio». En realidad, a lo largo del siglo XVII se había generalizado el otorgar privilegios a los autores en vez de a los editores, lo que ya indicaba un cambio de percepción en cuanto a la relación del autor con su obra, pero es realmente a principios del siglo XVIII cuando aparecen las primeras leyes que irán reforzando la idea de la propiedad del autor sobre sus creaciones. Estas establecen, por una parte, el copyright en Inglaterra (en 1710 con el “Estatuto de la Reina Ana”) y, por otra parte, los derechos de autor en Francia (decretos franceses de 1777) o el Real Decreto español de 1763 en el que «el monarca ordenaba que “no se conceda a nadie privilegio exclusivo para imprimir ningún libro, sino al mismo autor que lo haya compuesto”». En España, con las Cortes de Cádiz, el 10 de junio de 1813, se declarará la propiedad de los autores sobre sus obras. Más tarde, en 1813, la “Ley Calatrava” declara la propiedad del autor sobre las producciones de su ingenio, sin someter este derecho a ningún límite temporal (Miró Llinares, 2007).

¹⁰² La diferencia entre las leyes anglosajonas del copyright y las de los derechos de autor estriba precisamente en el acento puesto en unos intereses o en otros. Para profundizar sobre este tema remitimos a los textos citados de Erlend Lavik y de Miró Llinares.

¹⁰³ Según Chartier (1999: 17), estas leyes utilizan el argumento de la originalidad al recoger «una nueva percepción estética que designa las obras como creaciones originales, como expresiones singulares de estilo, del sentimiento y del lenguaje del autor». Así, parece ser que, al mismo tiempo que está naciendo una nueva sensibilidad estética, se empieza a reconocer la propiedad del autor sobre sus ideas y sobre su producción escrita. Martha Woodmansee y Peter Jaszy (2003), sin ignorar los precedentes que llevaron a esta situación, ponen el acento en el período romántico para explicar el desarrollo de las leyes de copyright y los derechos de autor hasta nuestros días. Para ellos, la invención de la noción del autor individual (solitario y originario de la obra), protegido por esas leyes, es una invención reciente que es el resultado de una reconceptualización radical del proceso creativo que culmina en la heroica autorrepresentación del poeta romántico (195). Según ellos, incluso el eje, de la ley de copyright y de los derechos de autor, lo constituye una concepción romántica de autoría (196). Erlend Lavik, por su parte, aceptando el hecho de que la retórica de la autoría romántica gradualmente penetró las leyes de copyright al contener nociones de propiedad y al ser utilizada para reclamar ciertos derechos, minimiza la influencia romántica en el desarrollo de las leyes y pone el acento en otros factores. Para ella,

Parece ser que asistimos a una evolución paralela entre la esfera económica —ya que con la circulación del libro en el mercado se plantea la necesidad de definir quién es el propietario de la obra y de repartir de manera “justa” o “equilibrada” los beneficios económicos— y la esfera cultural —en la que poco a poco se va afinando la consideración de lo que significa ser un autor—, evoluciones que parecen influir la una sobre la otra, con el intermediario de la ley, para crear la idea moderna de autor.

Lo que acaba de asentar los elementos que conforman esta idea moderna de autoría es el desarrollo de la sensibilidad estética romántica —especialmente la de los poetas— de la que hemos hablado más arriba, una sensibilidad que puso en el centro de atención y en el centro del discurso sobre la autoría la idea de originalidad, de novedad, de ruptura con la tradición y de creatividad del escritor. Los Románticos reivindicaron la expresión del yo interior del poeta, la manifestación de sus propios sentimientos y la inspiración personal frente a la inspiración divina o al modelo de los clásicos, dando todo el protagonismo al genio del artista.

En realidad, la consagración del autor se produce de manera más profunda en el terreno cultural que en el terreno jurídico y mercantil. En efecto, esta consagración no ha servido para garantizar los intereses (económicos) propios del autor antes que los intereses de los demás agentes en juego. En ese sentido, Erlend Lavik (2014: 47) señala que las reglas de las leyes de propiedad intelectual privilegian con frecuencia los intereses de las corporaciones más que los del autor individual y también indica, citando a Mark A. Lemley que «muchas de las salidas fundamentales en las leyes de propiedad intelectual no son moldeadas a partir de la idea romántica de autoría sino desde el deseo de proteger la propiedad intelectual de manera adecuada pero sin sobreprotegerla» (48).¹⁰⁴ Sin embargo, la idea de autoridad autorial, el estatuto de genio creador que se le otorga al autor, entendido como único origen de la creación, como punto de partida excepcional de la expresión literaria, arraigó fuertemente en el imaginario simbólico del público lector y le proporcionó al autor una legitimidad potente hasta nuestros días, a pesar de haber sido fuertemente desafiada por las teorías posestructuralistas de los años setenta.

no queda claro cómo el discurso literario infiltró el discurso legal que otorga derechos económicos dado que, de hecho, uno de los puntos clave de los románticos era el desinterés económico.

¹⁰⁴ Texto original: «many of the fundamental issues in intellectual property law are shaped not by romantica authorship, but by the desire to protect intellectual property adequately without overprotecting it».

Ahora bien, como hemos comentado anteriormente, una de las razones por las cuales después de la declarada muerte del autor se ha hablado de su resurrección es por la importancia que adquiere esta idea de originalidad actualmente en el mercado, asociada a la actividad individual del autor y a su personalidad: dentro de un contexto en el que la comercialización de los bienes necesita de la publicidad y del márketing para destacar sus productos por encima de los demás, el discurso de la originalidad y de la genialidad es constantemente retomado y reactualizado, de manera estratégica, por parte de los escritores que quieren edificarse como “marca” y legitimarse frente al público.¹⁰⁵

Podemos ver cómo esta originalidad se potencia en los discursos sobre la autoría cuando tanto escritores como críticos intentan identificar las claves de la narrativa del escritor así como en su manera de revestir de “misterio” su imagen pública, provocando la sensación de que existe algo escondido en su personalidad, algo fuera de lo común (una sensibilidad, una vivencia) que inevitablemente le proporciona un toque especial a sus obras y que le permite proyectar su singularidad sobre sus textos. Es el caso del “Revertelandia” de Arturo Pérez Reverte (expresión acuñada por los amigos del escritor, reapropiada luego por él mismo), que asocia directamente el apellido del autor con los mundos de ficción que crea: los personajes revertianos, la manera en que afrontan ciertas situaciones, la manera en que se resuelven los conflictos, son, en la retórica que acompaña el concepto de Revertelandia, la consecuencia de una manera propia de mirar el mundo. Es también el caso de Almudena Grandes cuando afirma que «cada escritor mira el mundo con sus propios ojos, que están siempre determinados por los contenidos de su memoria», memoria que sería según ella el punto original de toda ficción; o cuando afirma que escribir una obra «implica un compromiso con una versión personal del mundo verdadero, el territorio concreto y objetivo en el que ha sucedido la vida de su autor» (2009: 23). Es el caso, igualmente, de Isabel Allende, presentada

¹⁰⁵ Esta postura del escritor “genio” se combina a menudo con la del “trabajador” o del “artesano” que, como explica Heinich (2013), permite aportar un plus de legitimidad al oponer el “don” al esfuerzo personal. Tanto el don como la “excelencia” son cualidades anti-democráticas al apuntar a la superioridad innata de unos seres sobre otros. El sacrificio del trabajador tiene más posibilidad de proporcionar puntos de identificación con el gran público, que comparte este sacrificio día a día. El escritor de *best sellers* se presenta así al mismo tiempo como alguien especial, singular y genial y como trabajador, artesano y cercano al público. La legitimidad que busca en el lector lo lleva a posicionarse contra la postura de los escritores que habitualmente se adscriben a un tipo de literatura hermética, y para ello recurre a menudo al modelo de los grandes novelistas realistas del siglo XIX, como Galdós, un lugar común en el discurso público de los novelistas españoles famosos. Así, se ponen del lado de los “comunicadores” y afirman tener un sentimiento de responsabilidad hacia su público (la lectura tiene que ser fluida, amena, interesante y fascinante) estableciendo un vínculo de complicidad con el lector.

como una persona muy especial por la familia de la que proviene, autorrepresentada en postura de testigo excepcional de la historia de la alta política y víctima de acontecimientos trágicos como el asesinato de su tío Salvador Allende y la consecuente necesidad de huir hacia el exilio. Esto refuerza la idea de que la autora tiene una visión sobre determinados acontecimientos que pocas personas pueden tener.

Autores y editoriales juegan con las implicaciones que tiene en el público la fascinación por la personalidad de los escritores, por su unicidad y su originalidad, para vender miles de copias de una novela. Tanto unos como otros son conscientes del poder de la figura autorial en el mercado: si la responsabilidad de la originalidad del producto recae en el autor, si esta es lo que lo hace tan diferente a los otros autores disponibles en el mercado pero también tan diferente al resto de los mortales, entonces lo que hay que promocionar es su propia persona, al menos tanto como la mercancía que produce y vende.

1.4.4. *Autoría literaria y celebridad mediática*

Si tomamos el caso del *best seller*, que es el que nos ocupa, constatamos que esta estrategia de venta, basada en promocionar la imagen del autor antes que sus obras, ha fomentado, gracias a los instrumentos mediáticos, la integración del escritor dentro de la maquinaria de la celebridad; esto es, lo que se conoce como el “*star system* de autor”. El escritor se convierte en un personaje famoso —de la misma manera que un cantante o una estrella de cine— que difunde cierta imagen de sí mismo poniendo al descubierto aspectos de su personalidad, rasgos de su carácter, historias personales, familiares o amorosas, tendencias políticas, etc. Cuanto más aparece el autor en los medios, cuanto más “capital de visibilidad” adquiere, más se familiariza con él el consumidor, que hasta puede llegar a creer que lo “conoce”.

Así, de manera muy común, se disuelven las fronteras entre el autor como persona real y el autor como personaje público, como “ficción”, una disolución que es a menudo fomentada por escritores y medios de comunicación. Por ejemplo, muchos autores de *best sellers* publican autobiografías, o novelas autobiográficas que, si bien pretenden ofrecer al público elementos “auténticos” de la personalidad del autor, no dejan de ser otras construcciones del yo que finalmente contribuyen a reforzar los

rasgos de su imagen pública. Es el caso de las novelas autobiográficas de Arturo Pérez-Reverte, con *Territorio comanche*, y de Isabel Allende, con *Paula*. Ambas novelas ponen en escena maneras de ser ante situaciones extremas —la guerra para él, la enfermedad para ella— particularmente eficientes para afianzar la imagen pública que ya circula a su alrededor. Pero no hace falta escribir autobiografías para que lo personal se inserte en la ficción: el discurso público de los tres autores estudiados está repleto de comentarios que apuntan a los “componentes” autobiográficos de cualquiera de sus novelas. Así, la confusión se extiende a la ficción novelesca a través de las figuraciones autoriales que en ellas aparecen: los personajes y los narradores se confunden con el autor real y con su personaje público al producirse un intercambio de ideas y de rasgos de carácter entre ellos.¹⁰⁶ La biografía del autor y el mundo ficcional van mezclándose para dar la sensación de que lo que experimentan los personajes forma parte, de alguna manera, de las experiencias vivenciales de su autor.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Hablamos de figuraciones autoriales o “figuraciones del yo”, término que emplea Pozuelo Yvancos en su libro *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y Enrique Vila-Matas* y que el autor contrapone al concepto de Autoficción, empleado a su juicio de manera abusiva por la crítica. En ningún caso podríamos considerar las novelas autobiográficas de Pérez-Reverte y de Allende como autoficciones; en efecto, estas siguen más bien el modelo tradicional de la autobiografía, con alguna variación (por ejemplo, en el caso de *Territorio Comanche*, Pérez-Reverte cambia su propio nombre por el de Barlés) que no pone en duda el pacto autobiográfico presentado ante el lector. Tampoco juegan los autores con la posibilidad de poner en escena una personalidad suya ficticia, como podría hacerlo la autoficción. Sin embargo, Pozuelo recuerda el rasgo “ficcional” que contiene el significado de *figuraciones* que, si bien él aplica a los mecanismos irónicos con los que Marías y Vila-Matas se distancian de la voz que escribe, volvemos a encontrar en toda proyección personal de autor en la escena pública o en sus novelas: «Es tanta la riqueza que la tradición onomasiológica ha dejado del concepto de figuración, que su recorrido habría de llevarnos más lejos de lo que podemos permitirnos ahora. Pero de lo poco que he espigado aquí de tal recorrido, vemos que la lexicografía no ha perdido lo que es fundamental del concepto al vincularlo con la idea de dibujo imaginativo, fantasía de algo o bien su representación, algo que sin serlo, o sin ser de una manera determinada, lo suplanta o figura, esto es, representa imaginariamente como tal» (2010: 23).

¹⁰⁷ En el caso de Isabel Allende, la autora y la prensa insinúan que lo que nos cuentan sus primeras novelas es la historia de su país y de su familia; en el caso de Arturo Pérez Reverte, el carácter desengañado, canalla e individualista de sus protagonistas es explicado por el hecho de que trabajó como reportero de guerra; en el caso de Almudena Grandes, escribir es partir de su propia memoria. Pero el autor incluso llega a performar *a posteriori* la identidad de sus personajes o narradores, como explica Jérôme Meizoz: «Dentro del mundo del espectáculo, toda referencia a cualquier foro interno es obsoleta, es otra cosa lo que está en juego en una postura como la de Houellebecq, según una técnica que toma del arte contemporáneo, los autores sobreactúan la mediatización de su persona y la incluyen al espacio mismo de la obra. Los escritos y las posturas que los hicieron conocer se dan a ver como una única performance. Presentación en la televisión de la obra: performance de la obra misma. (...) Los autores desdibujan la frontera entre autor y narrador cuando repiten, reproducen, en la escena pública la postura discursiva ostentada en su novela cuando se les interpela como autores. Reproducción de las palabras de sus narradores dentro de su discurso público. Todo ocurre como si la postura discursiva que había sido adoptada en la novela (precedente al debate televisivo) hubiera dictado después una conducta pública: dicho de otro modo, la opción literaria ordena el comportamiento social» (Meizoz, 12-03-2008). Texto original: «Dans le monde du spectacle, toute référence à un quelconque for intérieur est obsolète, c’est tout autre chose qui se joue dans une posture comme celle de Houellebecq, selon une technique qu’il emprunte à l’art contemporain, les auteurs surjouent la médiatisation de leur personne et l’incluent à

En el contexto mediático, esta difuminación de fronteras adquiere una dimensión nueva. Gaston Franssen, a partir del análisis de la construcción autorial del autor neerlandés Jon Cremer, conecta directamente esta confusión voluntaria con el fetichismo de la personalidad asociado con la cultura de la celebridad:

(...) Cremer explota el fetichismo de la personalidad que tendemos a asociar con la cultura de la celebridad. En vez de clamar que *Ik Jan Cremer*, por ejemplo, es un artefacto impersonal y autónomo, Cremer borra de manera intencionada las fronteras entre su identidad personal y su representación en la ficción. También crea incertidumbres con respecto a nociones como las de identidad personal, separada de la autorrepresentación pública, de la performance, [o] del papel desempeñado que es fundamental para la manifestación del estrellato. Esta incertidumbre es lograda gracias al uso del género (casi) autobiográfico, obviamente, pero también por la imbricación de la intriga de sus novelas con la vida real de autores y celebridades (Franssen, 2010: 100).¹⁰⁸

Es decir, hace pasar por auténticos, por reales, tanto el personaje de ficción que ha inventado como la propia ficción que constituye su imagen pública.

La fascinación del público por la vida privada del autor, que aporta elementos clave para acercarse a su personalidad y a la excepcionalidad de su figura, es fácilmente explotable en el contexto de una cultura de la celebridad en la que, por diversas razones, la exposición de la vida privada y de la personalidad forma parte esencial de sus mecanismos de adhesión.¹⁰⁹ Los autores juegan con la necesidad de autenticidad de un

l'espace même de l'œuvre. Les écrits et la posture qui les fait connaître se donnent solidairement comme une seule performance. Présentation à la télé d'une œuvre: performance de l'œuvre même, comme faisant partie de l'œuvre même (...) Les auteurs brouillent la frontière entre auteur et narrateur lorsqu'ils répètent, reproduisent, sur la scène publique la posture discursive arborée dans leur roman lorsqu'ils sont interpellés comme auteurs. Reproduction des propos de leurs narrateurs dans leur discours public. Tout se passe comme si la posture discursive qui avait été adoptée dans le roman (qui précède le débat télévisé) avait dicté après coup une conduite publique: autrement dit l'option littéraire commande alors le comportement social». En varias entrevistas, podemos escuchar a Pérez-Reverte compararse con sus personajes o defender posiciones éticas políticamente incorrectas planteadas en sus obras. Por ejemplo, en el programa de televisión *El público lee* habla de la venganza, que no solo aparece legitimada en la novela sino también en el plató de televisión a través de sus propios comentarios (afirma en un tono determinado que él mismo, ante un acontecimiento trágico, optaría como su personaje por vengarse antes que recurrir a la justicia ejercida por el Estado.

¹⁰⁸ Texto original: «Cremer capitalizes on the personality fetishism that we tend to associate with celebrity culture. Instead of claiming that *Ik Jan Cremer*, for instance, is an impersonal, autonomous artefact, Cremer deliberately blurs the boundaries between his personal identity and his fictional persona. He has created 'uncertainty with regard to notions of a separate self and public self-presentation, performance, [or] role-playing' which is fundamental to the manifestation of stardom. This uncertainty is achieved by his use of the (quasi) autobiographical genre, obviously, but also by interweaving the intrigue of his novels with the life stories of real authors and celebrities».

¹⁰⁹ Varias hipótesis han sido formuladas para acercarse a la comprensión de este fenómeno, como la posible necesidad de proyectarse en modelos de vida estimados más deseables que el propio; el alivio que proporciona la desgracia de alguien juzgado "superior" en muchos sentidos a uno mismo; la necesidad de escuchar determinadas narraciones una y otra vez porque emocionan de una manera particular (historias

receptor perfectamente consciente de que detrás de lo que la celebridad muestra en público se esconde un yo más auténtico capaz de acercarle a la “verdad”. En ese sentido, la evaluación de Gallego Cuiñas resume a grandes rasgos lo que venimos planteando:

En los años noventa del siglo XX se reconfigura la subjetividad y reaparece la problemática de la «vida» en nuestra cultura, que ha devenido en una sociedad del espectáculo cuyo centro de irradiación es un «yo» hipertrofiado. En los textos literarios se produce un retorno de la primera persona (a través de personajes antiheroicos, comunes y vulgares), y se ensalzan las estructuras relacionadas con el «documento» o el «testimonio». La hegemonía del género autobiográfico —y de la autoficción— es incontestable para la crítica literaria, el público, y, por supuesto, la industria editorial. La vida del autor se convierte en el artículo de consumo máspreciado —y casi desplaza la obra—, razón por la cual se propicia además el codicioso interés por su material biográfico: memorias, diarios, cartas, entrevistas, y todo lo que se parezca a «la vida en directo» de los escritores (véase Arfuch 2006). Porque lo que atrae a los lectores es la ilusión de «verdad», de crudeza y de inmediatez que ofrecen las obras biográficas o autoficcionales, a través de un lenguaje que suele estar desprovisto de ornamentación —emparentado con la oralidad— y que hace olvidar su impostura, la factura literaria del texto. En consonancia, el autor se convierte en personaje mediático que «se vende» en salas de conferencias, talleres y medios de comunicación, lo que redundará en el diseño de estrategias de autorepresentación por parte del escritor que habrían de ser analizadas por la crítica (Gallego Cuiñas, 2014: 4).

Nos encontramos pues, con el escritor de *best sellers*, en el sistema más amplio de las celebridades modernas que ponen su vida privada a disposición del público, sirviéndose de ella para promocionarse, actuar sobre las ventas y enriquecerse. Estas son de hecho algunas de las razones por las cuales su figura es especialmente controvertida en el campo literario, dado que estos valores chocan directamente con el concepto tradicional de autoría literaria, que sigue teniendo una gran influencia en el imaginario colectivo y en el sector más idealista de la crítica. Franssen, en su artículo «Literary celebrity and the discourse on authorship in Deutch literature», recoge las principales ideas que oponen los conceptos de “autoría literaria” clásica y de “celebridad literaria”:

Por un lado, el discurso sobre la autoría literaria consiste en una lógica anti-económica, el escepticismo para con la figura del autor individual y la búsqueda de la innovación. Los componentes del discurso sobre la celebridad, por otro lado, incluyen una lógica del

de ascensión social), porque sustituyen los dioses y héroes legendarios, por nuestro deseo de ascensión social al proporcionar las celebridades “modelos” (positivos o negativos) de comportamiento, etc. (Weisberg, 2011).

beneficio, la puesta en primer plano de los temas personales y privados y la necesidad de repetición (2010: 94).¹¹⁰

En primer lugar, la noción de celebridad literaria se opone al concepto de autoría clásica en el hecho de que se construye con un discurso que reconoce sin ambigüedades su naturaleza comercial (Franssen, 2010: 93) cuando, al contrario, nuestra idea de autoría sigue marcada por el discurso que nació con la Bohemia artística del siglo XIX. Aquella rechazaba poner el arte al servicio del enriquecimiento personal, una idea que todavía se refleja en el popular dicho «hacer las cosas por amor al arte», es decir, de manera desinteresada. Como indica Joe Moran:

Las celebridades literarias son figuras particularmente controvertidas dentro de la cultura de la celebridad en general porque ocupan una posición central en la batalla que se libra entre el arte y el dinero en la cultura contemporánea (2010: 53).¹¹¹

El desinterés económico en la actividad artística fue uno de los valores fundamentales sobre los que descansó la idea de autoría a partir del siglo XIX en el momento en que, con la acción de varios factores, el campo literario va adquiriendo su autonomía. Como hemos comentado anteriormente, un grupo de escritores empieza a reivindicar la pureza literaria y su independencia con respecto a toda forma de poder que tuviera la capacidad de influir sobre la creación artística. Dado que la búsqueda del beneficio suponía plegarse a los gustos del público, utilizar un lenguaje determinado y codificado (con las reglas que rigen los folletines, por ejemplo), ello significaba priorizar factores extraliterarios antes que dejar que se expresase la inspiración del artista, su propio estilo y su propia creatividad; así, la búsqueda del beneficio fue condenada. Lo que se espera del artista, del autor, como se puede leer en numerosos comentarios de la época es que «no se prostituyera».¹¹² En contraste con estas exigencias, la celebridad representa un

¹¹⁰ Texto original: «On the one hand, the discourse on literary authorship consists of anti-economic logic, scepticism about the figure of the individual author, and the pursuit of innovation. Components of the discourse on celebrity, on the other hand, include the logic of profitability, the foregrounding of personal and private issues, and the necessity of repetition».

¹¹¹ Texto original: «(...) Literary celebrities are particularly controversial figures within celebrity cultura as a whole because of their position at the centre of an ongoing battle about the relationship between art and money in the contemporary culture».

¹¹² J. L. Díaz explica de manera clara en qué momentos los significantes que han servido para definir la autoría (“hombre de letras”, “escritor” o “autor”) adquieren un sentido positivo o negativo e indica lo que significaba para los románticos ser un autor “malo”: «Así pues, para los románticos, ser un autor es tan malo como ser un hombre de letras: las dos expresiones sirven simultáneamente para designar un anti-modelo, para menospreciar una actitud literaria contraria al pacto romántico que se inscribe alrededor de tres nociones claves y complementarias: poeta, genio, artista. El vituperado autor es entonces un escritor de profesión, todo lo contrario al ideal del poeta inspirado, ese ser dotado de imaginación y de alma, tal y como lo describía Sainte-Beuve. A partir de entonces, será designado como autor u hombre letras, en el sentido devaluado que la segunda expresión adquirió a comienzos de siglo, el escritor que, pedestre

‘individuo público que participa abiertamente de las mercancías comercializables’ y son modelos de consumo para todos en una cultura de consumidores (Franssen, 2010: 93). Las celebridades representan la cultura del lujo al gozar de un estatuto que les permite exhibirse con ropa de alta costura, joyas ostentosas, coches onerosos, etc.

Como subraya Franssen:

Incluso si no es la única lógica que un autor puede adoptar, esta actitud anti-económica, que es dominante en un campo literario autónomo, es ahora una parte convencional del discurso sobre la autoría literaria. Muchos autores y críticos todavía creen que los escritores deberían distanciarse del éxito comercial y del público mayoritario. Según esta lógica, un autor debería luchar de manera desinteresada por una cultura fuertemente elitista, autónoma económica y políticamente (2010: 93).¹¹³

En segundo lugar, la celebridad pone en primer plano a la persona individual, su imagen y su vida privada oponiéndose a la necesidad que se impone, desde principios del siglo XX, de borrar poco a poco la figura del autor para centrarse principalmente en su obra.

Así pues, la función autor actúa de manera potente sobre los *best sellers*: es casi imposible abordar el texto de un autor famoso sin tomar en cuenta los atributos que lo caracterizan en la escena pública, con lo que nuestra lectura estará obligatoriamente marcada por ellos. Como indica Amossy (2014), «proyectadas en el *ethos* autorial que se construye dentro del texto, las imágenes de autor fabricadas fuera de la obra no dejan de influir la lectura». Así, el efecto que tiene la personalidad o la imagen pública del autor famoso es incompatible con la idea de la desaparición del autor y del funcionamiento de la literatura como artefacto autónomo. Es más, la imagen del autor,

ejecutante allí donde convendría ser un visionario divino, se contenta con desempeñar funciones autoriales consideradas como serviles: la función técnica (sabe escribir bien), la función objetual (elabora una obra, realiza artesanalmente un objeto literario, mientras que el poeta es un ser celeste que poco se preocupa de sus producciones), la función profesional (es un obrero de la edición), la función comunicativa (se dirige a un público al que se supone debe alcanzar, mientras que el poeta arroja sus versos al viento de otoño) (2011: 228). Bernard Lahire (2010) indica, de hecho, cómo esa mentalidad anti profesional del escritor ha repercutido sobre el estatuto de autor de hoy, cuya profesión no los sitúa en absoluto en la misma situación económica y social que los demás profesionales: en efecto, la mayoría de escritores han de desempeñar otra actividad económica para poder vivir. El hecho de que los propios escritores rechazaran históricamente la creación de instituciones que profesionalicen su actividad (como sí se ha hecho para los pintores, con las escuelas de Bellas Artes, o para los músicos, con los conservatorios) provoca que se encuentren en un alto grado de incertidumbre en cuanto a su existencia como creadores.

¹¹³ Texto original: «Even though it is not the only logic an author can adopt, this anti-economic attitude, which is dominant in an autonomous literary field, has become a part of the conventional discourse on literary authorship. Many authors and critics still believe that literary writers ought to distance themselves from commercial success and the wider audience. According to this rationale, an author is supposed to strive unselfishly for an economically and politically autonomous, highly elitist culture».

con la puesta en escena de su personalidad, puede incluso pasar “por encima” de su obra. El público puede o no leer las obras, pero siempre puede consumir la imagen del autor:

La actitud autorial de un Antonio Muñoz Molina, de un Manuel Vázquez Montalbán, de un Luis Mateo Díez, ¿no es básicamente la misma, la del autor por encima de su obra? Ellos ejemplifican en buena medida un fenómeno del mercado cultural de consumo según el cual el lector de novelas, o mejor aún, el consumidor de actualidad literaria, no solo consume novelas, consume también la figura del autor. Es la imagen de este la que se convierte en mercancía, en objeto disponible para su consumo (...) (Oleza, 2011: 102).¹¹⁴

Este consumo de lo personal y lo privado relativo a las celebridades entra también en contradicción con la profundidad que se le presta tanto a los autores “serios” como a sus escritos y remite a las ideas de banalidad y de superficialidad. Joe Moran (2000: 60) indica, de hecho, que los estudios tempranos sobre la celebridad fueron fuertemente influenciados por el pensamiento de la Escuela de Frankfurt cuando relacionaban la celebridad con una falta de profundidad o de individualidad, un “pseudo-acontecimiento humano”.

En tercer lugar, la celebridad necesita de la repetición para existir, mientras que el autor, según nuestra concepción tradicional, necesita al contrario demostrar una gran capacidad de innovación:

A menudo se piensa la cultura de la celebridad (...), y la cultura popular de masas en general, como repetitivas. Ciertamente, no hace falta observarlas durante largo tiempo para comprobar que la producción masiva y los medios de comunicación de masas que sostienen el sistema de las celebridades descansan en la repetición en un sentido muy amplio. La producción de masas y los medios de comunicación de masas, después de todo, son responsables de la producción a gran escala o de la redistribución de la imagen de las estrellas (Franssen, 2010: 94).¹¹⁵

¹¹⁴ Este fenómeno puede provocar en otros escritores una gran incomodidad dada su preocupación por mantener, justamente, la especificidad de la creación literaria frente a las preguntas de periodistas y críticos que suelen solicitar de los autores su opinión sobre los temas tratados en sus novelas. Pedir la opinión del autor hace de la literatura un “pretexto” para el vínculo social o para lanzar debates de actualidad que se alejan de lo propiamente estético y le dan a las obras una función extraliteraria (Lahire, 2010).

¹¹⁵ Texto original: Celebrity culture on the other hand, and popular mass culture at large, is often believed to be repetitious. Indeed, it does not take much examination to observe that mass production and the mass-media that make up the celebrity system rely on repetition in a very general sense. Mass production and mass-media, after all, are responsible for the large-scale reproduction or recirculation of the star's image». Además, el autor añade que «se puede decir que el sistema de las celebridades también es repetitivo en un sentido ideológico más reducido. Dyer apunta que investigadores como Herbert Marcuse y Orinn Klapp sostienen que las estrellas ‘reproducen el status quo’ o ‘refuerzan a las personas en determinados roles sociales’. Con bastante razón, esta manera de ver la celebridad como repetitiva e

Como explica Nathalie Heinich (2014), mientras en el pasado la fama se conseguía mediante la posteridad en el tiempo, hoy en día lo que construye la celebridad es su visibilidad en el espacio, es decir, la difusión repetida, casi constante, de la imagen (física, fotográfica) de una persona en los diferentes medios de comunicación. Por ello, la autora sostiene la importancia de la adquisición de un fuerte «capital de visibilidad» para alcanzar el estatuto de celebridad. Se opone, pues, una vez más, la superficialidad de la fama mediática (provocada por la simple exposición repetida de la imagen, lo que Heinich llama valor “endógeno” de la celebridad) frente a la fama como se conocía en el pasado, que provenía del reconocimiento del valor de una persona por sus ideas o sus acciones ejemplares. A propósito de esta presencia mediática en su relación con el reconocimiento del artista, Meizoz también indica que:

Este fenómeno despierta una profunda ambivalencia en el público: en el campo literario de la modernidad, el reconocimiento *visual* por parte de un público amplio se percibe como un criterio de valor asimilado al *éxito* comercial. (...) La celebridad visual constituye un valor en competición con el reconocimiento *literario* por parte de sus pares, fundamentada ella sobre el *prestigio* de la obra, juzgada por profesionales. Esto es por lo que el retiro del escritor detrás de su obra, incluso su casi invisibilidad (...) frecuentemente se asocia a un signo de excelencia (Meizoz, 2015).¹¹⁶

La excelencia, de hecho, así como el valor del mérito, son dos nociones que toman toda su importancia en el crédito o descrédito de las celebridades literarias.¹¹⁷ Heinich plantea el problema de la legitimidad de la fama: en un sistema democrático basado en la meritocracia, la visibilidad de uno ha de ser justificada por un mérito

ideológicamente conservadora ha sido matizada, pero podemos asumir no obstante que la repetición sigue desempeñando un papel clave en el discurso sobre la celebridad popular». Texto original: «But the celebrity system can be said to be repetitious in a narrower, ideological sense as well. Dyer points out that scholars such as Herbert Marcuse and Orinn Klapp maintain that the star ‘reproduces the status quo’ or ‘reinforce[s] a person in social roles’. Quite rightly, this view of celebrity as being repetitious and ideologically conservative has been nuanced, but we can assume nonetheless that repetition continues to play a key role in the discourse on popular celebrity».

¹¹⁶ Texto original: «Ce phénomène n’est toutefois pas sans éveiller une profonde ambivalence dans le public: dans le champ littéraire de la modernité, la reconnaissance *visuelle* par un large public est un critère de valeur assimilé au *succès* commercial. (...) La célébrité visuelle constitue un valeur concurrente à la reconnaissance *littéraire* par les pairs, fondée quant à elle sur le *prestige* de l’œuvre, jugée par des professionnels. C’est pourquoi le retrait de la personne de l’écrivain derrière son œuvre, voire sa quasi invisibilité (...) est fréquemment associée à un signe d’excellence».

¹¹⁷ Heinich (2013) plantea la aparición de una nueva forma de élite que hace tambalear los valores sobre los cuales se asentaba la celebridad en el pasado, asociando singularidad a popularidad: «En el siglo XX, la nueva élite de la visibilidad —que ya no es la élite de los artistas creadores sino la élite de los artistas intérpretes— alía la singularidad a la popularidad, en contra de las formas tradicionales de la excelencia y del mérito». Texto original: «Au XXème siècle, la nouvelle élite de la visibilité —qui n’est plus l’élite des artistes créateurs mais l’élite des artistes interprètes— noue la singularité à la popularité, à l’encontre des formes traditionnelles de l’excellence autant que à la valeur du mérite».

previo o por la excelencia en algún campo para obtener una legitimidad casi unánime. Según la autora, podemos distinguir varias categorías de celebridades, jerarquizadas según su visibilidad sea un valor añadido a otro valor (el talento, el logro deportivo, la inteligencia, etc.) o un valor endógeno, es decir, autoproducido (la visibilidad se obtiene gracias al hecho de haber sido puesto bajo el foco de las cámaras, como, por ejemplo, el participante en un *reality show* que acaba siendo célebre por el simple hecho de “ser visto”).

En esta jerarquía, el pensador o el artista ocupan un lugar bastante honorable, detrás, por ejemplo, de los deportistas y de los políticos (visibilidad como valor añadido a una hazaña). Justo después de la categoría que reúne a artistas y pensadores, viene la categoría en la que la visibilidad de sus integrantes (cantantes, actores o modelos) se compone de una mezcla de valor añadido al talento (o a la belleza en el caso de los modelos) y de valor endógeno. Luego, vendría la categoría en la que encontramos una mezcla entre el valor añadido al carisma y el valor endógeno (personalidades de la televisión). ¿Dónde quedaría, dentro de tal jerarquía, el lugar del escritor de *best sellers*? Como cualquier clasificación, esta mantiene fronteras movедizas y la asignación de un elemento en una categoría u otra puede ser controvertida. Algunos refutarían la posibilidad de considerar a los escritores de *best sellers* como artistas o pensadores, basándose en los criterios de la creatividad, de la innovación, del genio, etc.; esos mismos que refutarían esta posibilidad podrían pertenecer al grupo de críticos que acusan de manera recurrente a los escritores famosos de haber sido “inventados”, “fabricados” por el márketing y que los clasifican dentro de una categoría con fuerte valor endógeno al considerar que no es más que su nivel de popularidad, creado por los media, el que les permite vender. Sin embargo, ello no se sostiene si asumimos que el márketing y la visibilidad del escritor no son suficientes para captar la adhesión del público. Inevitablemente, volvemos a encontrarnos con el problema del mérito del escritor y, por lo tanto, del valor que se otorga a sus escritos, sobre qué criterios se asienta este valor y a qué tipo de legitimidad puede aspirar.

Como vemos, la categorización del escritor de *best sellers* sigue siendo problemática, pues se trata de una figura que a menudo se desenvuelve en los intersticios, en las fronteras (entre el centro y el margen del canon, entre la consagración académica y el rechazo de sus pares, entre el reconocimiento por parte de las mayorías y el desdén de las minorías, etc.). Esta posición incómoda, como hemos visto más arriba,

obliga al escritor de *best sellers* a desarrollar un discurso que busque legitimar el lugar que desea ocupar en el campo literario, un discurso en el que pone delante su propia concepción de la literatura y del escritor, definiendo su postura. El modo de producción y de difusión de las obras en la sociedad de comunicación de masas reactiva constantemente la polémica entre Literatura y literatura “basura”, determinada en gran parte por el papel que desempeña el autor.

En la segunda parte de esta tesis, trataremos todas estas cuestiones a través del análisis de la construcción autorial de Isabel Allende, Arturo Pérez-Reverte y Almudena Grandes. Nos centraremos en su autorrepresentación en la escena mediática, atendiendo tanto a sus estrategias de promoción como de legitimación, a través del estudio de los artículos de prensa que publicitaron las novelas que llevaron a la fama a estos tres autores. También observaremos los correlatos entre esa autorrepresentación y las novelas para poder comprobar en qué medida lo extratextual condiciona la recepción y la interpretación de las obras, en qué sentido esa continuidad entre texto y extratexto configura nuevas formas de autoría que trascienden el mercado y cómo proyectan temas, líneas de lectura y representaciones (sobre el sistema de géneros, sobre el nacionalismo, la historia, etc.) para captar la atención del público lector. De alguna manera, estas construcciones autoriales responden a la cosmovisión que sus textos ponen en escena, lo que podría explicar las razones de su conexión excepcional con el lector.

II. ISABEL ALLENDE

Isabel Allende forma parte del grupo de escritores latinoamericanos cuya internalización se debe al llamado «Boom» de la literatura hispanoamericana.¹¹⁸ Como veremos en un primer momento, la autora construye su discurso promocional a partir de su identidad americana, declarándose heredera de los grandes autores que habían triunfado —y seguían haciéndolo— tanto ante el público como ante la crítica en Europa. Isabel Allende apostaría por llamar la atención del lector estimulando su gusto por el exotismo y sus ganas de aprender: lo que ofrece la autora es un relato sociopolítico de la historia de América Latina desde el punto de vista de una mujer que observa la realidad a través de un filtro “mágico”.¹¹⁹

Por otra parte, su procedencia chilena y familiar resultará, fundamental en la promoción de novelas que pretenden retratar la historia más reciente del continente americano y denunciar la violencia militar del que ha sido objeto. Sobrina de Salvador Allende, ex presidente chileno asesinado por Pinochet, su apellido le permitirá construir su postura de autora «comprometida» que, a su vez, legitimará su modo de escritura, el realismo (en su vertiente “mágica”). En efecto, este recurso se convertirá en una estrategia imprescindible en relación con la comunicación con el público lector. El estilo narrativo de Allende será criticado, como el de muchos escritores de *best sellers*, por resultar excesivamente plano y acercarse al estilo periodístico. Frente a esos ataques, elegirá presentarse como «comunicadora» más que como escritora. Como veremos, esa es una de las razones por las cuales Allende, de la misma manera que Arturo Pérez Reverte y Almudena Grandes, forma parte de ese grupo de escritores de gran éxito comercial que la crítica española sitúa en un lugar incierto en el campo simbólico literario, el lugar fronterizo que tradicionalmente ha separado la “alta” literatura de la “subliteratura”.

Otros factores contribuyen a asignarle tal lugar, como la propia ambigüedad de sus novelas, en las que la autora recurre tanto a elementos que se suelen atribuir a la “alta” literatura como a mecanismos recurrentes en la literatura de éxito comercial,

¹¹⁸ Sobre el alcance editorial y otras cuestiones del «Boom» existe abundante bibliografía. Véase el artículo fundamental de Ángel Rama, entre otros, «El Boom en perspectiva» en *Más allá del Boom: Literatura y mercado en América Latina*. Ed. David Viña *et al.* Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984.

¹¹⁹ No entraremos en la polémica definición de esta etiqueta. Tan solo queremos apuntar que la propia autora rentabiliza lo que, desde la perspectiva europea, se considera “realismo mágico” en la literatura latinoamericana, prueba del etnocentrismo con el que fue calificada, tal y como mostramos en páginas sucesivas.

representados por concesiones al gusto del público mayoritario. Puesto que el público masivo, como hemos visto en la primera parte de este trabajo de investigación, resulta bastante más heterogéneo de lo que se suele pensar, es probable que la ambigüedad que subyace en sus novelas —junto con otros factores, como las múltiples tramas que desarrollan en paralelo— sea justamente una de las claves para entender su amplio alcance comercial. La indeterminación que encontramos en el nivel narrativo tiene, a veces, consecuencias en el plano ideológico y le otorga al lector cierto margen de interpretación: aunque Isabel Allende construya sus historias desde una clara simpatía hacia el socialismo político, también deja espacio para que el lector de tendencia más conservadora se identifique con su relato. De hecho, la lectura de sus obras ha dado lugar a interpretaciones contradictorias en las que algunos críticos niegan la capacidad emancipadora que otros habían puesto de relieve. En ese sentido, los más críticos opinan que la parte más progresista de su discurso acaba neutralizándose, contrarrestada por los aspectos conservadores que se avienen con ella.

Así, nos proponemos en esta parte del trabajo analizar las estrategias narrativas y textuales que otorgan a las novelas de Allende¹²⁰ un carácter que podríamos calificar de transideológico. Apuntaremos las contradicciones en el discurso público de Allende y en sus textos literarios para ver en qué sentido proporcionan un margen de interpretación a lectores de diferentes ideologías. Estos mecanismos recuerdan los modos de funcionamiento de la cultura consumida por las mayorías en el pasado y que ya hemos apuntado en la primera parte de este trabajo.

Como ya observamos, las contradicciones que figuran en este tipo de relatos pueden tomarse como síntomas de las vivencias, también contradictorias, que conforman la realidad social. Es el caso, por ejemplo, de aquellas novelas que dan voz a la mujer y dan cuenta de su experiencia amorosa y de su sexualidad, como sucede en las novelas de Allende y, sobre todo, en las de Almudena Grandes —o incluso en la más reciente *Cincuenta sombras de Grey*—. Ambas autoras aportan resoluciones simbólicas diferentes a estos conflictos, lo que apunta, una vez más, al complejo entramado en el que se inserta el fenómeno del *best seller*.

¹²⁰ Estudiaremos principalmente *La casa de los espíritus* y *De amor y de sombra*. Estas son las dos primeras publicaciones de Isabel Allende, dos rotundos éxitos. También tendremos en cuenta la promoción de su tercera novela, *Eva Luna*, con la cual la autora parece asentarse definitivamente en el mercado.

2.1. Trayectoria editorial y lanzamiento al mercado

2.1.1. Plaza & Janés

Isabel Allende publica su primera novela, *La casa de los espíritus*, en España, con la editorial Plaza & Janés, en 1982. Fue Carmen Balcells quien descubrió el potencial de su primera novela y la ayudó a encontrar una editorial que apostara por ella. En América Latina, su libro había sido rechazado en varias ocasiones por diversas editoriales, debido supuestamente a que los lectores podrían confundirlo con un panfleto político (Iriart, 17-10-1985), especialmente la última parte, referida a los acontecimientos que sucedieron durante y después del golpe de Estado militar encabezado por Augusto Pinochet. Además, la dictadura militar instaurada después del golpe seguía vigente en el momento de la publicación de la obra. Sin embargo, como explica Vila-Sanjuán, en Europa la autora prometía un gran potencial de venta:

La escritora tenía (...) todo a su favor para entrar como un cohete en la España socialista de los 80: mujer en una época en que triunfaban pocas mujeres pero se respiraba un intenso sentimiento feminista en el ambiente, con un apellido mítico en la izquierda internacional, recambio latinoamericano en años en que el boom ya flojeaba mucho, profesional y desenvuelta y sobre todo, su libro enganchaba. Era perfecta (2003: 338).

Después de leer el manuscrito de *La casa de los espíritus*, Carmen Balcells lo remite a Mario Lacruz, de la editorial Plaza & Janés, que según Carlos Plaza «era quien decidía los libros que se publicaban» ya que «tenía un olfato especial» (Vila-Sanjuán, 2003). Plaza & Janés, junto con Grijalbo, fue la editorial más importante de los años setenta en la publicación de *best sellers*. En esta editorial, aunque se priorizaban los aspectos comerciales de las obras para su publicación, también se ofrecían libros con una “buena calificación literaria” —a pesar de prever pérdidas de capital— para no perder su prestigio (Vila-Sanjuán, 2003: 463). Cuando se presentó la oportunidad de fortalecer la empresa gracias al fenómeno creciente de concentración editorial de principios de los años ochenta, Plaza & Janés se integró en la empresa de comunicaciones multinacional Bertelsmann al incorporarse a la editorial Random House (que ya formaba parte de Bertelsmann). Más adelante, en el año 2001, Bertelsmann acaba fusionándose con la editorial italiana Mondadori, creando con esta *joint venture* el grupo editorial Random House Mondadori. En el año 2013, tras un acuerdo entre Bertelsmann y Pearson (compañía editorial británica), se fusionan sus respectivas empresas dedicadas a la edición: Random House y Penguin. Se crea así el grupo

«Penguin Random House». A día de hoy, Plaza&Janés forma parte, pues, de un grupo que resulta de la concentración editorial, a su vez producto de la búsqueda de concentración de capital, de competitividad y de crecimiento económico.

Este grupo concentra numerosos sellos editoriales,¹²¹ cada uno especializado en un tipo de libros y pensado para un público más o menos concreto, lo que le permite presencia y competitividad en varios sectores del mercado editorial a la vez. Entre estos sellos, Plaza&Janés se define por publicar «los mejores best sellers nacionales e internacionales» y como «sello de referencia en el panorama editorial español» que «cuenta en su catálogo con algunos de los más destacados autores del panorama literario nacional e internacional, desde Isabel Allende o Julia Navarro en el ámbito de la narrativa en lengua castellana a los mundialmente leídos Ken Follett, Stephen King, John le Carré o Frederick Forsyth». Pero también le da importancia a la promoción de nuevos talentos con potencial para convertirse en autores reconocidos. Este sello, aunque presentado como prestigioso, no se asocia como una marca de referencia de “calidad” literaria, al contrario de otros como Mondadori, definido como «un sello editorial de ficción que se destaca por la calidad literaria, el rigor y el prestigio» y que edita a «futuros clásicos» —frente a los futuros «grandes nombres» de Plaza&Janés. Lumen, del mismo grupo y en la misma línea, «siempre se ha distinguido por buscar autores y obras que tengan fuerza suficiente para convertirse en clásicos, y por la voluntad de rescatar del olvido lo mejor de la literatura de todos los tiempos». Frente a estas dos editoriales, Plaza&Janés se diferencia por facilitar el seguimiento de las «tendencias del momento», procedimiento que denota cierta voluntad de plegarse a la moda. Seguramente, su capacidad para encontrar y promocionar obras que se convertirían en éxitos de venta hizo muy atractivo el acceso de Allende al grupo Random House Mondadori.

En definitiva, lo que nos interesa destacar es que Plaza&Janés es una editorial que se caracteriza por su carácter sumamente comercial, ya que está especializada en la publicación de *best sellers*, que se dirige a un público amplio frente a la élite que Mondadori pretende atraer. De la voluntad expresada por Plaza&Janés por mantener cierta “calidad”, podemos deducir que encontraremos en su catálogo *best sellers* que

¹²¹ Se puede consultar toda la información presentada en este apartado en la página web de Random House Mondadori, <http://www.randomhousemondadori.com/es/?sello=conecta-2>.

intentan conciliar cierto experimentalismo literario o, al menos, un cuidado especial de la escritura, con el tradicional “realismo” necesario en el éxito de ventas.

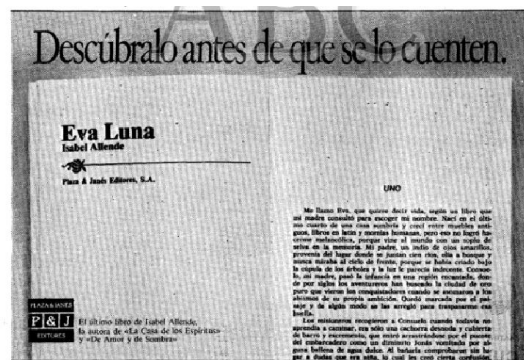
El hecho de que la editorial cite a Isabel Allende, que en España publicó exclusivamente con Plaza&Janés, como un reclamo en su página web es significativo para situar a nuestra autora en el panorama de la industria cultural. Al nombrarla y distinguirla se disipa cualquier duda sobre su importancia y notoriedad en el mercado, ya que sirve como ejemplo y garantía para una empresa que se caracteriza por publicar éxitos comerciales. Isabel Allende es, por lo tanto, una autora de fácil aceptación en el mercado, al igual que Ken Follet o Stephen King, destacados por la editorial en relación a otros autores del ámbito no hispánico.

Las obras de Isabel Allende se convierten en *best sellers* internacionales, traducidas a más de treinta y siete idiomas, según la página web oficial de la escritora.¹²² Gracias a las listas de libros más vendidos publicadas cada semana en *ABC Literario*, hemos podido comprobar que, si la primera novela de Isabel Allende se publica a finales de 1982, su entrada en las listas de *best sellers* empieza el 26 de febrero de 1983 en cuarta posición y se mantiene durante once semanas hasta el 14 de mayo, fecha en la que ya desciende a la novena posición. Hay que señalar que las primeras listas que aparecen en este suplemento tan solo informan de cinco éxitos —la lista de diez se instaura más tarde—. Así, es probable que *La casa de los espíritus*, ya formase parte de las diez mejores ventas durante el mes de enero. Por su parte, *De amor y de sombra* se mantiene trece semanas en las listas y *Eva Luna*, un triunfo contundente, se mantiene durante cincuentaicinco semanas. *Paula*, la autobiografía con la que Isabel Allende expone su vida íntima, cuenta la vivencia de la enfermedad y muerte de su hija y realiza un balance de su carrera literaria, aparece en las listas durante veintisiete semanas.

Desde la publicación de *La casa de los espíritus*, las novelas de Allende se promocionan a través de campañas publicitarias basadas en la visibilización del producto, tanto mediante reseñas y entrevistas como otros recursos más básicos de la maquinaria publicitaria (fotos de la portada de sus libros, lemas que atraen la curiosidad del lector, frases imperativas que incitan a la compra, etc.). En el diario *ABC* hallamos dos anuncios en un formato interesante. El primero publicita *De amor y de sombra* y ocupa medio folio; en él, aparece la portada del libro con un enorme titular que insiste

¹²² <http://isabelallende.com/ia/es/book/house/publishers>

en el aspecto romántico de la novela y la vincula directamente con la editorial al jugar con el género gramatical de la palabra «plaza». El segundo anuncio, que publicita *Eva Luna*, también ocupa medio folio, pero esta vez no es la portada lo que se ve, sino la primera página del primer capítulo de la novela; el titular insinúa, con un imperativo, la necesidad de una compra inmediata ante la posibilidad de que otros lectores desvelen su contenido.



Además de estos anuncios en periódicos, tenemos constancia de la participación de la autor en programas televisivos en los que presentaba sus libros y en los que fue entrevistada. A través de los periódicos consultados, hemos podido ver que Isabel Allende apareció en España en al menos tres programas de radio entre 1986 y 1987 y en seis programas de televisión entre 1983 y 1987, último año en el que se concentra la mayor parte de estas apariciones (dos en radio y tres en televisión). Parece ser que el primer programa de televisión en el que apareció, el 15 de enero de 1983, fue *Biblioteca Nacional*, programa cultural en el que se presentaban las novedades literarias del momento y que se difundía en TVE-1 a las dos y media del mediodía, justo antes de las noticias de las tres. Un mes más tarde, *La casa de los espíritus* entraba en las listas de los cinco libros más vendidos de España. En 1984 volvió a aparecer en el Ángel Casas Show —un programa de éxito emitido en TV3 a las nueve y media de la noche— como cierre de su programación del día. En 1986 es invitada a un programa de radio titulado *Gente importante* en Cadena Catalana y aparece igualmente en *Tiempos modernos* (TVE-2) a las ocho y media de la tarde, programa en el que se había entrevistado un año antes a Jorge Luis Borges. A este programa volvió en 1987 para presentar *Eva Luna*, pero esta vez a las doce y cuarto de la noche, horario de poca audiencia. Asimismo, la

novela se presentó el mismo año en *La hora del lector*, a las ocho de la tarde y en *Crònica tres* (TV3) a las diez de la noche. Este mismo año volvemos a encontrarla en dos programas de radio de Cadena Catalana y Radio Popular.

Isabel Allende mantiene, por lo tanto, una aparición regular en los diversos medios de comunicación (periódicos, televisión y radio). En ellos se va dibujando la postura de la autora, tanto en su presencia física —su manera de comportarse, su gestualidad— como en su vertiente discursiva —el *ethos*, constituido como discurso propio y ajeno que da pistas sobre los rasgos de su personalidad y su manera de pensar—. A través de estos apuntes, se va dibujando su perfil, el de una mujer accesible, natural y simpática. En la mayoría de las fotos que aparecen en los periódicos —todas son retratos—, aparece sonriente, con el pelo suelto y mirando hacia el horizonte en una actitud de determinación y optimismo. Para Maruja Torres, Isabel Allende —que tiene cuarenta años en el momento en que la periodista escribe su artículo sobre *La casa de los espíritus*— «es una *femme de poche*, menuda, vivaracha, algo así como un cruce entre Pascale Petit y la Lollobrigida» (Torres, 24-11-1982). Una mujer alegre y atractiva, de la que Jacinto Antón dirá que «es un torbellino de sentimientos» y que «irradia una simpatía que hace arriar velas a cualquiera que intente mantener las distancias. Comunica un vitalismo arrollador, hace reír, fascina con anécdotas que saben a inventadas de puro oportunas» (Antón, 20-11-1987). De hecho, el primer rasgo que destaca de su personalidad es su sentido del humor, que tomará cierta importancia en sus novelas como un mecanismo más (junto con el romanticismo y el erotismo) para rebajar la tensión en la narración del horror de la dictadura chilena.

La escritora Maruja Torres (24-11-1982) la define como «un poco bruja», lo que conecta a la autora con su modo narrativo, calificado de realismo mágico en Europa, y, por lo tanto, con toda una tradición literaria latinoamericana que hace surgir en sus relatos un supuesto “modo de ser” identitario que tiene que ver con lo irracional, la superstición, la religión y lo salvaje. Todo ello aparece como resto de una cultura ancestral que se opone a la cultura europea y la hace atrayente para ese lector. Como veremos enseguida, su identidad americana desempeñará un papel clave en su discurso público promocional al inscribirse en la línea de los escritores del «boom» y declararse heredera de esos autores.¹²³

¹²³ Para completar este cuadro promocional, podemos hacer mención a la manera en la que los críticos presentan a Allende a partir de la publicación de su segunda novela; en efecto, es importante resaltar el

2.1.2. Conquistar Europa «contando América»

Lo primero que queda claro cuando leemos los artículos de prensa tras la publicación de *La casa de los espíritus* es la filiación de Isabel Allende con los escritores del *boom*, especialmente con Gabriel García Márquez y *Cien años de soledad*. En los tres periódicos estudiados se evidencia esta relación, incluso desde el titular de uno de ellos («Isabel Allende: “me siento influida por García Márquez, el padre del realismo mágico”»). Así, en *El País* podemos apreciar que la autora se autoposiciona en el mismo nivel que estos escritores cuando leemos cómo esta «viciosa de los escritores del *boom* confiesa que vivirá un momento muy feliz cuando, por fin, pueda colocar su propia novela junto a aquellas de sus más admirados autores» (Torres, 24-11-1982). Evidentemente, llegar al mercado y pretender aspirar a pertenecer a un grupo de escritores consagrados, de gran prestigio literario y apreciados por un público amplio, puede facilitar enormemente la buena acogida de su libro.

Sin embargo, percibimos en la crítica periodística cierta incomodidad frente a un estilo narrativo que podría ser tachado de simple imitación. En efecto, los críticos sienten la obligación de posicionarse con respecto a lo que representa, dentro de la crítica especializada, un argumento de autoridad —la “copia”— para descalificar la obra de Allende y otorgarle un lugar menor dentro del campo literario. De hecho, Cantero Rosales (2004) indica que el sector que desacreditó a Isabel Allende como novelista se sitúa más bien en el lado de la crítica especializada y que muchos rechazaron su primera novela por ser «una mediocre imitación de la obra de García Márquez (...) o por su intento de escritura “a la manera” del escritor colombiano». La propia autora, temerosa de lo que pueden suponer para su carrera literaria estas críticas negativas en la prensa, pretende en entrevistas haber intentado «evitar esta gran influencia que ha ejercido

hecho de que, a menudo, los periodistas utilizan como argumento de ventas las propias ventas de su primera novela. Visto el éxito que logró *La casa de los espíritus*, que según la propia editorial fue “sorprendente”, se insiste mucho en este positivo precedente. *El País* comenta que «Desde la aparición de su primera novela (...) Isabel Allende se ha convertido en una de las escritoras latinoamericanas más leídas» (Iriart, 17-10-1985) y *ABC*, por su parte, destaca la primera posición de *La casa de los espíritus* en las listas de libros más vendidos en Alemania ya que resulta ser la primera novela hispanoamericana que consigue este puesto (De León Sotelo, 16-11-1984, 44). En otras partes apunta que la autora «ha conquistado el favor del público» (*ABC*, 29-11-1987: 67) y que es una «novelista afortunada desde sus dos únicos libros» (García Nieto, 26-09-1987: 53). Este tipo de comentarios, al igual que las listas de libros más vendidos, al mismo tiempo que describen una situación, contribuyen a fortalecerla, favoreciendo una potencial comunidad lectora que se retroalimenta ella misma: el gusto de sus seguidores funciona como estímulo para los que se quieran sumar.

sobre [ella] el escritor colombiano» y haber eliminado «capítulos enteros de la novela por temor a que se pareciera demasiado a algo» (J. V., 23-11-1982: 52).

Lo que acerca a Allende en *La casa de los espíritus* a la obra de García Márquez es, por una parte, el desarrollo de una historia que recorre todo un siglo en América Latina, a través de la vida de una familia —la saga familiar va a ser un recurso que repetirá en otras de sus novelas, como en *De amor y de sombra*, pero también en *El plan infinito* o *Retrato en sepia*—. Por otra parte, el mal llamado “realismo mágico” es otro de los elementos que la autora retoma de su antecesor, alegando que se trata de una manera de ver la realidad propia del continente en el que se ha criado. Según Amparo Arróspide (2002), Isabel Allende no ha introducido ninguna novedad con respecto a ellos —a excepción de sus personajes femeninos—, lo que ha provocado que se la acuse de la falta de experimentalismo que caracteriza la mayoría de los *best sellers* y hacia los que todavía existen muchas reticencias.

En la prensa, seguramente debido al carácter promocional de los artículos publicados, pero también porque encuentra su destinatario en un público no especializado y menos purista, la crítica se hace más clemente. En las reseñas estudiadas, vemos cómo se insiste más bien en los aspectos que alejan a la autora de García Márquez subrayando qué elementos, diferentes de la técnica narrativa, añaden valor a su obra.¹²⁴ Por ejemplo, es el caso de Cristina Peri Rossi —y no es cualquiera—, que directamente niega que haya copia y argumenta que la autora, con derecho, recurre a una estrategia narrativa convertida en simple herramienta literaria que se puede utilizar con diferentes fines:

(...) El paralelismo que encuentra en las primera cincuenta páginas con *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, no es imitación; es el empleo de una técnica narrativa que si bien el escritor colombiano inauguró, no le pertenece de manera exclusiva; es una herramienta literaria que Isabel Allende emplea con absoluto dominio, precisión y elegancia (...) Si bien es cierto que igual que en *Cien años de soledad* el realismo es desbordado por la fantasía, la función de lo imaginario en *La casa de los espíritus* es otra. Isabel Allende no procura dar una dimensión mítica a sus criaturas; lo

¹²⁴ Tan solo hemos podido localizar este argumento crítico de la copia en un artículo de *La Vanguardia*, datado de 1987, que se publica con ocasión de la aparición de *Eva Luna*, es decir, cinco años después de la publicación de la novela mencionada. según Robert Saladriga «La obra (...) sobre todo evidenciaba las huellas de un modelo inimitable e imitado en exceso. La sombra poderosa de García Márquez oscurecía lo que podía aportar de original Isabel Allende. Confieso que uno de mis serios reparos al texto lo motivaba esa influencia» (Saladrigas, 08-10-1987:49).

imaginario, en su caso, es mucho más expresión de psicologías que de fuerzas irracionales (Peri Rossi, 06-01-1983: 35).

Esta argumentación es lo que le permite a Peri Rossi insistir en la dinámica del relato de *La casa de los espíritus* frente al estatismo de *Cien años de soledad* y, sobre todo, situar ese dinamismo en el papel que desempeñan en él las mujeres, dándole al texto una dimensión reivindicativa que añade mérito a la obra.

Ana Basualdo, por su parte, si bien apunta a la incompatibilidad de la copia con la originalidad esperada de un gran escritor —y reconociendo cierto «malestar ante una posible imitación voluntaria»—, pronto se posiciona en defensa de la novela adoptando un punto de vista más relativista, haciendo un esfuerzo por recordar la volatilidad de los criterios estéticos con los que se juzgan las obras artísticas según las épocas (las cursivas son nuestras):

En otra época no se otorgaba a la originalidad el *tributo cruel* que le rendimos actualmente: era posible mantener la conciencia tranquila ante la continuidad de una línea artística y jugar libremente con las afinidades. El deslumbramiento que procuran las primeras páginas de esta excelente novela chilena escrita en el exilio supone, a la vez dos etapas: al comienzo, los lectores devotos de García Márquez —y *ajenos al prurito totalitario de una mal entendida originalidad*— podemos deleitarnos ante la perspectiva inesperada de una prolongación o una ramificación de «Cien años de soledad». Luego, esta perspectiva queda legada: la novela es obra de la mano de Isabel Allende y, poco a poco, a medida que avanza la lectura y se modifican los ambientes, se acentúa el carácter personal. O quizá se trate de otra cosa: tanto uno como otra —cada uno a su manera: una manera afin— participan de un mundo común, el latinoamericano (Basualdo, 26-11-1982: 43).

Aquí Basualdo establece un vínculo directo entre esa manera de escribir y todo un continente, el latinoamericano, otro incentivo que explota la propia autora para atraer la atención del público; efectivamente, ese mundo lejano tiene la capacidad de proporcionar una gran dosis de exotismo al tiempo que permite jugar con estereotipos identitarios. Isabel Allende deja claro, de hecho, que lo que desea es «contar América», mostrar el lado extraordinario de ese territorio, su extravagancia, su violencia y su magia.¹²⁵ Esa magia se debería, según Allende, a unas características intrínsecas y

¹²⁵ Para darle más verosimilitud y atractivo a su relato, Allende afirma inspirarse en los sucesos fantásticos que lee en la prensa. Sobre *Eva Luna*, indica: «En la novela suceden hechos extraños. "Muchas cosas las he sacado de la Prensa, lo juro. El embalsamador, el profesor Jones, existió en Venezuela, y en 1940 nació un niño con dos cabezas de diferente color, como el hijo de la Madrina. Me leí en la hemeroteca todos los periódicos del siglo; casi todo lo saco de la vida real, aunque luego, claro, lo decoro"» (Antón, 20-11-1987).

auténticas del lugar, su naturaleza y su demografía particulares, que habrían proporcionado a sus habitantes una manera especial de relacionarse con el mundo:

Para Isabel Allende, el término realismo mágico "no es algo artificial como el superrealismo, por ejemplo; depende de una realidad suramericana: la confluencia de razas y culturas de todo el mundo sobrepuestas sobre la cultura indígena, en un clima de violencia y en un marco geográfico alucinante". "La realidad en nuestro continente posee una dimensión tan extravagante que siempre tiene que estar presente en la literatura" (Antón, 20-11-1987).

Allende desarrolla en su discurso público una visión esencialista, romántica y "empaquetada" de América Latina que volvemos a encontrar en sus novelas.¹²⁶ Con el tiempo, esta representación de lo latinoamericano le ha valido duras críticas. Robert Saladrigas, por ejemplo, lamenta la construcción de personajes arquetípicos en *Eva Luna*. En esta novela aparece todo un retablo de pintorescos personajes, supuestamente típicos del continente latinoamericano, así como una síntesis de los elementos de la narrativa hispanoamericana:

Aparecen en *Eva Luna* los indígenas en estado primitivo, los indios supervivientes del genocidio blanco, el dictador, padre y salvador de la patria, los militares que se asientan en el poder tras el habitual golpe, la figura del sádico, jefe de la policía política, el coronel mujeriego, el mítico comandante guerrillero, la brutalidad represiva, los trazos mágicos que dibujan la estampa del "Palacio de los pobres", alucinante visión que se materializa en cosas de segundos, deslumbra a los espectadores, y se disipa sin dejar rastro y sin que uno se explique qué cometido desempeña en la novela. (...) Novela de aventuras poblada de criaturas que no logran rebasar la condición de arquetipos bajo el poder arbitrario de quien los creó (Saladrigas, 08-10-1987: 49).

¹²⁶ Podemos extraer algún ejemplo de *De amor y de sombra*, en la que el narrador reafirma el imaginario colectivo construido por una literatura nacional que presenta la violencia y el subdesarrollo como elementos constitutivos del continente —con su consiguiente deshistorización y despolitización— y en la que la retórica ensalza la pasión, el exotismo y lo grandioso de lo que allí ocurre: «Lo absorbió también la literatura y se perdió seducido en la obra de los escritores latinoamericanos, dándose cuenta de que vivía en un país en miniatura, una mancha en el mapa, inmerso en un vasto y prodigioso continente donde el progreso llega con centurias de atraso: tierra de huracanes, terremotos, ríos anchos como mares, selvas tan tupidas que no penetra la luz del sol; un suelo en cuyo humus eterno se arrastran animales mitológicos y viven seres humanos inmutables desde el origen del mundo; una desquiciada geografía donde se nace con una estrella en la frente, signo de lo maravilloso, región encantada de tremendas cordilleras donde el aire es delgado como un velo, desiertos absolutos, umbrosos bosques y serenos valles. Allí se mezclan todas las razas en el crisol de la violencia: indios emplumados, viajeros de lejanas repúblicas, negros caminantes, chinos llegados de contrabando en cajones de manzana, turcos confundidos, muchachas de fuego, frailes, profetas y tiranos, todos codo a codo, los vivos y los fantasmas de aquellos que a lo largo de siglos pisaron esa tierra bendita por tantas pasiones. En todas partes están los hombres y mujeres americanos, padeciendo en los cañaverales, temblando de fiebre en las minas de estaño y plata, perdidos bajo las aguas mariscando perlas y sobreviviendo, a pesar de todo, en las prisiones» (Allende, 1999: 226-227).

Nora Catelli (29-11-1984: 37), por su parte, opinó al salir a la venta *De amor y de sombra* que Allende apostaba «por una representatividad americana basada en la brillantez superficial, en la linealidad gratuita, en la ampulosidad».

A este trasfondo pintoresco la autora le agrega un contexto histórico realista y elementos autobiográficos que otorgan a su obra ese aspecto documentalista y didáctico tan esperado por los lectores de *best sellers*. La identidad latinoamericana de la autora —junto con su identidad nacional chilena— toma una importancia especial en la construcción de su imagen pública y ello en estrecha relación con su autobiografía. Así, vemos florecer en los artículos periodísticos declaraciones de este tipo:

La casa de los espíritus es, básicamente, la historia de mi familia. Esteban Trueba es mi abuelo, Clara es mi abuela, Blanca es mi madre. Y todo es real, hasta lo más fantástico, hasta ese perro que acaba convertido en alfombra. El contexto político, económico y social también es real, así como la anécdota. Yo he novelado, he hilado, he decorado los hechos, he puesto la guinda en lo alto de la tarta (Torres, 24-11-1982).¹²⁷

La familia de Isabel Allende, a imagen del continente en el que vive, es dibujada como un grupo excepcional y fascinante, fuente inagotable de anécdotas insólitas y truculentas, tanto jocosas como trágicas. Estas sirven para estimular el morbo del lector, como podemos ver a través de los comentarios sobre *La casa de los espíritus*, en los que la autora pretende desvelar secretos ocultos sobre su familia:

Hay datos cambiados, exagerados, trastocados, pero todos son reales. (...) Mi padre —a quien conocí muerto y abierto por la mitad en una mesa de la Morgue— aparece como el conde Santigny: como sabes, en América los títulos nobiliarios solo provocan risa, por eso, para hacerlo más grotesco lo hice conde. Nivea (...) muere en un accidente. Su cabeza rueda y se pierde. Me han dicho que esto parece fantástico; pues no lo es. No le sucedió a mi bisabuela pero sí a la madre de una de mis mejores amigas. En la novela, Esteban roba el cadáver de Rosa: lo mismo hizo mi abuelo. (...) Una familia terrible. Mi infancia fue triste y de ninguna manera querría volver a ella pero si no hubiera sido por esa infancia y esa familia, este libro no existiría. Cuando le di la novela a mi madre, me dijo: «Pero m'hijita, usted no puede publicar esto. Ahora se enterarán de todo». Mi madre sintió que yo había abierto la caja de Pandora de los secretos familiares (Basualdo, 26-11-1982: 43).

¹²⁷ Para *La Vanguardia*, dice: «la historia la tenía adentro mío: es la historia de mi familia» (Basualdo, 26-11-1982: 43). En cuanto a este título de artículo publicado en EP, no puede ser más sugerente: «Isabel Allende recoge en su primera novela la tradición oral de su familia» (Torres, 24-11-1982).

Como hemos visto en la primera parte de esta tesis, lo autobiográfico marca la singularidad de la autora y la desmarca ante otros productos en el mercado, al proyectar su propia subjetividad “extranjera” y “extraña” en sus textos.

En el lanzamiento de sus dos primeras novelas, se explota de manera extraordinaria la estrategia autobiográfica como argumento de ventas. Esta estrategia culminará con el lanzamiento al mercado de su libro ya plenamente autobiográfico, *Paula*. Es quizás con esa narrativa íntima calificada de «norteamericana» por Alberto Fuguet cuando más nos percatamos del destinatario implícito de Allende, el público occidental, pero también cuando juega a fondo la carta de la celebridad a través de la espectacularización de su vida privada y de sus sentimientos.¹²⁸ En esta autobiografía se refiere de manera muy insistente a sus orígenes latinos, relacionando su carácter y su narrativa con el territorio y con la naturaleza en los que ha crecido:

Los recuerdos de mi niñez son dramáticos, como los de todo el mundo, supongo, porque las banalidades se pierden en el olvido, pero también puede deberse a mi tendencia a la tragedia. Dicen que el entorno geográfico determina el carácter. Vengo de un país muy bello, pero azotado por calamidades: sequía en verano, inundaciones en invierno, cuando se tapan las acequias y se mueren los indigentes de pulmonía; crecidas de los ríos al derretirse las nieves de las montañas y maremotos que con una sola ola trasladan barcos tierra adentro y los colocan en medio de las plazas; incendios y volcanes en erupción; pestes de mosca azul, caracol y hormigas; terremotos apocalípticos y un rosario ininterrumpido de temblores menores, a los cuales ya nadie le da importancia; y si a la pobreza de la mitad de la población sumamos el aislamiento, hay material de sobra para un melodrama (Allende, 1994: 74-75).

Y esa será también la oportunidad para la autora de justificar el toque melodramático y sentimentalista que caracteriza su modo de escritura, construido para movilizar las emociones del lector. Como vemos en la cita, pone en relación directa su identidad latina con la naturaleza de sus escritos, explicando cómo su melodrama se corresponde con una manera de abordar los acontecimientos vividos. En realidad, con la publicación de esa autobiografía, Isabel Allende deja ya definitivamente asentados los aspectos que fueron construyendo hasta la fecha su «mitología» así como su imagen pública.¹²⁹

¹²⁸ En ella desvela sin pudor elementos de su vida más íntima al dar testimonio de la vivencia de la enfermedad y la muerte de su hija, así como de los pensamientos y de las actitudes del marido de Paula. Cabe también en esta narración su propia vivencia del amor y de los encuentros eróticos que ha compartido con los diferentes amantes que ha tenido en la vida.

¹²⁹ Es el caso, por ejemplo, de la reafirmación de la famosa «fecha mágica» en la que, como un ritual, siempre empieza a redactar sus novelas, la misma fecha en la que empezó a escribir una carta a su abuelo

Como vamos a ver a continuación, los elementos autobiográficos que Allende supuestamente incluye sirven para autentificar su escritura, dado que se muestra así como testigo de los acontecimientos trágicos del siglo XX en América Latina y autora «comprometida». En ese sentido —como ha sido subrayado en numerosas ocasiones—, el apellido de la autora desempeñó un papel clave.

2.2. Una autora comprometida

Queda claro, desde la primera reseña de su primera obra en los periódicos estudiados, que Isabel Allende tiene algo que decir ante el mundo. La postura que adoptará desde el momento de su aparición en la escena pública será la de la autora comprometida. Esta postura será ampliamente legitimada por su presentación como «testigo» de los acontecimientos históricos, con el respaldo del apellido mítico con el que se lanza al mercado. En última instancia, esta postura le servirá para justificar un estilo literario a menudo atacado por ser llano en exceso. Así, Isabel Allende también está definiendo su posición en el seno del campo literario: está construyendo su imagen

enfermo que acabaría convirtiéndose en *La casa de los espíritus*. La alusión mediática a esta famosa carta persiste hoy en día, tanto por parte de la autora en sus entrevistas como por parte de los periodistas en sus artículos. El caso es que en las primeras entrevistas que se le hicieron cuando se publicó *La casa de los espíritus*, Isabel Allende se refiere a la génesis de su novela en estos términos: «La novela —dice— la he estado gestando durante tres años. Cuando me exilié en Venezuela no pude ejercer mi profesión, pues me fue imposible colegiarme. Por eso decidí escribir la novela. Y como tenía todos los personajes en la cabeza, la estructura se fue armando por sí sola. Apenas tardé un año en terminarla a pesar de que corrijo mucho» (J. V., 23-11-1982: 52); «La novela nació el día en que quise contar alguna anécdota de mi tía Rosa y uno de mis hijos protestó: «Pero mamá, basta de cuentos de vieja». Cuando yo era pequeña, oía los cuentos de mi madre, mis tíos y mi abuela y los atesoraba en mi memoria: existía la tradición oral. En el exilio todo esto se interrumpe. Por eso quise escribir esta novela. No quise escribir una obra maestra sino contar América, mi país, mi familia, mi experiencia» (Basualdo, 26-11-1982). De aquellas entrevistas publicadas en 1982, llama la atención la ausencia de referencia a este documento familiar. Tan solo es con la publicación de *De amor y de sombra* cuando Isabel Allende mencionará que *La casa de los espíritus* empezó como una carta emocionada por la muerte de su abuelo (Iriart, 17-10-1985). Poco a poco esta epístola pasará a formar parte de la “mitología” de la autora, la que explica el origen de todo y la que vincula su escritura a la tradición familiar, justifica el relato autobiográfico y la que, de alguna manera, también introduce la importancia que tendrán las relaciones personales, el amor y la sensibilidad en sus novelas. Declaraba en 1985«"Son novelas con muchos componentes autobiográficos", dijo, "que reflejan la intensidad del amor y la violencia con los que me ha tocado vivir. Una escribe de lo que sabe y de lo que puede, y creo que en mis dos libros se advierten los contrastes y la riqueza de un continente hermoso y violento"» (Iriart, 17-01-1985).

en torno a su necesidad de «comunicar» un mensaje, en clara oposición a la experimentación literaria y su estilo más trabajado, que podría opacarlo.¹³⁰

Como venimos diciendo, una de las primeras características que se asocia a la autora es su parentesco con el ex presidente chileno Salvador Allende. Aunque Isabel Allende, en un primer momento, expresó la voluntad de apartar este vínculo de su vida profesional, en cada uno de los artículos que se publicaron sobre su primera novela en *El País*, *ABC* y *La Vanguardia*, esta filiación fue destacada por los periodistas. En *El País* podemos leer: «Isabel Allende, sobrina del que fue presidente de Chile»; en *ABC*: «Sobrina del presidente chileno asesinado»; y en *La Vanguardia*: «Isabel Allende –chilena, sobrina del presidente asesinado en el golpe militar–» e «Isabel Allende ha hablado intensamente acerca de una multitud de tíos; sin embargo, prefiere no hablar acerca del único que todos conocemos desde antes de haber leído su novela: Salvador Allende. Se niega, con ejemplar delicadeza, a capitalizar un nombre que hizo célebre la tragedia». Sin embargo, la intención de Allende presenta ambigüedades ya que, por una parte, se niega a hablar de su tío, pero por otra, como subraya Cantero Rosales (2004), publica *La casa de los espíritus* con su apellido de soltera, cuando aún estaba casada con Miguel Frías y de quien se divorciaría más tarde. Además, a pesar de su negación, la autora explicita cuánta importancia tuvo Salvador Allende en su vida y en la de su madre. Así lo presenta en un artículo de EP cuyo título, «Isabel Allende recoge en su primera novela la tradición de su familia», no dejaba de ser evocador:

Salvador Allende se responsabilizó de ella: "Fue una presencia muy cercana. Me pagó los colegios, me consiguió becas y heredé la ropa de sus hijas. Era un hombre al que yo quería mucho, que estuvo a nuestro lado en los momentos en que mi madre lo pasaba peor. Fue una gran persona. (...) Pero de eso no quisiera seguir hablando, porque tengo un gran respeto a su memoria" (Torres, 24-11-1982).

La actitud de Isabel Allende con respecto a su tío cambia por completo cuando se publica su segunda novela, *De amor y de sombra*, en 1984. En una entrevista publicada en el *El País*, un periodista recuerda:

Hace dos años no había en la solapa de su novela ninguna referencia a su familia, y aunque la memoria es frágil uno incluso cree recordar que pidió no hiciese ninguna referencia a su parentesco con el asesinado presidente chileno. Ahora, en la solapa de su crónica sobre el horror de la dictadura del general que imparte órdenes “desde la sauna a

¹³⁰ Como veremos, Allende busca su legitimación como autora apoyándose en su público más que en la crítica.

tres pisos abajo”, Isabel Allende, (...) ya no oculta ser sobrina de Salvador Allende (Martí Gómez, 14-11-1984: 19).

Las palabras de Isabel Allende que siguen a este comentario sugieren que la autora pasó por una toma de conciencia sobre el hecho de que escribir ha de ser un gesto comprometido con la realidad social y con la historia:

El compromiso de contar nace a partir del momento en que te das cuenta de que la pobreza y la ignorancia son una forma terrible de violencia contra las gentes. Nace la necesidad de explicar que junto a la atrocidad de los hoyos en los que se hacían los cadáveres existe también un sentimiento de solidaridad que lleva a muchas gentes a implicarse hasta el propio riesgo de la muerte en la busca de la justicia y la libertad perdidas (Martí Gómez, 14-11-1984: 19).

Esa toma de conciencia es la que, de hecho, relata *De amor y de sombra*: Irene, una joven de familia acomodada criada en una burbuja aislada, alejada de la violencia y de los acontecimientos históricos, se topa casualmente con la violencia del Estado y, después de abrir los ojos sobre las injusticias que ocurren en su país, decide denunciar los hechos en el ámbito internacional para que la opinión pública y las instituciones transnacionales garantes de la paz presionen al gobierno de su país. El relato heroico de la protagonista funciona como una *mise en abyme* del papel del que se inviste la autora y refuerza la importancia de sus actos ante su audiencia. Su apellido y el destino extraordinario de su familia justifican su escritura: «Pertenezco a una familia trágica, pero marcada por un destino extraordinario, lo que provoca que nos sintamos unidos por una especie de orgullo y responsabilidad» (Iriart, 17-10-1985). Así, en un artículo publicado en *La Vanguardia* mientras trabajaba en su tercera novela, acaba reivindicando ya por completo este apellido y se presenta casi como embajadora de la causa democrática:

Se declara orgullosa de llevar el apellido de su tío salvador Allende, que asumió para ella el papel de padre desde su niñez y que incluso fue su padrino de bodas. “Asumo la responsabilidad política de llamarme Allende, pues mi voz es una denuncia de la dictadura y un llamado al regreso a la democracia” (López, 10-10-1986: 47).

Ese apellido justifica toda su postura de autora. Como vimos en la primera parte de este trabajo, el nombre del autor y la imagen pública que se le asocia condicionan el modo en que el público recibe y lee las obras literarias. Aunque en el caso de Isabel Allende el apellido —o “nombre de autor”— no apunte, en un principio, a un conjunto de textos unidos por cierta coherencia, sí sugiere todo un imaginario político, histórico y

social que crea determinadas expectativas y provoca un modo particular de recepción. En los años ochenta, el recuerdo de la muerte de Salvador Allende se encuentra muy presente en el imaginario de los países europeos ya que muchos de ellos (España, Grecia, Portugal, pero también, aunque el recuerdo estuviera más lejano, Francia, Italia y Alemania) se habían librado hacia más o menos tiempo de sus correspondientes sistemas represivos. Además, el presidente chileno representaba para las izquierdas un símbolo de lucha por la justicia social y la posibilidad de llegar al socialismo de forma pacífica y democrática.¹³¹ Por eso, la llegada a Europa de un familiar tan cercano al chileno y que, además, pretendía novelar un siglo de la historia de Chile, despertó en un amplio sector de la población admiración, fascinación, curiosidad y un buen número de expectativas. Isabel Allende, mismísima sobrina de Salvador Allende, se prepara para contarnos la historia de su familia. ¿Qué mejor candidato para retratar la historia socio-política de Chile?

La autorización y legitimación de la autora también provienen de su cualidad de testigo y víctima: no sólo ha perdido a miembros de su familia durante el golpe militar sino que ha sufrido la experiencia del exilio y de la separación familiar.¹³² Pero la experiencia vivida en primera persona quiere garantizar también la fiabilidad del relato. Esto es fundamental para una autora que expresa la voluntad contar, explicar y desvelar

¹³¹ *La casa de los espíritus* contribuye a alimentar la excepcionalidad de este hecho. Se relata la llegada de Salvador Allende al poder como la consecuencia de un largo proceso de difusión de las ideas socialistas y marxistas entre las clases trabajadoras y los campesinos. A través de las conversaciones de Esteban Trueba con sus compañeros de partido, percibimos cómo el lento cambio de mentalidades que se produjo a lo largo del siglo XX culmina en ese acontecimiento que los partidos de la derecha parecieron no considerar como una amenaza real hasta muy tarde: «—¡El día que no podamos echar el guante a las urnas antes que cuenten los votos, nos vamos al carajo! Sostenía Trueba. —En ninguna parte han ganado los marxistas por votación popular. Se necesita por lo menos una revolución y en este país no pasan estas cosas —le replicaban» (Allende, 2006: 322).

¹³² Para redactar sus novelas, afirma servirse de sus propios sentimientos, de su experiencia auténtica ante el dolor. Todos esos son temas recurrentes en los artículos y entrevistas. En una de sus primeras apariciones mediáticas alude a la ruptura que provocó el exilio en su núcleo familiar: «Cuando yo era pequeña, oía los cuentos de mi madre, mis tías y mi abuela y los atesoraba en mi memoria: existía la tradición oral. En el exilio todo esto se interrumpe. Por eso quise escribir esta novela. No quise escribir una obra maestra sino contar América, mi país, mi familia, mi experiencia» (Basualda, 26-11-1982: 43). Más tarde, cuando apareció *De amor y de sombra*, evoca el dolor que provoca esta experiencia y cómo se refleja en su novela: «Isabel Allende, desde su exilio venezolano, afirma que el momento más doloroso de su vida fue cuando vio el último trozo de tierra chilena. "Tenía que irme, pero quedaba desgajada de todo lo que había sido mi vida". Parte de la novela que ahora publica explica ese proceso de desgarramiento irreversible, expresado en una familia de emigrantes españoles de la guerra civil, afincados en Chile con la idea de volver a su casa de Teruel, de los que sólo un miembro volverá, y a la fuerza. "Es una historia que se repite, exiliados de España, exiliados de Chile. Y todo exiliado se va siempre de su país con la idea de volver"» (Arroyo, 17-11-1984).

las causas y consecuencias del golpe de Estado orquestado por Pinochet.¹³³ Allende llega a la escena pública europea manifestando su deseo de escribir para que los acontecimientos importantes de la historia no queden en el olvido, «para que no se pierda la tradición oral de su familia y porque sentía que las palabras [l]e ahogaban» (Torres, 24-11-1982). Eso sigue vigente cuando publica *De amor y de sombra* en la que relata el descubrimiento de una fosa común que contiene los cuerpos de algunas víctimas del régimen de Pinochet. En esa ocasión, declara escribir para «reconstruir un mundo perdido, reunir a los dispersos, dejar testimonio», «para que el tiempo no desgaste ni borre hechos de los que debe guardarse memoria» (De León Sotelo, 16-11-1984: 44).

Como hemos visto en la primera parte de este trabajo, cabe la posibilidad de que el lector busque enriquecer su conocimiento y mejorar su entendimiento de la realidad a través de estas novelas. En ese sentido, el relato de elementos históricos y el aspecto documentalista desempeñan un papel clave; y cuanto más fiable es la fuente, más fácil será obtener la aceptación del público. Y para acabar de convencer a los lectores de que vale la pena invertir tiempo (y dinero) en sus obras, Isabel Allende quiere mostrar seriedad, rigor y trabajo al mencionar las largas investigaciones previas a la redacción de sus novelas que, desde su país de acogida, Venezuela, realiza sobre los crímenes que se están produciendo en su país de nacimiento. La autora asegura que este trabajo, aunque sea el menos gratificante y el más costoso, es imprescindible para que lo que cuenta «tenga una base muy sólida» (Torres, 24-11-1982).¹³⁴ A propósito de *La casa de los espíritus*, indica que «La última parte de la novela corresponde al Chile de la represión. Todo lo que se cuenta allí es rigurosamente verídico y procede de grabaciones que realicé yo misma» (Basualdo, 26-11-1982: 43).

¹³³ En *ABC* leemos: «Sin mencionar a Chile, país en el que, en realidad, se desarrolla la acción, cuenta las causas que provocaron el golpe militar, la muerte y la llegada de la dictadura con el consiguiente exilio de una buena parte de los ciudadanos. Dice la propia autora que «hay mucho de autobiográfico en la obra, sobre todo en lo anecdótico. Y a pesar de centrarse en los acontecimientos de mi país, que yo he vivido muy de cerca, la novela quiere simbolizar la historia de los últimos años de América» (J. V., 23-11-82: 52).

¹³⁴ El artículo de Aurélie Petitjean Péqueux (2012), «De amor y de sombra de Isabel Allende, o cuando una autora exiliada intenta reconstituir y denunciar hechos no presenciados», presenta las fuentes a las que ha recurrido Isabel Allende para poder reconstruir y denunciar los hechos reales ocurridos en las antiguas minas de Lonquén. Esas fuentes se componen de dos libros prohibidos por la dictadura chilena («*Lonquén, toda la verdad*, una denuncia de resistentes chilenos editada en el extranjero, y *Lonquén*, del abogado Máximo Pacheco, uno de los miembros de la comisión mandada por el cardenal Silva Henríquez a finales de noviembre de 1978»), de los recortes de prensa que fue recopilando cuando salieron a la luz los hechos en la prensa internacional y de las conclusiones sobre el caso de Amnistía Internacional y de la Comisión Interamericana de los Derechos Humanos.

En cuanto a la importancia del componente histórico para el público, resulta especialmente interesante el análisis que ha realizado María C. Fanjul-Fanjul sobre la recepción de Isabel Allende en Inglaterra y en España. Fanjul-Fanjul ha recogido y estudiado conversaciones sobre novelas de Allende en el contexto de clubes de lectura. Una de sus conclusiones principales es cómo el elemento histórico es identificado por los lectores con lo “real”, es decir, cómo es interpretado como mimesis de la realidad (2012: 592) que, por lo tanto, mantiene una relación estrecha con el saber. Para los lectores de esos clubes de lectura, las novelas de Allende tienen valor porque, con amenidad, son capaces de fomentar su “autoeducación”.

Es interesante aquí poder corroborar, gracias a nuestro análisis de prensa, una de las hipótesis formuladas por Fanjul-Fanjul. Esta investigadora pudo comprobar que los lectores aceptaron como “verdadero” lo contado por Allende en sus novelas, sin discutir su versión de los hechos. En vez de atribuir esta reacción a la falta de espíritu crítico,¹³⁵ la autora emite la hipótesis de la posible importancia del discurso extra-literario de Allende y de la crítica periodística en la aceptación de su obra:

Es posible que la confianza depositada por los lectores en la versión que ofrece Allende sobre la Historia chilena resida en la producción y consumo de ciertos discursos “extra-literarios” que la han situado cercana a Salvador Allende y a la historia “oficial” chilena. De este modo nos encontramos con que estos discursos creados alrededor de su persona pública son los que de alguna manera le confieren la autoridad para narrar hechos que se consideran verdaderos e incuestionables (2012: 593).

En efecto, queda clara la manera en que sus novelas dialogan con las noticias de la prensa internacional, así como la manera en que su posición de testigo y de autora comprometida se construye con una verdadera voluntad de garantizar su seriedad a su público potencial.

Por otra parte, junto con el aprendizaje que se puede extraer de la novela, la autora también tiene que garantizar la amenidad de la lectura para que esta resulte agradable y para que llegue a un gran número de personas. Así, las concesiones hechas por parte de Isabel Allende al mercado o al gran público se justifican por la necesidad de transmitir un mensaje de denuncia: esto es por lo que en la escena mediática, más que como escritora de literatura, Allende prefiere presentarse como «comunicadora».

¹³⁵ Argumento que puede cuestionarse cuando estos mismos lectores afirman realizar búsquedas después de su lectura para completar la información o comprobar cuáles son realmente los elementos ficticios o factibles de la obra.

Para ella, como para muchos escritores de *best sellers*, cuidar el lenguaje es intentar que la expresión sea lo más clara posible para favorecer al máximo la comprensión y la fluidez de la lectura. Pero también recurre a otros elementos muy del gusto del público: para mantenerlo en vilo, junto con los elementos históricos, construye una trama bien hilada, llena de aventura, de humor y de romance; todos ellos, elementos clave de la promoción de sus novelas. A este propósito declaró una vez: «Tengo mucho respeto al lector e intento que nunca se aburra, porque un libro es el medio del que uno se sirve para transmitir algo, y si el medio falla...» (Torres, 24-11-1982). En un artículo publicado por *ABC*, en ocasión de la salida al mercado de *De amor y de sombra*, se relaciona de manera implícita esa necesidad de adecuar el lenguaje al imperativo de la denuncia, pero anteponiendo la fuerza emotiva del texto necesaria para estimular los sentidos del lector. El título indica: «Cuido mucho el lenguaje pero más que la literatura me inquieta la comunicación»; inmediatamente después, en el encabezado, se enuncian los objetivos de la autora: «“Reconstruir un mundo perdido, reunir a los dispersos, dejar testimonio”... Estos objetivos que Isabel Allende resume en un deseo incontenible de “contar y contar” han hecho posible su segunda obra (...) en la que ternura y violencia luchan en campo de emociones desbordadas». Y en el cuerpo del artículo, añade que lo que más le importa en la escritura, antes que «escribir como un maestro», es «conmover al lector» (De León Sotelo, 16-11-1984: 44).

Lo que primará en su narrativa será, pues, el contenido frente a la originalidad de la forma literaria:

Si mi novela tuviera malas críticas y no la comprara nadie, pues me dedicaría a otro oficio: plomero, yo qué sé... Porque pienso que si un libro se queda en un anaquel, como un incunable, no tiene ningún sentido. Yo no quiero ser como esos poetas, herméticos que escriben versos muy bellos que entienden sólo otros poetas amigos suyos" (Torres, 24-11-82).

Así, Isabel Allende se va posicionando en el campo literario frente a una élite que busca la renovación estética, la trascendencia y la reflexión. Algunas veces percibimos una posición defensiva por parte de la autora por haber sido su estilo, muy cercano a veces al periodístico y combinado con fragmentos melodramáticos, el blanco de ataque de la crítica:

No se define como escritora, sino que prefiere llamarse “comunicadora”, en el sentido en que trata de establecer un puente entre la realidad y el mundo que la rodea. “La literatura no

me interesa como teoría. La palabra es gratis y yo uso de ella para contar verdades” (López, 10-10-1986: 47).

Uno de los artículos publicados en *La Vanguardia* da cuenta de la consideración de algunos escritores y críticos hacia Allende, que «se han resistido a considerarla como escritora, catalogándola como narradora» (López, 10-10-1986: 47). Sin embargo, Isabel Allende encuentra el respaldo de otros críticos, por ejemplo, del poeta José García Nieto que, en una crítica a *Eva Luna*, hace, en un amplio párrafo, todo un elogio al estilo «implícito» de la autora y acaba recomendando la novela, revalorizando el relato frente a la búsqueda estilística que amana los textos:

La materia verbal es siempre viva y movediza. Cuenta, como sin detenerse, con un castellano muy rico, sin exceso de localismos en los que se podía caer habiendo entrado en el tipismo y las costumbres. (...) No hay pasajes en la novela en los que la autora se detenga impertinamente. Fluidez y equilibrio se podían señalar como virtudes esenciales. Si hay un ritmo en todo libro, y tantas veces depende de él su eficacia ante el lector, *Eva Luna* lo tiene. Y, para terminar, hay algo en esta prosa digno del mayor elogio. Isabel Allende escribe muy bien, sin que haya que detenerse para descubrirlo. Su ejercicio de la profesión periodística le ha dado claridad y elasticidad a cuanto escribe. De una manera o de otra hay escritores actuales que son víctimas de su propio estilo. Eso de «la página bien hecha» ha supuesto amaneramiento y cambios de tensión verbal en perjuicio del relato. El lector se ve de pronto asaltado por una exhibición de estilo. Y es como si le obligaran a cambiar de postura para leer. *Eva Luna* lleva implícito –perenne– su estilo. Lector: «Tolle, lege» (García Nieto, 26-09-1987: 53).

En cuanto al trabajo sobre las emociones, que son para ella la clave del éxito de sus novelas, desde temprano recibe críticas, especialmente sobre la cursilería con la que trata los temas amorosos:

El éxito de sus libros en todos los idiomas lo atribuye a que hablan del amor, del odio, del miedo, de emociones comunes a todos, “al anhelo de reencontrar esas emociones, perdidas en la vida cotidiana”. Sin embargo, eso mismo le ha acarreado críticas adversas. “Me han dicho que las escenas de amor en *De amor y de sombra* son ‘kitsch’, son cursi. Pero yo creo que el amor y la ternura son así, nos guste o no. ¿Por qué tendría yo que tratarlos de otra forma?” (López, 10-10-1986: 47).

Para defenderse, Allende recurre al argumento de la crítica machista que tendría mucho que ver según ella con el rechazo de una manera de escribir que se identifica con el género femenino. En ocasión adopta cierto tono victimista, por ejemplo cuando indica que «tiene miedo a no ser tomada en serio, enfrentada a los prejuicios que sobre la mujer tiene una sociedad “machista” tratando de descartarla por su emocionalidad»

(López, 10-10-1986: 47). Llega incluso un momento en que reaccionará con desdén y dejará brotar una pizca de orgullo ante los ataques recibidos:

(...) Así vomiten los críticos, seguiré creando personajes que se amen tiernamente; no tengo miedo de que me acusen de cursilería. Lo primero para mí no es hacer literatura, sino tocar el corazón de la gente (Antón, 20-11-1987).

Como vemos, busca su legitimación en el lector.

En todos estos comentarios se reflejan las tensiones presentes en el seno del campo literario y las pretensiones de Allende en lo que respecta a la escritura. La autora se coloca del lado del lector, apostando por las emociones y la amenidad de la lectura, lo que la sitúa en un lugar ambiguo respecto a esferas más especializadas o el ámbito académico. En realidad, si ocupa tal lugar en el campo literario es porque sus novelas combinan la explotación de recursos que la crítica tradicional rechaza por renunciar a la autonomía literaria y, al mismo tiempo, el uso de ciertas técnicas narrativas que se acercan a la “alta” literatura. Desde la construcción narrativa (en *La casa de los espíritus* dos narradores, Alba y Esteban Trueba, van alternando las voces a lo largo del relato) hasta las historias cruzadas (dos o más tramas van desarrollándose en paralelo sin conexiones aparentes) hasta que la coincidencia de dos personajes las entrelaza, como en *Eva Luna*, estos elementos y otros requieren cierta competencia lectora y forman parte de la intriga que la obra compone. Además, sus primeras novelas, como vamos a ver, demuestran una gran capacidad de análisis y de puesta en relato de las diferentes realidades sociales y políticas en conflicto que llevaron al golpe de Estado chileno. Asimismo, su seriedad a la hora de investigar los hechos históricos también la hace merecedora de cierto respeto por parte de algunos críticos.

De esta manera, si el trabajo de Allende llega a ser reconocido en algunas universidades extranjeras (en el año 2015 recibió, por ejemplo, el *honoris causa* de la Universidad de Santiago de Chile), en otras su obra no puede pretender entrar a formar parte de los planes de estudio. En los comentarios de los críticos, algunos afirman que mantienen un lugar destacado en la crítica,¹³⁶ otros apuntan la indiferencia con la que se la trata.¹³⁷ Incluso en un mismo crítico, la autora puede despertar sentimientos

¹³⁶ Por ejemplo, Teresa Huerta afirmaba en el año 1990 que «Dentro de la narrativa hispanoamericana contemporánea, y muy especialmente dentro de la novelística chilena, del exilio (...) Isabel Allende ocupa un lugar destacado por la relevancia de su temática, la fuerza de su estilo, y sobre todo por el papel preponderante que ha dado al personaje femenino» (1990: 56).

¹³⁷ Ese es el caso del escritor Alberto Fuguet que indica que, en Chile, en el año 2002, «Literariamente, Isabel Allende no existe. No aparece en el mapa de los conquistadores de las letras ni tiene una silla

encontrados y paradójicos, de atracción y repulsión, siempre dentro de la eterna polémica de lo literario frente a lo comercial. En ese sentido, los comentarios de Roberto Saladrigas dejan entrever esa perplejidad ante la imposible clasificación de su obra:

Sospecho que con “Eva Luna”, Isabel Allende no ha resuelto el grave conflicto de intereses en el que se debaten sus novelas. Por un lado el tremendo poder de seducción que ejercen sobre ella los grandes creadores de su ámbito geográfico y lingüístico. Por el otro la tentación de hacer un tipo de novela que resulte atractiva para el mayor número de lectores. Eso último lo ha conseguido ya. Pero Isabel Allende no ha logrado lo que quizás más le importa: aunar la verdadera creación artística y el éxito que se refleja en las liquidaciones de autor. En este caso el modelo soñado sigue siendo García Márquez. Un modelo extraordinario, pero me temo que inalcanzable. Por consiguiente, ¿no sería preferible que para bien o para mal Isabel Allende decidiera plantearse ser definitivamente ella misma, asumiendo todas las consecuencias de la propia identidad? De todos modos, lo más probable es que “Eva Luna” depare a su autora la satisfacción de un nuevo éxito internacional. Con lo que, por lo menos a mí, Isabel Allende seguirá pareciéndome un desconcertante fenómeno que con excesiva frecuencia se produce en el campo editorial. Tal vez convendría estudiarlo no tanto desde una óptica literaria, cuanto sociológica o mercantil. Pero no en esta ocasión. En definitiva, “Eva Luna” es una novela, un producto literario. Una novela que reclama desesperadamente la respuesta de un lector exigente y, sin embargo, desde su declinante insustancialidad lo niega en favor de otras conquistas. Curiosa paradoja de una obra que entrelaza y desenlaza en equívocos destellos cuando, en realidad, por sí misma ha elegido ya su destino (08-10-1987: 49).

Para el crítico, Isabel Allende tiene que elegir: situarse dentro o fuera de las fronteras de la alta literatura. Pero, ¿realmente el problema, como sugiere Saladrigas, se sitúa del lado de la escritora? ¿No podría ser que se sitúe más bien del lado de un crítico descolocado por un tipo de literatura que combina lo elitista con lo popular, que combina el gusto por una escritura refinada y el gusto por una estética melodramática, *kitsch* y “cursi”? ¿Que es capaz tanto de rigor histórico y reflexión crítica como de simplificaciones y reproducción de lugares comunes? Desplazar el análisis a la sociología, como propone Saladrigas, significa una vez más negar el carácter literario de estas producciones y lo que hace que conecten narrativa y simbólicamente con la sensibilidad y las preocupaciones de los lectores que la siguen. Una vez más, la mirada

afelpada en el panteón académico. Allende es, a lo más, un tema de espectáculos (“Cecilia Roth protagonizará nuevo filme basado en libro de Allende”, “Oprah Winfrey bendice *Hija de la Fortuna*”) o, con suerte, un ítem que más parece digno de la sección de negocios (“Las razones del éxito comercial de Isabel Allende en Estados Unidos”)).

del erudito se muestra incapaz de elaborar un juicio que no esté apegado a los criterios tradicionales de atribución del valor literario.

En el apartado siguiente, intentaremos ver, a través del análisis textual de las primeras obras de Isabel Allende, cómo la ambigüedad narrativa e ideológica, incluso la contradicción, pueden convertirse en una clave para entender el carácter masivo de la literatura. Estas ambigüedades no sólo pueden ser representativas de cierta manera de vivir, en el presente, el solapamiento entre tradición y modernidad —hipótesis que desarrollamos más en detalle en el análisis de las obras de Almudena Grandes en relación con la representación de la mujer—, sino que también dejan abierta la interpretación de los relatos al permitir distintos sentidos —ligeramente encontrados o incluso totalmente opuestos— según la posición ideológica de cada lector, sus competencias culturales, su estatuto social, el género con el que se identifica, su procedencia geográfica, etc.

2.3. Ambigüedad ideológica y narrativa

Como hemos podido ver en la primera parte de este trabajo, es posible que la cultura masiva, como lo hacía el teatro de los Siglos de Oro, el melodrama de los siglos XVIII y XIX o, hoy en día, las telenovelas latinoamericanas, atraiga a un público interclasista y de ideologías divergentes. Diversos mecanismos pueden permitir la adhesión de un conjunto heterogéneo de lectores a un mismo producto literario, algunos de los cuales los encontramos en la narrativa de Isabel Allende. En ese sentido, queremos señalar la ambigüedad narrativa que encontramos en las novelas de nuestra autora: en un primer lugar, veremos cómo esa ambigüedad se abre a nivel político y, en segundo lugar, estudiaremos cómo actúa respecto de la mirada sobre la mujer.

2.3.1. Contradicciones ideológicas y niveles de lectura

Como hemos comentado en el apartado anterior, Isabel Allende atrae al público europeo de izquierdas al presentarse como una autora comprometida y portavoz de la denuncia de los horrores de la represión bajo el gobierno de Pinochet. En su primera

novela, además, explica las causas históricas y sociales que llevaron al golpe de Estado, insistiendo en la importancia de los discursos políticos, algunas veces presentados como construcciones sociales destinadas a manipular a la población y, otras veces, como el motor de cambios de mentalidad y del despertar de una conciencia colectiva que capacita a determinados grupos sociales a reivindicar mejoras en sus condiciones de vida.

Asimismo, desde un posicionamiento progresista cercano al socialismo, Allende denuncia las desigualdades sociales y los privilegios que acaparan los latifundistas y la burguesía urbana. En sus relatos, vemos cómo el liberalismo económico, en una sociedad capitalista en la que las diferencias sociales son brutales, permite a las clases adineradas reproducir y mantener su poder. El golpe de Estado y la situación previa y posterior se convierten, así, en el escenario predilecto para ilustrar y explicar la causa de la inestabilidad política y el peligro que supone la acumulación de capitales en manos de unos pocos. Denuncia, en ese sentido, cómo los que poseen los medios económicos y los medios de comunicación masiva —los empresarios claramente asociados, en el relato, con la derecha política y el neoliberalismo— tienen la capacidad de presionar sobre la economía nacional y hacerla colapsar (gracias a la huelga de los camioneros y el consiguiente desabastecimiento). Con la ayuda de los medios de comunicación, ese tipo de medidas tuvo como objetivo manipular la opinión pública para que fuera más favorable al restablecimiento de la derecha en el poder, incluso utilizando la fuerza e implantando una dictadura militar.¹³⁸ Allende habla claramente de «sabotaje» y apunta con el dedo al gobierno norteamericano, que ayudó económicamente a la oposición para que alcanzara sus objetivos. Los Estados Unidos aparecen, pues, como cómplices de esta maquinación, dentro de la lógica de su política neocolonialista:

¹³⁸ Más adelante, apunta la campaña de desprestigio hacia el presidente socialista que consistía en dañar su imagen pública, haciéndolo pasar por un hombre alcohólico y obsceno, por un ladrón, un egoísta y un mentiroso: «El presidente aparecía en la televisión casi todas las noches para denunciar la guerra sin cuartel de la oposición. Estaba muy cansado y a menudo se le quebraba la voz. Dijeron que estaba borracho y que pasaba las noches en una orgía de mulatas traídas por vía aérea desde el trópico para calentar sus huesos. Advirtió que los camioneros recibían cincuenta dólares diarios del extranjero para mantener el país parado. Respondieron que le enviaban helados de coco y armas soviéticas en las valijas diplomáticas. Dijo que sus enemigos conspiraban con los militares para hacer un golpe de Estado, porque preferían ver la democracia muerta, antes que gobernada por él. Lo acusaron de inventar patrañas de paranoico y de robarse las obras del Museo Nacional para ponerlas en el cuarto de su querida. Previno que la derecha estaba armada y decidida a vender la patria al imperialismo y le contestaron que tenía su despensa llena de pechugas de ave mientras el pueblo hacía cola para el cogote y las alas del mismo pájaro» (Allende, 2006: 382). Una vez implantada la dictadura, los medios de comunicación sirvieron también, como se refleja en la novela, para proyectar en la sociedad una apariencia de pura normalidad, enseñando por la televisión las “panderetas” que habían montado en las calles y sus decoraciones, que les daban un aspecto festivo, mientras en el subsuelo de la ciudad ocurrían torturas y asesinatos.

Mientras el pueblo celebraba la victoria dejándose crecer los pelos y las barbas, tratándose uno a otros de compañeros, rescatando el folklore olvidado y las artesanías populares y ejerciendo su nuevo poder en eternas e inútiles reuniones de trabajadores donde todos hablaban al mismo tiempo y nunca llegaban a ningún acuerdo, la derecha realizaba una serie de acciones estratégicas destinadas a hacer trizas la economía y desprestigiar al gobierno. Tenía en sus manos los medios de difusión más poderosos, contaba con recursos económicos casi ilimitados y con la ayuda de los gringos, que destinaron fondos secretos para el plan de sabotaje. A los pocos meses se pudieron apreciar los resultados. El pueblo se encontró por primera vez con suficiente dinero para cubrir sus necesidades básicas y comprar algunas cosas que siempre deseó, pero no podía hacerlo, porque los almacenes estaban casi vacíos. Había comenzado el desabastecimiento, que llegó a ser una pesadilla colectiva. (...) Se desató el mercado negro. La policía trató de impedirlo, pero era como una peste que se metía por todo lado. (...) Así estaban las cosas cuando los camioneros se declararon en huelga. A la segunda semana fue evidente que no era un asunto laboral, sino político, y que no pensaban volver al trabajo. El ejército quiso hacerse cargo del problema, porque las hortalizas se estaban pudriendo en los campos y en los mercados no había nada que vender a las amas de casa, pero se encontró con que los choferes habían destripado los motores y era imposible mover los millares de camiones que ocupaban las carreteras como carcasas fosilizadas. El presidente apareció en televisión pidiendo paciencia. Advirtió al país que los camioneros estaban pagados por el imperialismo y que iban a mantenerse en huelga indefinidamente, así es que lo mejor era cultivar sus propias verduras en los patios y balcones, al menos hasta que se descubriera otra solución (Allende, 2006: 366).

La autora explica el interés de los EE.UU. en la implantación en países vecinos del sistema neoliberal que los sustenta. La liberalización y la privatización de ciertos sectores económicos facilitarían la llegada de inversores extranjeros que, además de poder hacerse con la explotación de los recursos naturales chilenos en su propio beneficio —y a costa del ciudadano, por la subida de los precios—, podrían penetrar el sistema monetario otorgando préstamos a intereses elevados, convirtiéndose en acreedores y enriqueciéndose a costa del crecimiento de la deuda del país:

Cuando llegaron capitales extranjeros para hacer inversiones bancarias en el país, lo atribuyeron, naturalmente, a la estabilidad del nuevo régimen, pasando por alto el hecho de que por cada peso que entraba, se llevaban dos en intereses. Cuando fueron cerrando de a poco casi todas las industrias nacionales y empezaron a quebrar los comerciantes, derrotados por la importación masiva de consumo, dijeron que las cocinas brasileñas, las telas de Taiwan y las motocicletas japonesas eran mucho mejores que cualquier cosa que se hubiera fabricado nunca en el país. Sólo cuando devolvieron las concesiones de las minas a las compañías norteamericanas, después de tres años de nacionalización, algunas voces sugirieron que eso era lo mismo que regalar la patria envuelta en papel celofán. Pero

cuando comenzaron a entregar a sus antiguos dueños las tierras que la reforma agraria había repartido, se tranquilizaron: habían vuelto a los buenos tiempos. Vieron que sólo una dictadura podía actuar con el peso de la fuerza y sin rendirle cuentas a nadie, para garantizar sus privilegios, así es que dejaron de hablar de política y aceptaron la idea de que ellos iban a tener el poder económico, pero los militares iban a gobernar (Allende, 2006: 403-404).

La novela describe bien cómo el golpe de Estado y el terror infundado por los militares sirvieron para implantar medidas económicas ultra liberales y reforzar el poder de las clases altas. Cuenta, por ejemplo, cómo se fue desmantelando el sistema de protección de los trabajadores gracias al respaldo de la represión militar al afirmar que «la mano de obra descendió a niveles de esclavitud y los patrones pudieron, por primera vez desde hacía muchas décadas, despedir a los trabajadores a su antojo, sin pagarles indemnización, y meterlos presos a la menor protesta» (Allende, 2006: 403-404). La complicidad de la derecha con los militares consistió en dejar la política en manos del ejército, cerrar los ojos ante la represión, la tortura, las desapariciones y los asesinatos, mientras todo ello permitiera garantizar la vuelta a la propiedad privada y a los privilegios de clase.¹³⁹ Así, «la única labor de la derecha fue asesorarlos en la elaboración de los nuevos decretos y las nuevas leyes»:

En pocos días eliminaron los sindicatos, los dirigentes obreros estaban presos o muertos, los partidos políticos declarados en receso indefinido y todas las organizaciones de trabajadores y estudiantes, y hasta los colegios profesionales, desmantelados (...). Mientras florecían los negocios lujosos, las financieras milagrosas, los restaurantes exóticos y las casas importadoras, en las puertas de las fábricas hacían cola los cesantes esperando lo oportunidad de emplearse por un jornal mínimo (Allende, 2006: 403).

Uno de los logros de las dos primeras novelas de Allende es sin duda su capacidad por recoger los diferentes discursos políticos que circulaban en aquel momento, resaltando, en primer lugar, el discurso que construyó la derecha para justificar su persistencia en el poder —reflejado, por ejemplo, en el paternalismo con el que los latifundistas tratan a los campesinos—¹⁴⁰; en segundo lugar, los esfuerzos de la

¹³⁹ «El senador Trueba no quiso oír hablar del asunto, tal como hacía la gente de su clase, y negó el hambre con la misma tenacidad con que negaba a los presos y a los torturados» (Allende, 2006: 400). En *De amor y de sombra*, Allende pone en escena un personaje que refleja esa complicidad de las clases acomodadas con el nuevo gobierno militar. Beatriz de Alcántara representa el egoísmo de esas clases que, a fin de no perder sus privilegios, niega incluso lo que tienen ante los ojos (cuando los militares acribillan a su hija por investigar el caso de los asesinatos ocultados en la antigua mina de Los Riscos, esta sigue insistiendo en que fue un burdo error).

¹⁴⁰ Esteban Trueba justifica su poder y la explotación de sus trabajadores con el discurso del “buen patrón”. El esclavismo encubierto que practica (no paga a los campesinos de su latifundio con dinero sino

izquierda para difundir su discurso y crear una identidad de clase entre trabajadores y campesinos —se retrata el largo camino hacia la toma de conciencia del poder que estos tienen frente a los “patrones”— y, por fin, el odio sembrado por la derecha para frenar la expansión del socialismo y, después, desacreditarlo.¹⁴¹ Asimismo, *De amor y de sombra* refleja el discurso militar en el seno de los cuarteles, destinado a lavar el cerebro de los soldados, a enseñarles a obedecer sin cuestionar la autoridad de los jefes, a desarrollar mecanismos para anestesiar sus emociones ante la muerte, el asesinato y la tortura e inculcarles un odio sin límite hacia la izquierda.¹⁴²

con vales que pueden canjear en la pulpería de la que es dueño) lo justifica con la reforma del latifundio que consiguió poner en pie en pocos meses y gracias a la cual los campesinos tenían trabajo. Además, Trueba decidió construir junto con los campesinos casitas de ladrillo para que tuvieran un espacio más protegido donde dormir. Asimismo, la incultura de los campesinos le sirve para justificar la necesidad del Amo. La narradora transmite su mirada crítica hacia este discurso haciendo resaltar la conciencia respecto de Trueba de la ignorancia de los campesinos y su voluntad de mantenerlos en la incultura, así como su deseo de prolongar su dependencia económica con respecto a él: «En vano Pedro Segundo García y el viejo cura del hospital de las monjas trataron de sugerirle que no eran las casitas de ladrillo ni los litros de leche lo que hacía un buen patrón, o a un buen cristiano, sino dar a la gente un sueldo decente en vez de papelitos rosados, un horario de trabajo que no les moliera los riñones y un poco de respeto y dignidad. Trueba no quería oír hablar de esas cosas que, según él, olían a comunismo. —Son ideas degeneradas —mascullaba—. Ideas bolcheviques para soliviantarme a los inquilinos. No se dan cuenta que esta pobre gente no tiene cultura ni educación, no pueden asumir responsabilidades, son niños. ¿Cómo van a saber lo que les conviene? Sin mí estarían perdidos, la prueba es que cuando doy vuelta la cara, se va todo al diablo y empiezan a hacer burradas. Son muy ignorantes. (...) ¡No saben limpiarse el traste y quieren derecho a voto! Si no saben dónde están parados, ¿cómo van a saber de política? Son capaces de votar por los comunistas, como los mineros del Norte, que con sus huelgas perjudican a todo el país (...). No estamos en Europa. Aquí lo que se necesita es un gobierno fuerte, un patrón fuerte. Sería muy lindo que seamos todos iguales, pero no lo somos» (Allende, 2006: 74-75). Aunque Trueba tuvo la idea de crear una escuela, esta tan solo serviría para que los campesinos aprendieran nada más que lo estrictamente necesario (sumar, leer y escribir) «para que no se les llenara la cabeza con ideas inapropiadas a su estado y condición» (Allende, 2006: 70).

¹⁴¹ A través del discurso de Esteban Trueba, Allende denuncia la retórica del terror que empleaban los golpistas para justificar sus futuros actos: Jaime, hijo de Trueba «no se dejó provocar por su padre, que aprovechaba todas las ocasiones en que estaban juntos para advertirlo sobre las maniobras del comunismo internacional y el caos que azotaría a la patria en el caso improbable que triunfara la izquierda. La única vez que Jaime perdió la paciencia fue cuando una mañana encontró la ciudad tapizada de afiches truculentos donde aparecía una madre barrigona y desolada que intentaba inútilmente arrebatar su hijo a un soldado comunista que se lo llevaba a Moscú. Era la campaña del terror organizada por el senador Trueba y sus correligionarios, con ayuda de expertos extranjeros importados especialmente para este fin» (Allende, 2006: 352).

¹⁴² Recuerda en *De amor y de sombra*, por ejemplo, a través del cínico personaje del Teniente Juan de Dios Ramírez y del ingenuo Ranquileo Pradelio —hijo de campesino enrolado en el ejército—, que la obediencia y la confianza ciega de los soldados en sus jefes otorgan un inmenso poder a las élites militares: «La noche anterior al Golpe Militar le informaron que el enemigo tenía intención de eliminar a los soldados para instaurar una tiranía soviética. Sin duda eran adversarios peligrosos y hábiles, porque hasta ese día nadie se había dado cuenta de esos planes sangrientos, excepto los Comandantes de las Fuerzas Armadas, siempre vigilantes de los intereses nacionales. Si ellos no se adelantan el país estaría hundido en una guerra civil o habría sido ocupado por los rusos, le explicó el Teniente Juan de Dios Ramírez. La acción oportuna y valiente de cada soldado, Ranquileo entre ellos, salvó al pueblo de un destino fatal. Por eso me siento orgulloso de llevar el uniforme, aunque algunas cosas no me gustan, cumplo las órdenes sin hacer preguntas, porque si cada soldado empieza a discutir las decisiones de los superiores, todo se vuelve un despelote y la patria se va al carajo» (Allende, 2010: 185).

Tanto en la primera como en la segunda novela, Allende denuncia los abusos de poder, las torturas, las violaciones, los asesinatos, la impunidad de los militares y cómo todo ello fue posible gracias a una derecha egoísta que promovió el golpe y dejó que los militares consumaran una purga social. No hay que olvidar que Allende publica sus novelas mientras la dictadura sigue en pie junto con su aparato represor. Así, debido al rotundo éxito internacional, contribuyeron a romper con la apariencia de normalidad que quería transmitir el gobierno militar y con el discurso oficial que difundía. Precisamente casos como estas obras de éxito demuestran cómo, en tiempos de globalización, la importancia de la difusión internacional de relatos testimoniales reside en la posibilidad de desacreditar y deslegitimar al gobierno ante países e instituciones influyentes.

A pesar de todo, varios autores han señalado el carácter conservador de las novelas de Allende, principalmente a causa de las concesiones hechas al gusto de los lectores mayoritarios —al introducir su denuncia dentro de unos esquemas tradicionales que espectacularizan y banalizan el contenido histórico-político— y del empleo “plano” de un realismo mágico que perdería en este caso su capacidad crítica y subversiva al inscribirse más bien en la línea del realismo decimonónico y su concepción positivista y determinista de la historia (Idelber, 1993). Una de las grandes contradicciones de estas novelas es que es muy probable que, de hecho, sean estas mismas características conservadoras las que ayudaran a la puesta en circulación masiva de su denuncia política.

Al mismo tiempo que los textos de Allende permiten luchar contra una dictadura de ideología conservadora, también permiten la identificación de un público si no apolítico, de ideología incierta, con algunos de los planteamientos o soluciones simbólicas al conflicto sociopolítico chileno que ofrecen —básica y paradójicamente, despolitizándolo—.

A propósito de ello, es significativo que los tres periódicos estudiados, de ideologías marcadamente diversas, traten casi del mismo modo las novelas de Allende. El periódico *ABC*, por ejemplo, podría haber ninguneado las novelas al representar aparentemente una ideología contraria a la que promueve. La diferencia estriba más bien en los aspectos en los que insisten. El periódico, eminentemente católico, evoca por ejemplo la defensa que la autora hace de la Iglesia. En sus novelas, aunque Allende denuncia la Institución como élite aliada del poder, destaca sin embargo la importancia

de la acción de los curas en el rescate de los perseguidos,¹⁴³ de lo que se hace eco *ABC*.¹⁴⁴ Así, desarrolla en las reseñas aspectos más afines a sus seguidores. Asimismo, prefiere insistir en la trama amorosa, un elemento en principio no ideológico, y, sin ignorarla, disminuye el discurso sobre la violencia histórica.

Como veremos más adelante con *De amor y de sombra*, al proponer varios niveles de lectura con diferentes tramas superpuestas, la novela podría permitir la identificación de diferentes lectores con al menos una de ellas (aunque se vea minimizada la importancia de la trama histórico-política cargada de denuncia). Así, a pesar de escribir claramente desde un posicionamiento favorable al progresismo, estas novelas abren un espacio para que otro tipo de lector también se encuentre identificado con sus relatos.¹⁴⁵

Esto ocurre también a través de estrategias narrativas que promueven la ambigüedad de la interpretación. Es, por ejemplo, extremadamente impreciso el retrato que nos ofrece *La casa de los espíritus* del patriarca Esteban Trueba. A pesar de su crueldad y de sus abusos de poder sistemáticos, la narradora del relato mantiene hacia él una gran ternura. Al ser esta su nieta, y al mismo tiempo la única persona en la que este personaje ha podido depositar cierto afecto, toda la narración está contada desde el punto de vista de una persona que ha desarrollado un fuerte sentimiento de cariño hacia un tirano. Pero además, Isabel Allende también deja espacio para que se exprese la voz de ese hombre: Trueba es el segundo narrador del relato. Gracias a ello, este personaje

¹⁴³ Será gracias a la actividad tanto clandestina como amparada por la ley que el personaje del Cardenal podrá llevar a juicio la masacre de los Riscos: «(...) José Leal tenía pruebas del coraje, la voluntad y la astucia que más tarde [el Cardenal] demostró al enfrentarse a la dictadura. Ni la campaña de hostilidad, ni los curas y monjas en prisión, ni las advertencias de Roma, consiguieron desviarlo de sus propósitos. El jefe de la Iglesia se echó al hombro la carga de defender a las víctimas del nuevo orden, colocando su formidable organización al servicio de los perseguidos. (...) No se desviaba un ápice de su tarea de amparar viudas y huérfanos, socorrer presos, contar muertos y reemplazar la justicia por caridad, donde era necesario. Por esas y muchas razones, José lo consideró la única esperanza para desenterrar el secreto de Los Riscos» (Allende, 2010: 243).

¹⁴⁴ «Destaca también esa otra gran familia por extensión de la vicaría de la Solidaridad y la figura señera y noble del cardenal de Santiago. Se rinde así un justiciero homenaje a una Iglesia sensible y evangélica, muy distinta en su postura jerárquica a la de su vecina, tras el Ande, tan sumisa a las Juntas militares. Queda así patente otra de las cualidades de esta narrativa: la de ecuanimidad y capacidad de contrastación de los personajes, vale decir, la superación de los maniqueísmos o las apologéticas» (Camozzi, 19-01-1985: 50).

¹⁴⁵ Esta estrategia encuentra su correlato en la prensa al declararse Allende “comprometida” pero “independiente” políticamente. Así, inserta su lucha en unos valores más generales, declaración muy hábil para no descartar de inmediato a todo el sector derechista como público potencial. En *ABC* podemos leer que el testimonio que relata es un recuerdo que no se nos ofrece, «contra lo que la gente cree como documento político sino como testimonio de los valores del hombre» (De León-Sotelo, 16-11-1984: 44). En *La Vanguardia*, leemos: «Ahora me cuesta no estar comprometida. Y no hablo del compromiso con un partido político, que no tengo ninguno, sino de un compromiso contra los abusos, contra la opresión, contra cualquier militarismo. Mi compromiso es con la solidaridad» (Martí Gómez, 14-11-1984: 19).

puede explicar las razones de sus actos, expresar sus sentimientos y sus arrepentimientos. Es decir, cabe, en el relato de denuncia de la dictadura y del horror, la voz en ocasiones “amable” de uno de sus responsables. Alba, la narradora, va dibujando a lo largo del relato una imagen aterradora de su abuelo al mismo tiempo que lo humaniza e idealiza determinadas actitudes suyas.¹⁴⁶ Alba le perdona todo a Esteban Trueba. Así, este personaje, que es un explotador, un egoísta y un violador, que es iracundo y tiene impulsos de muerte, que es profundamente antidemócrata, responsable del golpe de Estado y del odio sembrado hacia los “comunistas”, termina pareciéndonos una víctima del régimen pinochetista al final de la novela. Y de esta manera, casi no nos extraña cuando Trueba obtiene el derecho a morir feliz, acompañado por su nieta y por el espíritu de su difunta mujer —a la que, en vida, le había hecho saltar los dientes de un puñetazo—. ¿Qué significa el perdón hacia el que representa, en la novela, la responsabilidad política del golpe militar? ¿Qué lectura podemos realizar de este final “feliz”?

Sin invalidar la lectura política progresista que podemos realizar de la novela entera, que denuncia claramente la responsabilidad de la derecha en los horrores dictatoriales, también nos damos cuenta de que, al final, Allende propone una resolución simbólica mucho más neutra. Esta resolución abre la posibilidad a sectores afines con esta derecha de encontrar en ella su redención y a sectores más moderados de aceptar determinadas concesiones a cambio de la vuelta a un orden pacífico y democrático. En efecto, podemos ver en el amor existente entre Alba y Esteban Trueba la imagen simbólica de una reconciliación nacional basada en el simple perdón. Alba ha sido víctima de la represión militar: arrestada, encarcelada, torturada y violada. Sin embargo, finalmente la narradora de *La casa de los espíritus* abandona la idea de la venganza sin proponer una solución legal para castigar a los responsables del golpe — Trueba muere apaciblemente en su cama—. Trueba, por su parte, expresa su arrepentimiento al darse cuenta de que se había equivocado promoviendo el golpe —en una entrevista para *ABC*, Allende incluso indica que el golpe de Estado «se le fue de las manos» (J. V., 23-11-1982: 52)—. Evidentemente, este tan sólo se arrepiente cuando Alba es arrestada por los militares, torturada y violada. Así, aparece a su vez como víctima del sistema que él mismo ha engendrado. Queda claro con este final que, independientemente del campo ideológico en el que se encuentra cada uno, todos han

¹⁴⁶ Veremos en el apartado siguiente cómo esta ambigüedad también tiene consecuencias ideológicas en cuanto al tratamiento de los papeles de género.

sido víctimas de los militares, que aparecen finalmente como los únicos responsables de la situación chilena.¹⁴⁷ A través de ese perdón de la narradora hacia su abuelo, Allende construye una fábula en la que el amor se constituye como fuerza superior para derrocar la dictadura y para la convivencia apacible entre los responsables y las víctimas de las derivas provocadas por la ideología neocapitalista. En una atmósfera azucarada, el perdón de Alba, la víctima, y el arrepentimiento de Trueba, que puso a los verdugos en el poder, se configura como una especie de reencuentro amoroso milagroso entre las ideologías enfrentadas.¹⁴⁸

Idelber Avelar ha subrayado también la posición conservadora de Isabel Allende por su planteamiento determinista de la historia, propia del positivismo burgués del siglo XIX. El autor muestra cómo el proceso de enunciación es inmune a cualquier perturbación de orden mágico (1993: 70). El realismo mágico en *La casa de los espíritus*, que se expresa a través de las predicciones de Clara, tan solo sirve para informar al lector de lo que pasará en el futuro sin permitir que los protagonistas, advertidos de los peligros, tengan la posibilidad de cambiar el rumbo de la historia —de hecho, ni se lo plantean—. ¹⁴⁹ En ese sentido, parece ser que la historia no se puede detener, que sigue su curso inexorablemente sin que la acción humana pueda tener ninguna influencia en su evolución: Isabel Allende parece decirnos que lo que tiene que pasar, pasará. Aquí, otra vez, encontramos una contradicción con la propia voluntad de Allende de denunciar la dictadura para poder derrocarla. Una vez más, también, se trata de una interpretación que podría encajar con una ideología más conservadora y liberar a cierto sector del público de un sentimiento de culpabilidad.

¹⁴⁷ Al final, al perdonar a Trueba, que “no sabía lo que hacía”, parece que la derecha fue engañada por el ejército. No queda claro que los militares fueron los que se pusieron al servicio de la derecha, y no al contrario. El terror era el elemento clave que permitió imponer las medidas neoliberales después del golpe.

¹⁴⁸ Para Allende, como ha declarado algunas veces en entrevistas, el amor es más fuerte que todo lo demás, situándose por encima de cualquier dificultad y de cualquier violencia. El mensaje que propaga es el del triunfo del amor y de «los buenos». En *La Vanguardia* leemos: «(E) —En su novela la protagonista se pregunta si volverá, cuando en la frontera del exilio mira su tierra por última vez. ¿Volverá? (I. A.) —Sí. Volveremos. Por supuesto que volveremos. Y estoy segura de que los buenos ganarán» (Martí Gómez, 14-11-1984: 19); y en *ABC*: «Pero este relato de amor y violencia no es pesimista. “Me entrego a los valores de siempre —confiesa su autora—. Al investigar sobre la violencia descubrí el empuje de la solidaridad. Tan terribles son las fuerzas del mal como magníficas las del bien. Al final vence el amor”» (De León Sotelo, 16-11-1984: 44). Ese tipo de mensajes, ciertamente portadores de esperanza para seguir con la lucha contra la dictadura, acaba en sus novelas despolitizando las soluciones que han de poner fin a un conflicto profundamente ideológico.

¹⁴⁹ Para Avelar «lo mágico de Isabel Allende es narrable con el lenguaje del realismo burgués porque ya se ha vuelto mero ornamento, tomándose “ornamento” en un sentido descriptivo, o sea, elemento desprovisto de funcionalidad estructural interna» (1993: 72).

En *De amor y de sombra* —en la que esta vez sí la autora exige responsabilidades por las matanzas, aunque centrándose únicamente en la responsabilidad de los militares— la diversidad de tramas que corren en paralelo a lo largo del relato abre la posibilidad a varias lecturas: a la trama histórico-política se le van sumando la trama amorosa, la trama de aventuras y de suspense y la trama de investigación. El lector puede, así, involucrarse más o menos en cada una de ellas. Como en *La casa de los espíritus*, el discurso histórico queda presente, de manera que cualquiera que busque en su *best seller* la satisfacción de aprender más sobre el tema chileno podrá verse convencido por la lectura. Pero *De amor y de sombra* desarrolla especialmente la trama amorosa que acaba predominando sobre el testimonio de la violencia, relegándolo a un segundo plano y ofreciendo a un lector más interesado en el romance la posibilidad de identificarse con las relaciones personales del relato. Además, la aventura mezclada con el cuento de terror añade a la narración del caso de Los Riscos un suspense que mantiene en vilo al lector, con unas ganas perversas de descubrir por fin las atrocidades que con certidumbre se han intentado tapar en la mina abandonada.¹⁵⁰ Isabel Allende introduce dentro de la estructura de un cuento de terror el asesinato y la humillación de miles de personas. Así nos describe el ambiente del descubrimiento de los cadáveres de los que han sufrido la represión militar:

Miraban por encima del hombro el espacio negro a sus espaldas, imaginando ojos observándolos, sombras movedizas, susurros provenientes de las profundidades. Oían crujir las viejas maderas y sentían entre sus pies las carreras furtivas de los roedores. El aire era denso y pesado (Allende, 2010: 212).

Al llegar a la mina, el narrador primero describe lentamente los esfuerzos de los jóvenes para abrir la entrada con un pico, temerosos de haber sido seguidos por soldados del ejército. Una vez abierta la mina, Francisco entra, pero Irene, temerosa, queda en el umbral. A continuación, la escena pasa a ser descrita desde el punto de vista de Irene, que escucha pero no ve: el lector tiene oídos pero está privado de sentido visual. Al modo de una película de terror, el narrador juega con la tensión que provoca en el espectador saber que algo terrible puede sorprenderles en cualquier momento. De repente, el primer grito de Francisco y el susto de Irene, que no sabe qué ocurre. Enseguida, la explicación: el grito tan solo se debe a la sorpresa de un encuentro fortuito

¹⁵⁰ Cabe decir que la investigación de Irene y Francisco se presenta explícitamente como una aventura: «Es suficiente por hoy. Volveré después con algunas herramientas para ver qué hay en esa mina —decidió Francisco./ —Y yo contigo —dijo Irene. Se miraron y comprendieron que ambos aceptaban llegar al límite de esa aventura que podía conducirlos a la muerte y más allá» (Allende, 2010: 192).

con una rata. La tensión baja. Una vez entrados ambos en la mina, esta se presenta como una caverna oscura con varios caminos tapados; los protagonistas eligen uno y empiezan a cavar. La tensión va en aumento al tiempo que aumenta la pestilencia que presagia el horror. De repente, el ritmo se acelera: Irene introduce la mano en un agujero que acaba de picar, lanza un grito, se refugia en los brazos de Francisco al mismo tiempo que cae con estrépito una viga del techo. Entendemos que ha llegado el momento de la verdad, Irene ha tocado una mano humana, «o más bien lo que quedaba de ella».

En esa situación, los personajes de la novela se comportan como niños asustados ante un cuento de horror: Irene recuerda, de hecho, los que le contaba su nana:

Historias truculentas para provocar sus pesadillas, pero cuya fascinación era tal, que no podía dejar de escucharlas y se las pedía a Rosa, temblando de miedo, deseosa de taparse los oídos y cerrar los ojos para no saber y al mismo tiempo urgida de averiguar los menores detalles: si el demonio va desnudo, si el Coco huele mal, si los perritos falderos también se convierten en bestias pavorosas, si los bicéfalos entran en los cuartos protegidos por la imagen de la Virgen. Esa noche ante el boquete de la mina, Irene volvió a sufrir esa mezcla de espanto y atracción de la época remota cuando la nana la aterrorizaba con sus fábulas (Allende, 2010: 211).

A su vez, el propio lector de la novela puede reconocerse en esta *mise en abyme*: nos encontramos ante un relato ficticio, da la sensación de que nada de esto es real e incluso disfrutamos de la situación al recordar que estamos en la cómoda posición de quien está a salvo.

Provoca el mismo efecto la alternancia de las escenas más horrosas de la novela con fragmentos narrativos que permiten al lector descargar la tensión acumulada en páginas anteriores. Es lo que ocurre, por ejemplo, después del descubrimiento de una fosa común por parte de los dos protagonistas que es inmediatamente contrarrestado por una escena de amor y erotismo apasionado entre ambos. La experiencia del horror los une por encima de todo y convierte la violencia en el origen del amor. Los momentos románticos de pasión exacerbada así insertados provocan cierta banalización de la violencia y reducen su impacto sobre el lector. Veamos un fragmento; Irene y Francisco acaban de huir de la antigua mina de Los Riscos donde descubren cadáveres putrefactos y huesos dislocados:

Irene colocó la cabeza sobre el hombro de Francisco y lloró toda su congoja. Él la rodeó con un brazo y así estuvieron mucho tiempo, horas quizá, buscando en la quietud y el

silencio, alivio para lo que habían descubierto, fuerzas para lo que deberían soportar. (...) Poco a poco se aflojó el nudo que oprimía el espíritu de Francisco. Percibió la belleza del cielo, la suavidad de la tierra, el olor intenso del campo, el roce de Irene contra su cuerpo. (...) Recordó el día en que la conoció cuando su sonrisa lo deslumbró. Desde entonces la amaba y todas las locuras que lo condujeron a esa caverna eran sólo pretextos para llegar finalmente a ese instante precioso en que la tenía para él, próxima, abandonada, vulnerable. Sintió el deseo como una oleada apremiante. (...) Cerró los párpados y la atrajo buscando sus labios, abriéndolos en un beso absoluto cargado de promesas, síntesis de todas las esperanzas, largo húmedo, cálido beso, desafío a la muerte, caricia, fuego, suspiro, lamento, sollozo de amor. Recorrió su boca, bebió su saliva, aspiró su aliento, dispuesto a prolongar aquel momento hasta el fin de sus días, sacudido por el huracán de sus sentidos, seguro de haber vivido hasta entonces nada más que para esa noche prodigiosa en la cual se hundiría para siempre en la más profunda intimidad de esa mujer (Allende, 2010: 214-215).

Después de dos largas páginas de «desaforada pasión» en las que «lejos se encontraba la fealdad del mundo» y durante las cuales Irene acaba «maravillada» dado que «nunca había disfrutado con tanta alegría la fiesta de los sentidos», ya casi se nos ha olvidado que esa «noche prodigiosa» en la que Francisco «saluda al placer» e Irene acaba inundada de las «aguas felices» de su amante, se trata en realidad de la misma noche en la que pocas horas antes habían descubierto el horror y la muerte.¹⁵¹ Otra vez volvemos a sentirnos cómodos al ser espectadores de la felicidad ajena.

Una vez más, la denuncia de los horrores de la dictadura llega al público mayoritario gracias a su inserción dentro de esquemas literarios que espectacularizan la narración. La emotividad combinada con esta estrategia, ante la cual el público experimenta placer al estimular sus emociones, aumenta la distancia entre el testimonio y el lector, entre la insoportable realidad extraliteraria y el individuo que la observa. Los lectores, al tener plena conciencia de estar ante una ficción, están autorizados a gozar

¹⁵¹ El primer beso tiene lugar al salir de la morgue, donde iban a buscar a la recién desaparecida Evangelina Ranquileo. Allí Irene se enfrenta por primera vez a la muerte y a los cuerpos mutilados por la tortura: «Se detuvo frente a una enorme cava refrigerada para observar a una joven de pelo claro colgada de un gancho junto a otros. A la distancia se parecía a Evangelina Ranquileo, pero al acercarse no la reconoció. Aterrada, notó profundas huellas en su cuerpo, el rostro chamuscado, las manos amputadas». Inmediatamente después de salir de la morgue, los protagonistas se dirigen hacia el bosque escapando del horror; es entonces cuando Francisco la besa: «Se volvió a mirar a su amigo y él se hundió en sus brumosas pupilas. Sin pensarlo, Francisco la atrajo y buscó su boca. Fue un beso casto, tibio, leve, sin embargo tuvo el efecto de una sacudida telúrica en sus sentidos. (...) Los invadió un calor palpitante en los huesos, en las venas, en el alma, algo que no conocían o habían olvidado por completo, pues la memoria de la carne es frágil. Todo desapareció a su alrededor y sólo tuvieron conciencia de sus labios unidos tomando y recibiendo» (Allende, 2010: 137). A pesar de «La tenebrosa visión de los cadáveres [que] no se borrará jamás del alma», «en ese momento se sentían felices» (Allende, 2010: 138).

con el suspense, el amor y la intriga; así se reduce el impacto de la violencia sobre ellos y queda debilitada la denuncia.

Nos encontramos aquí ante una de las cuestiones más polémicas de la cultura de masas. Muchos podrían invalidar estos relatos simbólicos por el efecto atenuador de la crítica que estas formas literarias, que entroncan con la tradición popular —el folletín, los cuentos o el melodrama—, provocan en la lectura. Sin embargo, como apuntaba Umberto Eco, aunque de manera edulcorada, la cultura de masas permite a veces acercar determinados conocimientos fundamentales a la población mayoritaria, conocimientos que quizás no habrían llegado a ellos de otra forma.¹⁵² La trama amorosa, de aventura, de suspense y de horror, que son un aliciente comercial efectivo, que transportan a los lectores a un mundo fantasmático fuera de la vivencia banal de lo cotidiano, es precisamente uno de los elementos que permitieron, a través de las ventas masivas de esas novelas, visibilizar en la escena internacional la situación político-social de Chile.

2.3.2. Ambigüedad del discurso sobre la mujer

Uno de los aspectos más relevantes de la campaña de promoción de las obras de Allende y que forma parte integrante de su imagen pública es su construcción de género. Los editores captaron enseguida el potencial de ventas de la que definirían como «la primera mujer del boom». Desde la publicación de su primera novela, va a tomar una importancia significativa, por una parte, el hecho de que Isabel Allende sea una mujer, y por otra parte, el hecho de que sus novelas tengan como protagonistas principales a mujeres. Además, en la prensa se suelen destacar ciertos rasgos de la narrativa de Allende susceptibles de ser vinculados a un pensamiento feminista. Todo ello ocurre en un contexto, el de los años ochenta, en el que los feminismos de “segunda generación” habían conseguido introducir en el debate público sus reivindicaciones,

¹⁵² Para Petitjean, «el relato infunde cierta esperanza en un porvenir, una esperanza que se halla en los testimonios de hombres y mujeres que vivieron el horror y lo dieron a conocer públicamente. La liberación se obtendrá con la implicación de los chilenos que se encuentran dentro y fuera del país: Isabel Allende es una de ellos y su apellido, de notoriedad internacional, se transforma en el arma privilegiada para denunciar la violación de los Derechos Humanos por la dictadura militar. Avalada por la popularidad de su nombre de familia, la autora se vale de la ficción para que el lector de cualquier parte del mundo se entere de los acontecimientos adentrándose, por la imaginación, en el fuero interno de los chilenos» (2012: 587).

generando una destacada sensibilidad social hacia el tema (Ergas, 1993: 540). Tener a una escritora que se centre en crear personajes femeninos modernos, que llevan las riendas de su vida con una fuerza especial, resultaba muy prometedor para el negocio editorial y su potencial público de consumidoras. Aprovechando el filón del «Boom» latinoamericano, una presencia femenina y feminista podía aportar cierta frescura dándole un aire novedoso al fenómeno. Esa fue la reacción de Mario Lacruz al leer el manuscrito que le pasó Carmen Balcells: «el boom de la literatura hispanoamericana hasta ahora no ha habido mujeres. Por fin aparece una. No hay que dejarla escapar» (Vila-Sanjuán, 2003: 280).

Muy interesante es, en ese sentido, el primer anuncio que promociona *La casa de los espíritus* que hemos encontramos en *La Vanguardia*, fechado el once de noviembre de 1982. En este anuncio, que ocupa una página entera del diario, vemos una foto de Allende de tamaño considerable en la que la autora aparece joven y con una sonrisa resplandeciente que nos da de ella una imagen enérgica, fresca y alegre. Asimismo, vemos la portada de su novela, también de gran tamaño, para que sea fácilmente reconocible en el escaparate de una librería. La leyenda que lo acompaña presenta a Isabel Allende como una “desconocida” pero, a la vez, como la mujer que faltaba al «Boom» latinoamericano, insistiendo en la exclusión operada hasta ahora en

este canon literario («una por lo menos»).

Mario Lacruz supo encontrar la manera de llevar adelante su producto en el mercado; resulta que las novelas de Allende conectaron de manera extraordinaria con el público femenino que conforma la mayor parte de su público lector, como muestra el testimonio de un asistente al encuentro con Isabel Allende organizado en el Teatro Salón Cervantes, el diez de octubre del

2011: «Porque ella preguntó "¿conocéis a alguna mujer débil? yo no", y el público, mayoritariamente femenino, la aplaude...»; y más adelante, con cierto rencor:



Como le hizo notar un librero de la ciudad invitado a preguntarla, entre unas doce personas invitadas a lo mismo (...), su público lector es mayoritariamente femenino, y completó la pregunta en cómo haría leer a un joven varón uno de sus libros... Pero no contestó en serio ella... supongo que no le importa mucho el público masculino.¹⁵³

Como podemos observar en los artículos de prensa publicados en *La Vanguardia*, *ABC* y *El País* se hace particular hincapié en sus personajes femeninos, por ejemplo, al comparar *La casa de los espíritus* con *Cien años de soledad*:

Para recuperar y documentar esa historia Isabel Allende se vale –a diferencia de *Cien años de soledad*– de personajes fundamentalmente femeninos: Nivea, Clara, Blanca y Alba, los cuatro seres que combinan el amor con una férrea voluntad, la pasión y el espíritu (Peri Rossi, 06-01-1983: 35).

Se insiste en que estos personajes dejan de lado la pasividad que tradicionalmente se atribuyó a las mujeres (Nivea milita para la obtención del voto femenino, Alba se involucra en luchas estudiantiles, etc.) y rompen con el olvido en el que las sumergió el discurso histórico centrado en grandes acontecimientos protagonizados por grandes hombres: «Las mujeres son el hilo conductor de esta historia. No sólo reproducen, en términos biológicos, sino que ellas mismas provocan los acontecimientos y se convierten en el testimonio vivo de la historia» (Peri Rossi, 06-01-1983: 35). En efecto, la propia narradora de *La casa de los espíritus* subraya la importancia de las mujeres en la mejora de la sociedad chilena, en la caída de la dictadura o, al menos, su papel imprescindible en la resistencia y la supervivencia de los perseguidos, como transmiten las últimas páginas de la novela:

Era una de esas mujeres estoicas y prácticas de nuestro país, que con cada hombre que pasa por sus vidas tienen un hijo y además recogen en su hogar a los niños que otros abandonan, a los parientes más pobres y a cualquiera que necesite una madre, una hermana, una tía, mujeres que son el pilar central de muchas vidas ajenas, que crían hijos para que se vayan también y que ven partir a sus hombres sin un reproche, porque tienen otras urgencias mayores de las cuales ocuparse. Me pareció igual a tantas otras que conocí en los comedores populares, en el hospital de mi tío Jaime, en la Vicaría, donde iban a indagar por sus desaparecidos, en la Morgue, donde iban a buscar a sus muertos. Le dije que había corrido mucho riesgo al ayudarme y ella sonrió. Entonces supe que el coronel García y otros como él tienen sus días contados, porque no han podido destruir el espíritu de esas mujeres (Allende, 2006: 450).

¹⁵³ *Noticias de un espía en el bar*, <http://espiadelbar.blogspot.com/2011/10/noticia-994-desde-el-bar-el-dia-que-me.html>.

La implicación de las mujeres en *De amor y de sombra* adquiere mayor relevancia. La novela relata la toma de conciencia por parte de una joven periodista de clase privilegiada de lo que está pasando en las “cárceles” de la ciudad y su consiguiente decisión de investigar los crímenes que el ejército está perpetrando. Si Alba, de *La casa de los espíritus*, se había involucrado en política más por amor a Miguel que por conciencia propia, como se ha señalado a menudo, en cambio, Irene, de *De amor y de sombra*, decide implicarse por responsabilidad para con las injusticias que se están cometiendo en su país.¹⁵⁴

Asimismo, la resistencia de las mujeres también tiene lugar en el espacio privado del hogar. En *La casa de los espíritus*, Blanca desarrolla estrategias para combatir la presión que ejerce su padre —el tirano Esteban Trueba— sobre ella y transgrede la moral de la educación católica, clasista y represora que ha recibido. De niña, se enamora del hijo de un campesino de la hacienda y a medida que crece decide vivir su pasión a pesar de las consecuencias que podría suponer si su padre se enterara. De hecho, cuando este se percata de las escapadas nocturnas de Blanca para reunirse con su amante, le propina una paliza que la deja inconsciente. Clara, esposa de Esteban, se atreve a enfrentarse a él reprochándole su doble moral:

—Pedro Tercero García [el amante de Blanca] no ha hecho nada que no hayas hecho tú —dijo Clara, cuando pudo interrumpirlo—. Tú también te has acostado con mujeres solteras que no son de tu clase. La diferencia es que él lo ha hecho por amor. Y Blanca también (Allende, 2006: 213).

Esta confrontación le costará un puñetazo en la cara que la dejará sin dientes. Madre e hija deciden en aquel momento dejar la hacienda para volver a su casa de la ciudad y Clara no volverá a dirigirle la palabra a Esteban. Con ese castigo, Clara se vuelve aún más etérea para Esteban, que siempre había tenido la sensación de no poder “poseerla”, de no poder ser su dueño:

No había disminuido el deseo que tuve de ella al casarme, quería poseerla completamente, hasta su último pensamiento, pero aquella mujer diáfana pasaba por mi lado como un soplo y aunque la sujetara a dos manos y la abrazara con brutalidad, no podía aprisionarla. Su espíritu no estaba conmigo (Allende, 2006: 190).

¹⁵⁴ Por otra parte, la periodista deja claro que quien está al mando de la investigación no es otra que ella misma cuando su amante —involucrado en la resistencia desde el principio de la dictadura— intenta protegerla y limitar su implicación en la investigación: «Inquieto, Francisco midió la imprudencia de arrastrar a su amiga en una aventura cuyo puerto ignoraba. —No me llevas a ninguna parte. Soy yo quien te lleva a ti —se burló ella y tal vez tenía razón» (Allende, 2010: 208).

El silencio de Clara, que podría tomarse como sumisión o impotencia, se torna, al ser castigador, poder de resistencia frente a un marido violento que no llegará nunca a imponerle la palabra (Boschetto, 1989: 527).

Por otra parte, la voz de Alba, la mujer más joven del relato y la narradora, proporciona una mirada distanciada con respecto a sus antepasadas, juzgando el modo en que se las consideraba en el pasado, rescatando sus pensamientos más rebeldes¹⁵⁵ o mostrando la dificultad con la que un colectivo oprimido puede llegar a tomar conciencia de la injusticia con la que se lo trata:

Clara (...) aprovechaba la reunión [de campesinas y niños para la oración] para repetir las consignas que había oído a su madre cuando se encadenaba en las rejas del Congreso en su presencia. Las mujeres la escuchaban risueñas y avergonzadas, por la misma razón por la cual rezaban con Férula: para no disgustar a la patrona. Pero aquellas frases inflamadas les parecían cuentos de locos. «Nunca se ha visto que un hombre no pueda golpear a su propia mujer, si no le pega es que no la quiere o que no es bien hombre; dónde se ha visto que lo que gana un hombre o lo que produce la tierra o ponen las gallinas, sea de los dos, si el que manda es él; dónde se ha visto que una mujer pueda hacer las mismas cosas que un hombre, si ella nació con marraqueta y sin cojones, pues doña Clarita», alegaban (Allende, 2006: 118).

La crítica ha comentado también el poder de las sirvientas en las dos primeras novelas de Allende que, desde su triple condición de subordinación (raza, clase y género), consiguen a través de su influencia crear en el interior del hogar un espacio para la afirmación de la mujer. Así, Sonia Riquelme apunta que «el texto de la experiencia femenina en *La casa de los espíritus* deconstruye los códigos patriarcales de la tradición al presentar a la sirvienta como el centro de referencias del espacio doméstico» (1999: 452) y valora la propuesta feminista que se desprende de esta novela, que presenta de manera positiva el papel de las mujeres en el ámbito del hogar: ahí, son el «pilar fundamental de la "intrahistoria", lo permanente y lo definitivo de la historia» (1999: 454). Asimismo, indica que:

En *De amor y de sombra*, como antes en *La casa de los espíritus*, y después en *Eva Luna*, las mujeres actúan como productoras de cultura en múltiples niveles. En el plano

¹⁵⁵ Nos enteramos, por ejemplo, de que Férula —hermana del patriarca Esteban Trueba— habría preferido nacer hombre para tener más libertades (Allende, 2006: 56). Asimismo, vemos a través de este personaje cómo las diferencias de comportamiento según su sexo son pautadas socialmente: ella «era de gestos bruscos y torpes, con el mismo mal carácter que su hermano, pero obligada por la vida, y por su condición de mujer, a dominarlo y a morder el freno» (2006: 53).

doméstico, las sirvientas subvierten de hecho la 'Ley del Padre', creando el ambiente para que las mujeres se expresen libremente (1999: 453).

Desde otra perspectiva, con la publicación de *Eva Luna*, Isabel Allende declara que hubiera sido imposible para ella escribir esta novela antes de cumplir cuarenta años, ya que no consiguió aceptarse como mujer hasta muy tarde. En parte debido a la dificultad añadida de lo que significa ser mujer en este medio tan competitivo de la industria editorial y en parte por la dificultad que supone aceptar su propio cuerpo, un problema compartido por una multitud de mujeres que se ven constantemente presionadas por las imágenes que circulan en los medios de comunicación:

Eva Luna es un libro alegre, y un libro que yo no podía escribir antes de cumplir los 40, porque hasta los 40 yo quería ser un hombre, a la vista de que ser mujer requiere el doble de esfuerzo. *Eva Luna*, la protagonista de la novela, es la esencia de la feminidad aceptada. Para escribir su historia tuve primero que aceptarme como soy: una mujer, que además no es alta, ni rubia, ni pechugona" (Antón, 20-11-1987).¹⁵⁶

De *Eva Luna*, su última novela y por la que se encuentra en España, dice haberla escrito con «una tremenda alegría, con un sentimiento gozoso, de quien ha descubierto de pronto lo bueno que es ser mujer, pese a vivir en un mundo hecho a medida del hombre» (Gil de Biedma, 25-11-1987: 52).

La protagonista de esta novela, además, es una mujer del Tercer Mundo: la autora denuncia las duras condiciones de vida de este colectivo, mujeres «que nacen para el servicio, como ciudadanos de segunda categoría. Su destino es ser usadas, violadas, golpeadas,... envejecer prematuramente» (Antón, 20-11-1987).

Como vemos, se ha hecho de la voz de Allende, de la misma manera que la de muchas mujeres escritoras de la década de los ochenta, una representante del colectivo femenino. Sin embargo, la única perspectiva feminista que la prensa subraya no nos puede hacer obviar que una lectura más profunda de sus novelas da lugar a interpretaciones contradictorias. De hecho, algunas veces los análisis literarios subrayan la actitud liberadora de sus protagonistas mientras que otras veces, al contrario, señalan que sus personajes no siempre cuestionan el modelo social heteropatriarcal, sino que lo

¹⁵⁶ Y en otra parte: «Me hubiera sido imposible escribir este libro antes de los cuarenta años. Hasta entonces yo quería ser hombre, que es mucho más fácil. Me costó cuarenta años aceptar cómo soy, quién soy, quererme un poco, desear ser una mujer y explicar historias. Eva luna significa un poco todo eso: es la esencia de la feminidad aceptada» (Piñol, 20-11-1987: 49). O: «Debo confesar que antes yo siempre había preferido ser un hombre porque en la vertiente social una mujer siempre debe hacer el doble para que se le reconozca la mitad, y eso es realmente duro» (Hevia, 27-11-1987: 43).

reproducen y reafirman. Así, podemos comentar algunas limitaciones en su discurso, que emergen tanto en las entrevistas que manejamos como en sus obras.

Uno de los problemas que plantea el discurso de Allende es que cae en ciertos esencialismos y en un discurso dicotómico que contribuye a difundir y naturalizar estereotipos asociados a hombres y mujeres, ellas caracterizadas en general positivamente, pero ellos negativamente. *De amor y de sombra* proporciona algunos ejemplos que ilustran ese esencialismo: al describir al experto encargado de la matanza del cerdo en el pueblo de los Ranguileo, el narrador indica que «era un hombre nacido con el don de matar, rara condición que casi nunca se da en las mujeres» (1999: 125).¹⁵⁷ Asimismo, encontramos los personajes más violentos y sádicos de sus novelas encarnados en figuras masculinas (Esteban Trueba, Esteban García o el Teniente Juan de Dios Ramírez). A ellos también se les atribuye un apetito sexual desmesurado: los hombres, contrariamente a las mujeres, parecen tener necesidades sexuales que han de ser saciadas imperativamente; de lo contrario, desembocan en la violencia. Es lo que ocurre con Esteban Trueba que viola repetidamente a cada una de las campesinas de su hacienda. Este tipo de premisas sobre la condición biológica del hombre pueden ser hasta peligrosas dado que conducen a cierta banalización o minimización de sus crímenes al dar a entender que pertenecen a su propia naturaleza. En cuanto a la figura femenina, podemos leer de Evangelina Ranguileo —representante de una sexualidad frustrada que desata crisis de histeria durante las cuales su cuerpo se contorsiona, tiene convulsiones y desprende fuerzas magnéticas que hacen mover un sinfín de objetos— que (las cursivas son nuestras):

Mediante ese instinto de seducción de todas las mujeres, la niña aceptaba el secreto compartido con su hermano mayor y también actuaba con sigilo. Empleaba una mezcla de inocencia e impudicia, de coquetería y recato, para enloquecerlo, para mantener sus sentidos en carne viva y conservarlo prisionero» (Allende, 2010: 183).

En una de sus apariciones en televisión más recientes, en el canal *The Vaievem*,¹⁵⁸ la autora repetirá esta dualidad entre hombres y mujeres pretendiendo que

¹⁵⁷ En ese sentido se dirige el comentario de Nora Catelli en su dura crítica a *De amor y de sombra* —aunque esta autora no menciona en ningún momento la crítica que realiza el narrador a propósito de la doble moral que opera en el sistema patriarcal—: «Para ella las cosas están donde están, los hombres son hombres y las mujeres, mujeres, los buenos gozan en el amor, los malos no aman y todo sucede “desde el principio de los tiempos”, o “para siempre” o “inexorablemente”».

¹⁵⁸ Se puede visionar el fragmento de la entrevista en la que hace estas declaraciones en Youtube en un vídeo publicado el 22 de octubre de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=gYAbmu1yhpI>.

ellos se mueven por ambición, codicia y egotismo, características que provendrían de su exceso de testosterona.¹⁵⁹

Estas declaraciones pueden resultar muy eficaces para llamar la atención del público femenino que, consciente de su desigualdad social, producto del menosprecio estructural hacia las mujeres, aprueba discursos que intentan revalorizarlo. Pero también se trata de un arma de doble filo dado que esta visión esencialista favorece que los roles de género sean definidos en función de diferencias biológicas y contribuye a ocultar la responsabilidad de la educación y de los imaginarios colectivos en la atribución de esos roles. La historización de la asignación de los roles de género sigue teniendo una importancia fundamental para avanzar en la lucha por la igualdad entre hombres y mujeres.

Además, los discursos que valorizan las supuestas cualidades intrínsecas de la mujer vuelven a reproducir, en alguno de sus aspectos, el modelo patriarcal mariano, cuyas cualidades principales son el amor incondicional, la sensibilidad y la entrega, directamente relacionados con su papel reproductor y su supuesto “instinto materno” — atributos que sirvieron históricamente para mantener a la mujer fuera del espacio público (la bondad natural de la mujer no podía ser pervertida por su participación en los asuntos sociales y políticos) y justificaron su reclusión en el hogar—. Al tiempo que Allende asocia a sus personajes femeninos con la fuerza de voluntad, la eficacia ante la adversidad y el ingenio, por otra parte parecen seguir marcados por cualidades tradicionalmente atribuidas a mujeres: por ejemplo, la entrega y la espiritualidad de la protagonista de *La casa de los espíritus*, que contrasta notablemente con la crueldad y la ambición de su marido:

Se cuenta la vida de Esteban Trueba, un hombre rico y poderoso, senador derechista «que se creía —según la autora— invulnerable. Pero de pronto su imperio, su mundo, comienza a desmoronarse. (...) Por ello, provoca un golpe de Estado. (...) Por el contrario, su mujer, Clara, es un ser hipersensible, espiritual. El contraste es, pues, total. Por un lado, la razón pura, el trabajo frente a la espiritualidad. Y al final, sobrevive, vence, de algún modo, ella» (J. V., 23-11-1982: 52).

¹⁵⁹ Estas declaraciones contrastan con otras en las que la autora reconoce el papel que desempeña la educación en el comportamiento de hombres y mujeres. Por ejemplo, en esta otra publicada en Youtube el 12 de febrero de 2016 (pero anterior en el tiempo a la entrevista antes citada) en la que junto con su hija defienden la idea de que el machismo también afecta a los hombres a obligarles a entrar en moldes prefabricados para demostrar su valía: <https://www.youtube.com/watch?v=FSr2-kbwH0g>.

Cristina Peri Rossi, por su parte, hace énfasis en la fuerza de voluntad de las cuatro protagonistas, pero insiste sobre todo en el amor, la pasión y la espiritualidad:

Para recuperar y documentar esa historia Isabel Allende se vale —a diferencia de *Cien años de soledad*— de personajes fundamentalmente femeninos: Nivea, Clara, Blanca y Alba, los cuatro seres que combinan el amor con una férrea voluntad, la pasión y el espíritu (Peri Rossi, 06-01-1983: 35).

Si los personajes femeninos de generaciones más recientes creados por Isabel Allende han conseguido emanciparse en mayor medida que las anteriores —se rebelan más fácilmente contra la autoridad del padre y llegan a salir del hogar (Alba de *La casa de los espíritus* estudia en la universidad, en *De amor y de sombra* la protagonista es periodista y poco a poco toma partido en acciones políticas)—, su destino sigue atado a las relaciones amorosas siempre heterosexuales que entablan. Así, estamos de acuerdo con Cristina Ruiz Serrano cuando afirma que «las principales protagonistas femeninas de la novela de Allende [*La casa...*] se caracterizan por su aureola angelical (...) y por su dependencia de una figura masculina» (2011: 872).

Con *Eva Luna*, la autora se aleja en parte del modelo mariano para acercarse al no menos tradicional modelo de “mujer-Eva”, más seductor. Cuando Allende habla, como hemos expuesto en la cita más arriba, de «esencia de la feminidad aceptada», está atribuyendo de manera absoluta y universal determinadas modalidades asociadas con una feminidad “aceptada” prefijada, sin tener en cuenta las variables que la categoría mujer encarna. La protagonista, Eva, aparece bastante despreocupada en cuanto a su físico, y acepta con naturalidad las distintas etapas de cambios corporales que atraviesa, frente a la dificultad que el paso de la niñez a la adolescencia, por ejemplo, suele conllevar. Eva ha conocido a muchos hombres, disfruta seduciéndolos y goza del sexo sin muchos tabúes. También es una mujer apasionada que se considera “infeliz” en el amor ya que se enamora perdidamente de hombres con los que no puede construir ningún futuro. Quiere ser independiente de ellos económicamente pero es incapaz de vivir sin ellos emocionalmente, hasta tomar calmantes para soportar su ausencia. Atributos femeninos son, pues, el cuerpo hecho de curvas, la seducción, el sentimiento y la pasión (atributos que también podemos apreciar en los personajes de la esposa mora Zulema, que devora a su amante, y en Mimí, su amiga con sexo de hombre que se considera mujer). La feminidad aceptada, en fin, parece ser la capacidad de aceptar esas curvas y ponerlas al servicio de la seducción y de la pasión.

Algunos artículos críticos subrayan todas esas contradicciones que operan dentro de los textos de Isabel Allende. La mayoría de las veces se trata de destacar estas contradicciones para afirmar el carácter patriarcal de los relatos a pesar de su aparente progresismo y promoción de la emancipación de la mujer. Es el caso de Cristina Ruiz Serrano, que explica cómo en *La casa de los espíritus*, según ella, se contrarresta el potencial subversivo del realismo mágico al no estar explotado de manera convincente por la escritora, que, a través de este modo de escritura, «contribuye a la construcción de la alteridad de la mujer mediante la inscripción reiterativa de estereotipos y arquetipos patriarcales de la figura femenina» (2011: 865):

No obstante, en estas abstracciones embellecidas —tan femeninas y puras— de las mujeres del Valle, con sus características progresistas en las que se situaría el ‘feminine thread’ del que habla Faris, también encontramos detalles ambivalentes del orden tradicional, los cuales afectan notablemente la imagen de los personajes. De hecho, aunque la mencionada independencia de acción parece realizarse en determinados hechos sublimes de las heroínas de Allende, una lectura más profunda del texto sugiere que estos se neutralizan por la red de significados del sistema patriarcal (2011: 870).

Uno de los elementos que contribuyen a alimentar la red de significados patriarcales sería, según Aranzazu Borrachero, la descripción de la manipulación, por parte de diferentes hombres, de unos cuerpos femeninos pasivos, inertes o muertos, sin ningún tipo de mirada crítica (como en el caso de la escena de la autopsia de Rosa), o la sutil idealización de Esteban Trueba, el violento patriarca de *La casa de los espíritus*. Borrachero apunta la contradicción que percibimos entre la crítica de la opresión del hombre sobre la mujer y la persistencia de representaciones de feminidad y de masculinidad tradicionales, una de las cuales otorga a la violencia sexual masculina un punto de atracción que sigue proporcionando a la mujer imágenes gozosas de su sumisión. Borrachero analiza las escenas de violación de Esteban Trueba sobre la campesina Pancha y explica cómo la voz de la narradora, a pesar de mostrar rechazo hacia los actos de su abuelo, va «limando las asperezas del carácter de Esteban» e «insiste en presentar la violación como un estado de emergencia originado en una condición puramente física, una dolencia por demás medicable» (Borrachero, 2003: 22). Pero además, en el segundo encuentro de Esteban con Pancha, la narradora transforma al violador en el amante perfecto mostrando la manera en que el verdugo consigue hacer

“gozar” a su víctima (Borrachero, 2003: 23).¹⁶⁰ Así, la narradora erotiza la violencia masculina. Las descripciones de los raptos de las campesinas también adquieren cierto tono épico (las cursivas son nuestras):

Se acercó al trote hasta colocarse a su lado, ella lo oyó, pero siguió caminando sin mirarlo, por la costumbre ancestral de todas las mujeres de su estirpe de bajar la cabeza delante del macho. Esteban se agachó y le quitó el fardo, lo sostuvo un momento en el aire y luego lo arrojó con violencia a la berma del camino, *alcanzó a la muchacha con un brazo por la cintura y la levantó con un resoplido bestial, acomodándola delante de la montura*, sin que ella opusiera ninguna resistencia. *Espoleó el caballo y partieron al galope* en dirección al río. Desmontaron sin intercambiar ni una palabra y *se midieron con los ojos*. Esteban se soltó el ancho cinturón de cuero y ella retrocedió, pero *la atrapó de un manotazo. Cayeron abrazados entre las hojas de los eucaliptos*» (Allende, 2006: 68).

De esta manera:

Los discursos románticos aparecen mano a mano con los de abuso de los cuerpos femeninos, según el concepto de "estándar ideológico doble" de Jameson, pero en lugar de apelarse unos a otros, desarrollan una convivencia fundada en la negación de la contradicción, convirtiéndose en los discursos monológicos que Bajtin describe (Borrachero, 2003: 26).

Efectivamente, no aparece en ningún momento ninguna interrogación o reflexión por parte de las mujeres del relato sobre la manera contradictoria de vivir su sexualidad o el rol que se les ha atribuido socialmente. Las actitudes discordantes de las protagonistas que percibimos en el relato no se presentan nunca como un conflicto y, de hecho, no parecen percatarse de ellas. En realidad, estas contradicciones pueden parecer propia de un contexto histórico, el nuestro, en el que los discursos sobre la mujer y los imaginarios colectivos sobre su figura están reestructurándose y solapando, en mismo tiempo, concepciones progresistas con otras más conservadoras. Vivir la feminidad a finales del siglo XX y principios del XXI puede ser vivir, actuar y sentir de manera contradictoria. Otra cosa es que esta contradicción se haga visible o no en estas obras.

¹⁶⁰ Transcribimos aquí el fragmento de la novela comentado por Borrachero: «—Ven, Pancha— la llamó. No era una orden, sino más bien una súplica. Esta vez Esteban se dio tiempo para gozarla y para hacerla gozar. La recorrió tranquilamente, aprendiendo de memoria el olor ahumado de su cuerpo y de su ropa lavada con ceniza y estirada con plancha a carbón, conoció la textura de su pelo negro y liso, de su piel suave en los sitios más recónditos y áspera y callosa en los demás, de sus labios frescos, de su sexo sereno y su vientre amplio. La deseó con calma y la inició en la ciencia más secreta y más antigua. Probablemente fue feliz esa noche y algunas noches más, retozando como dos cachorros en la gran cama de fierro forjado que había sido del primer Trueba y que ya estaba medio coja, pero aun podía resistir las embestidas del amor» (Allende, 2006: 69).

Es asombroso, en ese sentido, observar cómo Clara, después de recibir un puñetazo por parte de su marido y a pesar de organizar charlas sobre igualdad de género entre las campesinas de su hacienda, sigue desempeñando su papel de esposa tanto en la esfera privada como pública, sin que la narradora reflexione sobre ello:

Clara siguió sin dirigirle la palabra, pero él hacía caso omiso de su silencio y le hablaba normalmente, interpretando sus menores gestos como respuesta. En caso de necesidad, Clara usaba a los sirvientes o a sus hijos para enviarle mensajes. Se preocupaba del bienestar de su marido, lo secundaba en su trabajo y lo acompañaba cuando se lo pedía. Algunas veces le sonreía (Allende, 2006: 240).

Y cuando su marido fue elegido senador,

Clara empezó a asistir a las recepciones sociales y a los actos políticos, donde su presencia era necesaria para que su marido proyectara la imagen de hombre sencillo y familiar que gustaba al público del Partido Conservador. En esas ocasiones, Clara se colocaba los dientes y algunas joyas que le había regalado Esteban. Pasaba por ser la dama más elegante, discreta y encantadora de su círculo social y nadie llegó a sospechar que esa distinguida pareja jamás se hablaba (2006: 240).

Además, en el momento en que Trueba espera su muerte en la cama, la narradora nos indica que el fantasma de la ya difunta Clara lo acompaña en todo momento. El castigo del silencio impuesto por ella parece entonces escasamente efectivo o, como mínimo, se convierte en un recurso ambiguo sobre el que ni ella ni la narradora reflexionen jamás. No conocemos el porqué de los actos de Clara y su interpretación queda totalmente abierta: ¿se comporta de esa manera porque en el fondo consigue perdonar a su marido? ¿Porque lo quiere? ¿Lo hace por “deber” hacia él? ¿Porque tiene asumido que es la actitud que tiene que adoptar según su papel de mujer y de esposa? ¿Porque se siente presionada por las normas sociales y no tiene elección? En ese caso, ¿es su completo desapego sentimental hacia él lo que le otorga la distancia necesaria como para cumplir con las normas sociales? Otra posibilidad es tomarlo como un sacrificio porque, gracias a sus sueños premonitorios, sabe que mantener a su marido en el poder le permitirá salvar a su nieta de las garras de los militares. Esas ambigüedades que Allende no resuelve permiten interpretaciones diferentes según cada lector. Cada cual podrá “elegir” la opción que más le convenga, según su propio horizonte ideológico o según su propia experiencia.

La contradicción surge también en la vivencia del amor por parte de las protagonistas, que parecen seguir encontrando el ideal en el modelo del amor romántico

en el que subyace toda una representación del hombre y de la mujer que siguen esquemas heteropatriarcales. Con *De amor y de sombra*, estamos ante un relato en el que, como indica Jean Gilkinson, no llegamos a percibir la conexión entre, por una parte, la violencia como extensión de la autoridad patriarcal y, por otra parte, el amor-pasión como confirmación de esta autoridad (1992: 31).¹⁶¹ Los personajes transgreden tan solo en cierta medida los roles de género preestablecidos en el seno de la pareja heterosexual. Como indica el autor, el protagonista masculino del que se enamora Irene —contrariamente al novio que trabaja en el ejército—, Francisco, no entra dentro de los parámetros del héroe masculino típico de la novela rosa con la que compara la novela de Allende —un género literario en el que se despliega toda la fuerza del amor romántico—. Francisco es un caso “raro” que no se caracteriza por una virilidad exacerbada ni por la agresividad. Se trata de un hombre bueno, respetuoso, sensible y banal físicamente. Sin embargo, Fernando sigue manteniendo su rol protector hacia Irene y muestra una actitud más valiente ante el horror; asimismo, es consciente desde el principio de la realidad política y social de su país, mientras que ella vive de manera ingenua, ajena a los temas políticos, hasta que se topa con el horror por casualidad. Será, además, gracias a la organización política paralela de Fernando que podrá ser rescatada de las garras de los militares cuando su inconsciencia y su sed de justicia la pusieron en peligro. Irene se muestra más impulsiva, se guía por su instinto, por su sensibilidad hacia la desgracia ajena; él es más racional y se guía por convicción política. Finalmente, sin la devoción total del héroe hacia la protagonista, esta no habría podido sobrevivir.

La adhesión masiva de estas mujeres podría justamente provenir del hecho de que Allende, manteniendo esquemas tradicionales inspirados en la novela rosa y el amor romántico, introduce en su seno elementos transgresores, más acordes con la vivencia de la mujer moderna. El amor romántico, aunque incompatible con la emancipación total de la mujer, sigue funcionando en nuestra época como fantasma femenino y, por lo tanto, sigue siendo un aliciente para la comercialización de productos culturales.

Este tipo de contradicciones provocadas por el choque entre concepciones encontradas sobre la mujer no son exclusivas de la narrativa de Allende, dado que aparecen de manera recurrente en los productos propios de la cultura masiva, en

¹⁶¹ No compartimos, sin embargo, las conclusiones de Gilkinson en su artículo «A asunción das normas da novela rosa en *De amor y de sombra* de Isabel Allende», que hacen de esta novela un relato más conservador que su modelo, la tradicional novela rosa.

diferentes formas y aportando distintas resoluciones a los conflictos internos que se suponen propios de un público femenino.¹⁶² Como veremos en el último capítulo de esta tesis, reaparecen igualmente en las novelas de Almudena Grandes. Pero a diferencia de Allende, esta última hace explícito ese conflicto ya desde su primera novela, *Las edades de Lulú*, aunque será con *Malena es un nombre de tango* con la que elaborará una expresa reflexión crítica —reflexión forjada en parte como respuesta a la crítica feminista con la que también se topó—.

¹⁶² Es inevitable mencionar, en ese sentido, el caso más reciente de una obra de gran popularidad, *Cincuenta sombras de Grey*, de la que Eva Illouz ya realizó una pertinente lectura: según ella, una de las claves del éxito de la novela es que aporta una resolución simbólica a esta contradicción en la que se debate deseo de igualdad y deseo de sumisión. El espacio simbólico en el que se resuelve es el de la fantasía sadomasoquista en la que los roles preestablecidos no están asociados a identidades fijas (el sumiso puede ser tanto el hombre como la mujer). Al ser así: «(...) el BDSM proporciona la certeza que deriva de los roles ya conocidos sin regresar a la desigualdad de géneros tradicional. Esto porque cualquier desigualdad presente en la relación BDSM es lúdica y no inscrita en una ontología social de género. Lo que se representa en el BDSM es justamente la radical capacidad de los sujetos de separar un rol o una posición de una ontología sexual. Y esto a su vez permite a las mujeres imaginar el sufrimiento de ANA [la protagonista de la novela que desempeña el papel de sumisa] a través de la fantasía sin la humillación que normalmente acompaña el sufrimiento infligido (2014: 91)».

III. ARTURO PÉREZ-REVERTE

La acogida de las novelas de Arturo Pérez Reverte cuenta con alguna diferencia con respecto a Isabel Allende y Almudena Grandes: si Isabel Allende pudo beneficiarse del tirón del «boom» latinoamericano y Almudena Grandes de los beneficios de la obtención del premio «La Sonrisa Vertical», Arturo Pérez-Reverte, ante una entrada casi desapercibida, parece haberse beneficiado a posteriori de la adaptación cinematográfica de sus relatos. Las reseñas de sus novelas, al contrario de las de Allende y Grandes, llegaron tarde en la prensa, pero a partir del momento en que empiezan a aparecer de manera habitual artículos que promocionan sus novelas, vemos cómo se repite el esquema de presentación del autor y cómo sostienen su imagen pública.

Como ya hemos comentado, lo interesante en el caso de escritores tan mediáticos resulta de observar cómo cada uno de ellos establece paralelismos entre su vida personal y sus novelas, entre su biografía y su creación artística, difuminando los límites que separan las figuras del autor, del narrador y de los personajes. Los autores marcan así sus relatos con una singularidad particular, imponiéndose sobre su obra y orientando la interpretación del lector. Esto es especialmente obvio en el caso de Arturo Pérez-Reverte, como ya indicó Anne L. Walsh en su libro *Arturo Pérez-Reverte: narrative tricks and narrative strategies* (2007):

‘Todos miran como miro yo’ (...). Así lo afirmó Arturo Pérez-Reverte en una entrevista en el año 2002. Con esta única frase, está creando un vínculo entre autor y personaje que (...) tiene consecuencias sobre cómo se puede interpretar sus novelas. El dilema al que se enfrenta el lector avisado es, como se nos ha enseñado, que no tenemos que confundir el personaje con el narrador ni con el autor real. Se trata de entidades separadas, una sola de las cuales, a saber el autor, existe en la vida real. ¿Qué ocurre, pues, cuando los personajes de ficción exhiben rasgos que comparten con sus creadores? La reacción de los lectores podría ser de confusión, de no saber si lo que se lee es ficcional o autobiográfico (15).¹⁶³

Este punto de confusión, provocado por el olvido de esa “dispersión de egos” del autor de la que hablaba Foucault —la persona “real” detrás del texto ocupa las “otras voces”

¹⁶³ Texto original: «‘Todos miran como miro yo’ (...). So states Arturo Pérez-Reverte in an interview in 2002. In this one sentence, he creates a link between autor and created character that (...) has ramifications for how his novels may be interpreted. The dilemma faces by critically-aware readers is, we are told, that character and narrator and real autor are not to be confused. They are separate entities, only one which, namely the autor, has any existence in real life. What happens, then, when characters in fiction exhibit traits that are shared by their creator? The reaction of readers may be one of confusión, of not knowing whether what is being read is fictional or autobiographical».

que, conjuntamente, conforman el discurso literario— restituye al autor su posición de poder, ya que obliga al lector a tener en cuenta las motivaciones del creador, a pensar lo que se sitúa en la génesis de la obra y que no es otra cosa que una persona real, su vida, sus ideas y su punto de vista. Las apariciones del autor en los media resultan claves para entender aquello.

Pérez-Reverte, consciente del papel que desempeña la imagen pública así como sus proyecciones en los medios de comunicación, se presta fácilmente a este ejercicio de márketing. Un buen ejemplo de ello puede ser su aparición en el programa *El público lee* dedicado a su novela *El asedio*,¹⁶⁴ en el cual lo vemos pasear por las calles de Cádiz, rodeado de fotógrafos e iluminado por los flashes. Podemos apreciar cómo se para a saludar a los paseantes que lo solicitan y podemos admirarlo posando ante las cámaras, en la playa gaditana. Cuando tiene la oportunidad, explica que todo ello forma parte de su trabajo y que es imprescindible para «ayudar a la novela», para «marcarla» y distinguirla de entre todas las que salen en el mercado. Esta puesta en escena, esta figuración que exagera el protagonismo autorial, ha dado lugar en el caso de Pérez-Reverte a parodias que evidencian esa idea del autor-Dios, una idea muy viva en el imaginario social y que, en el caso de Pérez Reverte se apoya en esa otra —pero no tan alejada— fuente de autoridad tradicional que es la de la masculinidad.¹⁶⁵

Para ello, un elemento clave de su presentación y autorrepresentación en los media es su faceta de periodista de guerra. En los principios de su oficio de escritor, de hecho, siempre se recuerda que fue antes periodista que novelista.¹⁶⁶ Esta faceta de su vida nos proporciona caracterizaciones muy concretas sobre su persona. Por tanto creemos que es de suma importancia tener en cuenta, en paralelo, su novela

¹⁶⁴ El programa está dirigido por Diego Abollado y se emite en la cadena andaluza Canal Sur. El que fue dedicado a *El asedio* se emitió en el año 2010 y se puede visionar en *Youtube*: <http://www.youtube.com/watch?v=rvfojlvGNAY>

¹⁶⁵ Significativa es, en este sentido, la parodia del programa de humor *Muchachada Nui* realizada en el año 2009 (publicado en *Youtube* el 5 de mayo de 2009: <https://www.youtube.com/watch?v=Ao4A2fC0f5s>). En el *Celebrities* dedicado a Arturo Pérez-Reverte, se lo presenta como un soberbio sabelotodo, que se autorrepresenta como el amo de sus libros (acaba dando latigazos a sus novelas gritándoles “¡Sois libres! ¡Yo os libero del yugo! ¡Corred! ¡Haced feliz a la gente!”). Él es quien tiene el poder de dar vida y libertad a su obra, es el Creador, el Dios que se sitúa por encima de su obra), como un genio cuyas obras nacen de su prolífico mundo interior y cuyo ego es incommensurable, todo ello perfectamente ilustrado por una firma —que marca la autenticidad y la singularidad, la fuente original de la obra— una firma exuberante que se extiende sobre varias páginas, en una dedicatoria a un fan.

¹⁶⁶ El autor, por cierto, se convertirá poco a poco en un referente para muchos lectores, no solo en el ámbito literario sino también como líder de opinión a través de las columnas que empezará a publicar a partir de 1993, cada domingo, en *XL Semanal* (*El País*).

autobiográfica, *Territorio comanche*, para entender a qué remite el nombre de autor “Arturo Pérez-Reverte”. Esta novela, junto con las declaraciones públicas que la acompañan, contribuyó de manera muy particular a asentar la imagen del autor-personaje y a construir la ficción de su personalidad pública como ser excepcional y heroico, marcado por valores tradicionalmente asociados a la masculinidad.¹⁶⁷ En ese sentido, no es descabellado pensar que el autor reproduce conscientemente un discurso hegemónico que sigue funcionando como una fantasía atractiva para muchos lectores, con el objetivo de despertar su fascinación.

Otro aspecto que hay que considerar en el discurso de Arturo Pérez-Reverte es su apelación a sentimientos nacionalistas, conformada por la reutilización de la historia pasada de España como material literario —apelación que apunta hacia la voluntad de revalorizar tanto el pasado histórico español como el patrimonio literario de la nación— así como por algunas declaraciones poco afortunadas sobre el carácter español y sobre el papel de los conquistadores en América, como veremos más adelante. El fuerte potencial de adhesión del público al sentimiento de identificación con la nación pudo influir en la buena acogida de este discurso y en el triunfo de sus novelas, en particular en el de la serie del Capitán Alatriste.

Para acabar, es imprescindible para entender cómo Pérez-Reverte pudo lograr seducir al público y entablar con él cierta complicidad indagar sobre su actitud hacia la literatura «popular» que toma sus raíces en el folletín y en una particular noción de “pueblo”. En efecto, especialmente a raíz de la publicación de *El club Dumas*, desarrolla un discurso que revaloriza a una mayoría lectora (frente a las minorías intelectuales), condena la brecha que se fue abriendo entre pueblo y élites —en todos los ámbitos de la sociedad— y se posiciona a favor de los “débiles” sobre los “poderosos”. Este posicionamiento, abierto hacia producciones escritas a menudo marginadas por la crítica (que sus relatos novelescos ilustran y que los críticos recogen y difunden ampliamente como su “visión del mundo”), expresa también el uso de una retórica interesada a través de la que intenta crear alianzas con el lector.

Asimismo, veremos que esta actitud hacia sus potenciales destinatarios comporta un contraste con la imagen del autor-Dios a través de la que paradójicamente se

¹⁶⁷ La novela, que nos cuenta parte de la vida del autor en los países en guerra donde trabajó, llega al mercado en 1994 justo después del incontestable éxito de *El club Dumas* (1993) y cuando apenas se empieza a sistematizar la representación mediática de Pérez-Reverte. Además, *Territorio comanche* tuvo un eco particular en la prensa dado que dio lugar a un escándalo que valió al autor varias amenazas de juicio, lo que le proporcionó mucha publicidad, tal como él mismo reconoce.

autorrepresenta. La figura autorial de Arturo Pérez-Reverte oscila hábilmente entre dos posturas: la de un autor “de a pie”, cercano al público, y la de un autor poderoso que marca los sentidos que impulsan su obra.

3.1. Lanzamiento en el mercado y trayectoria editorial

Arturo Pérez-Reverte pasó por diferentes editoriales antes de asentarse en Alfaguara con su tercera novela, *La tabla de Flandes*. Fue la pequeña editorial independiente Akal la que se encargó de su primera publicación, *El húsar*. Luego, *El maestro de esgrima* fue publicada en 1988 en Mondadori cuando todavía no se habían producido las múltiples fusiones que darían lugar en el 2001 al grupo editorial Random House Mondadori y en el 2013 al grupo Penguin Random House.

La publicación en 1990 de *La tabla de Flandes* en Alfaguara en esta editorial garantiza cierta estabilidad a su obra, ya que a partir de entonces ya no publicará en otros sellos más que en algunas excepciones. Por entonces esta empresa ya forma parte del grupo Santillana y en 1993, cuando la concentración editorial crece cada vez más con la pretensión de abrirse a nuevos mercados internacionales, se lanza Alfaguara Global con la que se abre el catálogo a autores suramericanos y se implantan varias editoriales en el continente. Arturo Pérez-Reverte será un autor clave en el catálogo latinoamericano de Alfaguara. En el año 2000 Santillana fue integrada al Grupo Prisa hasta que parte de sus sellos fueron vendidos en 2014 a Penguin Random House, lo que elimina la competencia de firmas tan relevantes en el panorama editorial español como Taurus, Aguilar o Suma (antiguamente propiedad de Santillana) y Plaza y Janés, Grijalbo, Debate o Lumen (ya propiedad de Penguin Random House),¹⁶⁸ entrando a formar parte del mismo conglomerado de industrias de la comunicación.

El trato que se le dio a Pérez-Reverte en la prensa fue escaso en el momento en que se estrenó como autor de ficción, a diferencia de la apuesta directa que se efectuó en el caso de Isabel Allende. En efecto, como comprobamos con la autora chilena, la publicación de su primera novela se acompaña desde el principio de anuncios con fotos y dibujos que ilustran sus novelas y de artículos y entrevistas en los tres periódicos

¹⁶⁸ Santillana del Barrio, Ignacio. “Santillana vende Alfaguara y sus sellos literarios a Random House” http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-04-18/santillana-vende-alfaguara-y-sus-sellos-literarios-a-random-house_735980/

estudiados (*ABC*, *El País*, *La Vanguardia*). En el mes de noviembre de 1982 se la presenta como una “desconocida” pero cuya novela es un “descubrimiento” y una “obra magistral” (*La Vanguardia*, 17/11/1982: 29) y su primera aparición en las listas de libros más vendidos no tarda en producirse, en febrero de 1983, directamente en cuarta posición.¹⁶⁹

Como es conocido, la entrada en el mercado de Arturo Pérez-Reverte como novelista pasa prácticamente desapercibida. Su primera novela, *El húsar* (1986), tan solo encuentra eco en *La Vanguardia*, que la nombra como una de las diez finalistas del Premio Herralde; cuenta con un anuncio en *ABC*, difícilmente visible (en un cuadro en la parte inferior de la página donde se citan las novedades editoriales sin fotos de portadas o de autores). Este hecho se puede explicar, como indica Santos Sanz Villanueva (2003, 3-4) por el carácter escasamente comercial de esta primera novela. La editorial Akal en la que la publica era «de prestigio en el ámbito docente y de signo izquierdista, y (...) en aquellos años estaba, además, muy marcada por amparar los productos más rupturistas de la necesaria reforma educativa —por desventura capitaneada por la horda de los pedagogos iluminados y fundamentalistas— auspiciada por el gobierno socialista. En la misma colección que hospeda a Pérez-Reverte figuran una serie de novedades de intenso acento innovador y hasta de un riesgo minoritario extremo». Lo que le permite apuntar que *El húsar* no nació con vocación de *best seller* ni aparece en una serie de consumo.

Podemos decir que el “auténtico” primer artículo que sale en prensa sobre nuestro autor es el que aparece en *La Vanguardia* el 21 de julio de 1988 para reseñar *El maestro de esgrima*, lo que posiblemente contribuyó a dar a conocer al autor como novelista y quizás ayudó a que su tercera novela, *La tabla de Flandes*, hiciera una primera y breve aparición en las listas de libros más vendidos (en el décimo puesto), ya que no se mantendrá en ellas mucho tiempo (nos consta que una semana, aunque Alfaguara comunica que será uno de los libros más vendidos de su catálogo ese año con 41.000 ejemplares, después de José Luis Sampedro con 43.000 ejemplares). La revisión de los periódicos nos indica que esta tercera novela tan solo fue reseñada en *El País* (3 de noviembre de 1990). En *ABC* habrá que esperar la publicación de *El club Dumas* (publicada en 1993, siete años después de su primera novela) para encontrar la primera

¹⁶⁹ Recordemos que estas listas todavía no informaba de los 10 primeros puestos sino tan solo de los 5 primeros, por lo tanto, es probable que Allende se mantuviera en esos 10 primeros puestos durante los meses precedentes.

reseña, novela con la que Reverte entra ya de lleno en el mercado si nos fiamos de las listas de *best sellers*: *El club Dumas* se habría mantenido en estas listas durante unas treinta y tres semanas (sin llegar, sin embargo, a alcanzar nunca el primer puesto).

Aunque Reverte ya se había ganado un buen núcleo de lectores, es verdaderamente con *El club Dumas* cuando empieza seriamente su carrera de novelista que contará, en paralelo, con una promoción constante de su producción en la prensa diaria.

Con estos datos parece evidente, en primer lugar, que el éxito de ventas no viene dado obligatoriamente por una fuerte promoción cuyo efecto sería inmediato en el público lector. Aunque Reverte contaba con una ventaja al ser ya un rostro conocido de la televisión por su trabajo de reportero de guerra, este hecho no fue explotado por las editoriales que lanzaron sus primeras novelas aunque *El húsar* tuviera una temática militar. En segundo lugar, podríamos pensar que Arturo Pérez-Reverte se convirtió en autor *best seller* de manera paulatina conquistando poco a poco a sus lectores hasta el triunfo de su cuarta novela, *El club Dumas*.

Sin embargo, es probable que esta conquista fuera favorecida por un elemento clave que explica, en gran parte, su éxito posterior. A partir de la publicación de su tercera novela, algunos directores de cine se interesan por sus obras y deciden comprar los derechos para su adaptación. Es entonces cuando notamos una extraordinaria promoción de las películas basadas en sus relatos: *El maestro de esgrima* y *La tabla de Flandes* cuentan con numerosos artículos de prensa que apoyan su estreno en los cines españoles. La primera no solo abrió el festival de cine de San Sebastián de 1992 sino que, junto con la segunda, tuvo un eco muy destacable en los periódicos, especialmente en *La Vanguardia* (seis anuncios en menos de un año) y en *El País* (tres anuncios en un año). El recorte de prensa que muestra la promoción del Festival de San Sebastián con la película de Reverte aparece en la sección “Espectáculo” de *La Vanguardia* y ocupa la columna izquierda entera de la página.

La adaptación filmica de sus novelas constituye seguramente el empujón que acabó por dar a conocer a Arturo Pérez-Reverte como novelista al gran público. *El maestro de esgrima* obtuvo once nominaciones en los premios Goya, de los cuales ganó tres (mejor guion adaptado, mejor música original y mejor diseño de vestuario), premios que supusieron ganar en visibilidad tanto para la película como para la novela.



Aunque nuestro autor pocas veces queda satisfecho con las adaptaciones de sus obras, es perfectamente consciente de la ayuda que proporcionan a la venta de sus libros. Cuando *La tabla de Flandes* fue llevada al cine, declaró que «es una película infame y abyecta, pero al menos ayudó a que el libro se siguiera vendiendo» (Sampedro, 14-09-1996). La estrategia de márketing se sitúa en el justo equilibrio entre la publicación de las novelas y las adaptaciones: «Me tomo en serio la vida de mis libros: por ejemplo, no dejaré que lleven *El club Dumas* al cine antes de dos años, para que la película no mate antes de hora la venta de la novela» (Vidal-Folch, 21-05-1993).¹⁷⁰

Dato curioso de la promoción de Pérez-Reverte es que las primeras fotografías de su rostro aparecen el 06 de abril de 1993 en *ABC* y el 21 de mayo de 1993 en *La Vanguardia*,¹⁷¹ es decir, tan solo a partir del momento en que

sus novelas empiezan a ser conocidas, después de su adaptación al cine. No deja de ser

¹⁷⁰ Muy relacionado con esta estrategia de márketing es otra que consiste en seducir al público, atraerle hacia la lectura haciéndola igual de atractiva que la televisión: «El lector es perezoso y no viene solo hasta nuestro libro. Hay que ir a buscarlo y para ello es preciso tenderle trampas seductoras, capaces de competir con las armas de los medios audiovisuales» (Puente, 11-10-1994). O utilizando el lenguaje audiovisual: « (...) siempre he dicho que hay que utilizar las armas del enemigo: las del cine y de la televisión. A mí me leen muchos jóvenes, entre 25 y 30 años, y las mujeres. Hay que saber que ningún niño dejará de ver la tele para coger un libro, lo que tienes que hacer es relacionar el libro con la televisión y lo mismo hay suerte» (García, 02-01-1995). «Ahora se intenta que la gente no vea la televisión para que lea libros, y eso es imposible. Nadie va a desconectar el televisor para coger una novela. Lo que sí podemos intentar es que la gente lea en los ratos en los que no está viendo la televisión», afirmó Pérez-Reverte. Para el periodista y escritor, una forma de lograr ese objetivo es incorporar a la literatura elementos de la cultura televisiva y cinematográfica, "bajar a la arena y jugar con la memoria audiovisual y sus referentes"» (García, 18-08-1994).

¹⁷¹ En *El País* no podemos verificar ese dato dado que en la versión web de los archivos no se incluyen fotos.

extraño que las diferentes editoriales no aprovechen este rostro conocido de la televisión para promocionarlo desde su primera publicación. En todo caso, a partir del *El Club Dumas* (1993), empiezan a aparecer constantemente fotos del autor; se despliega, especialmente en *La Vanguardia*, una impresionante campaña publicitaria que incluye una entrevista de dos páginas con fotos suyas que ocupan medio folio.

LA ENTREVISTA

"Soy un mercenario cualificado"

Pérez Reverte dice que "Código 1" es su cruz y busca el placer en las novelas

JOSQUÍN MOGILAN

PERFIL



Fuerza en la pantalla y discreción en la calle

Arturo Pérez-Reverte es un autor que ha sabido aprovechar al máximo su presencia en la televisión para promocionar su obra. Su estilo de vida es discreto, pero su fuerza en la pantalla es innegable. En esta entrevista, el autor comparte sus pensamientos sobre su carrera literaria y su relación con el mundo de la televisión.

¿Cómo se siente al ser tan conocido en la televisión?

«Me siento un mercenario cualificado. Soy consciente de que estoy vendiendo un producto, pero creo que es un producto de calidad. Me gusta trabajar en televisión porque me permite llegar a un público más amplio y promocionar mi obra de una manera más efectiva».

¿Cree que la televisión ha ayudado a su carrera literaria?

«Sí, creo que la televisión ha sido una gran aliada. Me ha permitido llegar a un público más amplio y promocionar mi obra de una manera más efectiva. Sin embargo, también creo que la televisión puede ser una distracción y que es importante mantener el foco en la escritura».

¿Qué le gusta de escribir?

«Me gusta escribir porque me permite expresar mis ideas y sentimientos. También me gusta investigar y aprender cosas nuevas. Es un trabajo que me exige y me desafía».

¿Cree que la televisión ha cambiado la manera de leer?

«Sí, creo que la televisión ha cambiado la manera de leer. Ahora la gente quiere leer cosas que se puedan ver en televisión. Pero creo que eso es una buena noticia porque significa que la televisión está ayudando a promover la lectura».

LA ENTREVISTA

"No me gusta triunfar con un programa de sucesos"

Arturo Pérez-Reverte se declara un "mercenario cualificado" y afirma que su "cruz" es el Código 1. El autor también afirma que no le gusta triunfar con un programa de sucesos.

¿Cree que la televisión ha cambiado la manera de leer?

«Sí, creo que la televisión ha cambiado la manera de leer. Ahora la gente quiere leer cosas que se puedan ver en televisión. Pero creo que eso es una buena noticia porque significa que la televisión está ayudando a promover la lectura».

¿Qué le gusta de escribir?

«Me gusta escribir porque me permite expresar mis ideas y sentimientos. También me gusta investigar y aprender cosas nuevas. Es un trabajo que me exige y me desafía».

¿Cree que la televisión ha cambiado la manera de leer?

«Sí, creo que la televisión ha cambiado la manera de leer. Ahora la gente quiere leer cosas que se puedan ver en televisión. Pero creo que eso es una buena noticia porque significa que la televisión está ayudando a promover la lectura».

En *ABC*, la novela fue publicitada con la portada del libro y con un artículo de una página entera del crítico Rafael Conte.

ABC

Novela

El Club Dumas

Arturo Pérez-Reverte



«Con esta novela, Pérez-Reverte parece un trabajo con todos los pliegues de un gran escritor»

Rafael Conte

ABC

Novela

La Judía de Toledo

Arturo Pérez-Reverte



«Pérez-Reverte parece un trabajo con todos los pliegues de un gran escritor»

Rafael Conte

Las primeras descripciones físicas y de carácter de Arturo Pérez-Reverte también aparecen alrededor del año 1993 y contribuyen a difundir una imagen de autor algo romántica, rodeada de un halo de misterio. Pérez-Reverte aparece como único, rebelde e individualista, seguro de sí mismo y poco dado a lo mundano en cuanto a la sociedad literaria:

Pregunta. ¿Le da igual lo que piensen de usted?

Respuesta. Sí, porque soy atípico. No soy un novelista de café, ni de tertulias, ni hago vida literaria. No tomo copas ni cafés con escritores. No pertenezco a ningún grupo y soy poco sociable. Pero no desprecio a la gente y me llevo bien con la gente. Por eso no tengo demasiados enemigos. Dicen que soy buen chico y de momento no se ha levantado la veda contra mí» (Roglan, 06-08-1993).

También se muestra apasionado y experimentado a raíz de cuyos rasgos los críticos nos sugieren un mundo interior rico y muchas cosas por contar:

«Mira con ojos que ya han contemplado todas las geografías del mundo y que, a pesar de ello, se mantienen curiosos y expectantes. Es frugal y vehemente, generoso y elemental como un personaje de Dumas» (De prada, 12-01-1996).

Vidal-Folch lo presenta como simpático pero grave y profundo, con la seriedad tranquilizadora de un hombre que ha vivido algunos de los conflictos armados más importantes del siglo XX:

Su rostro anguloso es bien conocido por los telespectadores españoles. En la pequeña pantalla siempre se le ve destacándose, saludable y deportivo, pero preocupado, sobre un fondo de devastaciones o batallas (Vidal-Folch, 21-05-1993).

El autor achaca a estos conflictos bélicos que observó durante más de veinte años su carácter desengañado. Al haber vivido en los países donde se desarrollaron las principales guerras del siglo XX, alardea de conocer más que ninguno el «género humano» ya que en esas circunstancias particulares se despliega de manera concentrada su maldad. Se presenta desilusionado con el mundo, una visión que pretenderá plasmar en sus novelas:

También me ha dado el periodismo un gran conocimiento del mundo en el que estoy. Me ha dado una lucidez con muy mala leche, escéptica, retorcida, poco optimista, que a veces presto a algunos de mis personajes (García, 02-01-1995).

Pero Arturo Pérez-Reverte es también un gran cínico y provocador, que quiere dar una imagen de hombre honesto y fuerte, que no permite que sus superiores abusen

de él. En efecto, después de denunciar en *Territorio Comanche* el comportamiento de los directivos de TVE —la cadena en la que ejercía como reportero— hacia sus trabajadores, presenta una insultante carta de dimisión a Ramón Colom (entonces director de TVE) y decide dedicarse por completo al oficio de novelista. Podemos leer algún fragmento de esta carta en *El País*:

En su carta a Colom agrega: "Estoy harto de tus jefes y de ti.... Te regalo 21 años de antigüedad en el Estado (12 en Pueblo y 9 en TVE) a cambio de mi dignidad y vergüenza, palabras que te hago el honor de imaginar que conoces. Que os den morcilla" (10-05-1994).

Por lo tanto nuestro autor promete mucho: aparece como una persona accesible y simpática, que ofrece espectáculo con sus provocativas declaraciones y que está dispuesta a compartir con el público su experiencia vital, su mirada ácida sobre la actualidad y su crítica hacia el poder.

3.2. Construcción del yo y de un «nosotros»

3.2.1. Masculinidad y heroización del autor: un hombre de guerras

A Arturo Pérez-Reverte se le presenta —y él mismo se autorrepresenta— como un hombre viril y valiente, investido de un papel esencial en la sociedad española —el de informar— que acaba *heroizando* su figura, como veremos a continuación.

Tal como se refleja en numerosos blogs, entrevistas o representaciones audiovisuales sobre el autor, queda claro que en el imaginario del público uno de los atributos que mejor caracteriza a Pérez-Reverte es la virilidad, de acuerdo con cierta idea de masculinidad que se corresponde con una visión tradicional del papel del hombre en la sociedad occidental. La imagen pública que proyecta tiene mucho que ver con su faceta de reportero de guerra y, por lo tanto, consideramos imprescindible tomar especialmente en cuenta *Territorio comanche* que, junto con sus declaraciones públicas y sus demás relatos, contribuye a difundir esa particular figuración del autor. Hemos podido analizar a través de esta novela autobiográfica qué representa para Pérez-Reverte ser reportero de guerra, con qué imagen de hombría se identifica y cómo nos la transmite, así como la proyección de esta imagen en sus personajes novelísticos, con algunos de los cuales afirma identificarse: es el caso, por ejemplo, de Jaime Astarloa,

protagonista de *El maestro de Esgrima*, un gentleman honrado, valiente, especialmente talentoso en el arte de la espada y siempre triunfador en los duelos en los que participa.

George L. Mosse ha realizado una importante labor sobre el estudio de la masculinidad en la cual recalca el papel de la guerra en la formación de la imagen del hombre moderno que surgiría, o más bien se fortalecería, a finales del siglo dieciocho y a lo largo del siglo XIX, en un contexto marcado por el conflicto (Revolución Francesa, guerras de independencia...) y la militarización de la sociedad, en relación con la emergencia de las naciones contemporáneas (Mosse, 2000). Mosse muestra cómo el estereotipo de la masculinidad se va conformando y va aglutinando de manera paulatina, diversas características como la *fuerza de voluntad*, el *honor*, el *valor*, el *autocontrol*, la *virtud*, la *tenacidad* o la *ausencia de miedo ante peligro*. Todas ellas son virtudes necesarias en mayor o menor medida para el combate en duelo, un combate «significativo como concepto aristocrático del honor masculino que realizó su propia contribución a la construcción de la masculinidad moderna que estaba ahora ligada a principios morales y físico de gran relevancia» (Mosse, 2000: 29). No deja de ser revelador que el duelo y el código de honor sean dos de los elementos más recurrentes de la novelística y del discurso público de Pérez-Reverte en relación con su “visión del mundo”, como veremos en la última parte de este capítulo.

Por su parte, Elisabeth Badinter (1992, 197-197) recoge en el capítulo dedicado al hombre “duro” de su libro *XY: de l'identité masculine*, los cuatro famosos imperativos de la masculinidad y de la virilidad enumerados por Deborah S. David y Robert Brannon en 1976: el *no Sissy stuff* o nada de adoptar comportamientos afeminados; *the big wheel* o la exigencia de ser superior con respecto a los demás (tener éxito, poder, y suscitar la admiración en los demás); *the sturdy oak* o la necesidad de ser independiente, de no necesitar a nadie y ser impasible, no manifestar emociones, ya que se trata de un signo de debilidad femenina; y, por último, el *Give'em Hell* o la obligación de ser más fuerte que los demás: el hombre tiene que ser aparentemente audaz, hasta agresivo, mostrar que está preparado para correr riesgos incluso cuando tiene miedo. Ya veremos cómo, en *Territorio comanche*, los dos personajes principales, los amigos Márquez y Barlés, este último representando por el propio Pérez-Reverte, son caracterizados con varios de los atributos que subrayan los dos autores citados.

Badinter analiza también cierta evolución en la representación de la virilidad en la televisión, desde el personaje del vaquero del oeste (independiente y solitario, es un

hombre hiperviril que deja sin embargo trasparecer algunos signos de afecto y apego por otros seres vivos) hasta el de Terminator (también hiperviril, se trata de una máquina despojada de toda humanidad) (199). Podemos identificar a Barlés con el vaquero —«impassible y silencioso, el héroe de western deja que el espectador intuya su humanidad: sus conflictos, sus sentimientos y, entonces, su “debilidad”» (200)—¹⁷² que, en contraste con su persona, atribuye a Márquez algunos aspectos más cercanos a Rambo o a Terminator.

El personaje de Márquez es interesante en el sentido de que da la sensación de ser el verdadero héroe de *Territorio comanche*, por delante del narrador, Barlés, que se refiere a él siempre con indudable respeto y en términos que traducen su admiración.¹⁷³ Márquez aparece como el “verdadero hombre” de la novela, la máquina que no deja nunca traspasar sus sentimientos. Y cuando lo hace, sale fortificado de ello (la excepción que confirma la regla). Además, Márquez es quien toma las iniciativas y Barlés quien las sigue.

La admiración del narrador por Márquez se deja ver en las descripciones de este personaje: nos presenta a los reporteros como «tipos duros» pero Márquez, «era el más duro de todos». Los «tipos duros» como Barlés intentan esconder sus sentimientos detrás de cuestiones prácticas:

Pero Márquez deseaba ese puente, y Márquez era un tipo testarudo. Casi nunca se ponía el chaleco antibalas ni el casco porque le molestaban para trabajar con la cámara. A diario tenían broncas al respecto.

—No es que me importe mucho —matizaba Barlés—. Pero si te dan, me quedo sin cámara (23).¹⁷⁴

Y los tipos muy duros, como Márquez, pueden con la sangre fría que recorre sus venas, aguantar el llanto hasta que acaben su trabajo; no se dejan invadir por sentimientos débiles en momentos clave:

¹⁷² Texto original : «impassible et silencieux, le héros de western laisse deviner au spectateur son humanité: ses conflits, ses sentiments, donc sa “faiblesse».

¹⁷³ Márquez y Barlés aparecen en la novela como dos amigos inseparables aunque Barlés desarrolla cierta dependencia, no recíproca, con respecto a su amigo.

¹⁷⁴ Si percibimos la masculinidad de nuestros personajes en la voluntad de esconder lo más posible sus sentimientos, también la percibimos en el nivel narrativo en una escritura que, al buscar *evitar la sensiblería* para no caer en el sentimentalismo — en el sensacionalismo “mercenario”— dos sustantivos tradicionalmente asociados a las figuras femeninas, se convierte en una escritura tajante, fría, apoyada en una supuesta neutralidad que transmite una visión masculinizada del mundo y refuerza la virilidad que contemplamos a través de sus acciones y de los diálogos con sus compañeros.

A Márquez las lágrimas no le dejaban enfocar bien, por eso no lloraba nunca cuando sacaban de los escombros niños con la cabeza aplastada, aunque después pasara horas sentado en un rincón, sin abrir la boca (20).

Márquez también es un hombre que «a base de voluntad» salió de una parapleja debido a una caída en Eritrea y al que no le da miedo volver al frente. De hecho nada le da exactamente miedo a Márquez, que parece casi impermeable a las balas cuando se pone a grabar en medio del campo de batalla:

La 12.7 seguía tirando a lo loco, a través de la humareda que ya empezaba a disiparse. Ojalá que a este cabrón no se le ocurra filmar ahora, rogó. Ojalá que a este carbón. Ojalá que. De pie en mitad de la carretera, como si estuviera en la Gran vía de Madrid, Márquez se echó la Betacam al hombro e hizo un tranquilo plano del puente (...) Barlés vio perfectamente cómo una bala de 12.7 rebotaba en el suelo, sin fuerza, y venía rodando hasta muy cerca de las botas del cámara (132-133).

En ocasiones, tenemos la sensación de tener ante los ojos a un superhombre, a un personaje de acero como Terminator, que desafía a la muerte poniéndose a grabar bajo lluvias de balas. En estos momentos no parece tocado por el miedo, al contrario de Barlés que, como veremos a continuación, sigue por fuerza a su compañero. En realidad, aunque este exprese sus miedos a enfrentarse a determinadas situaciones, ello no hace sino reforzar lo extraordinario que representa afrontarlas y sobrellevarlas, y acentúa la valentía del narrador, al mismo tiempo que lo humaniza ante el lector.

La misma función tiene el sufijo del apodo con el que se autobautizó Pérez-Reverte, «Rambito». Si bien el apodo hace referencia a otra máquina de guerra hiperviril del cine hollywoodiense, reconocemos en este personaje solitario una dimensión humana marcada por el trauma causado por los horrores de la guerra del Vietnam, la pérdida de sus compañeros¹⁷⁵ así como el desconcierto y la incapacidad de volver a la «civilian life». En Rambito, el sufijo humaniza aún más al que designa, dándole un leve toque de sensibilidad.¹⁷⁶

La humanización de los protagonistas también se efectúa a través de la narración del rescate de las víctimas después de los bombardeo, destacando que su participación en ello es totalmente gratuita ya que no forma parte del trabajo de reportero. Más aún,

¹⁷⁵ En la vida real, lejos del campo de batalla, ya no existe el compañerismo y la solidaridad que desarrollan los soldados en acción. Rambo está roto porque se han quebrado sus vínculos relacionales y ya no sirve el código de honor al que solía aferrarse en el frente.

¹⁷⁶ Tanto Rambo como los protagonistas de *Territorio comanche* expresan su incapacidad por volver a la civilización: en el caso de Rambo, se traduce por la insinuación de que él «busca» la guerra y provoca el desorden en un Estado de derecho; en el caso de Márquez y de Barlés, por la necesidad de volver siempre a cualquier frente de batalla.

subrayan que estorba su trabajo, lo que sirve para reforzar el carácter humano y la sensibilidad de los protagonistas, en particular de Barlés ya que «a Márquez no le gustaba que Barlés ayudase a los equipos de rescate porque se metía en cuadros y estropeaba el plano» (20). Uno de esos rescates fue inmortalizado «un día que Barlés no pudo quedarse quieto y ella [una reportera] lo fotografió sacando niños en brazos» (108). Esta fotografía, materia novelesca en *Territorio comanche*, será rescatada de los archivos para promocionar en 1997 en *La Vanguardia* la adaptación filmica de la novela. En ella aparece Pérez-Reverte equipado de un casco y de su chaleco, con un niño en brazos, suponemos que después de un ataque militar. La foto está encabezada por un título que traduce cierta ternura: «Entrañables comanches».

Pérez-Reverte siempre se esfuerza en dulcificar su imagen de macho sin dañar su virilidad; pues la sensibilidad es lo que le hace entrar en el mundo de lo humano y le acerca a sus lectores: «Deu ser que en el fons no sóc tan mala bèstia. Potser la guerra no m'ha matat tots els sentiments. Què vols que et digui? Que sóc un noi sensible? I qué?» (Gayà, 22-12-1995).

Como hemos adelantado hace un momento, Barlés ha de seguir al héroe a pesar del miedo y de la conciencia del peligro. La amistad entre ambos protagonistas se estructura en varios aspectos como la que evidencia M. Á. Toda Iglesia en *Héroes y amigos: Masculinidad, imperialismo y didactismo en la novela de aventuras británicas, 1880-1914*. El autor analiza el comportamiento y la actitud del amigo del héroe frente a la acción guerrera en las novelas de aventuras.¹⁷⁷ Volvemos a encontrar esos mismos comportamientos en el personaje de Barlés —y al ser el propio Pérez-Reverte, no podemos dejar de pensar en la influencia que tuvieron en él las novelas de aventuras clásicas—. Como explica Toda Iglesia, en muchas de las novelas de aventuras que ha estudiado, «los amigos derivan su motivación de la del héroe. Como aventureros disponibles, se “enganchan” a las

Entrañables comanches



García Planas, Plàcid. «Entrañables comanches»
La Vanguardia, 20-06-1997.

¹⁷⁷ Mosse (2000: 133) nos recuerda que «la literatura de aventuras, de personajes intrépidos, siempre había sido indiscutiblemente masculina, y así había de seguir, a pesar de los logros de las mujeres exploradoras, o incluso las mujeres pioneras del imperio (...). Antes y después de la guerra [Primera Guerra Mundial], muchos chicos —y no tantas chicas— fueron educados con historias de aventuras del siglo diecinueve que, sin embargo, (...) no traslucían necesariamente un ambiente guerrero. El ideal del caballero era las más de las veces un componente importante de los cuentos de aventuras. El espíritu de aventura y la masculinidad se consideraban idénticas».

empresas de éste, sin cuestionar excesivamente sus porqués» (151-152). Aunque Barlés no necesita a Márquez para motivar su sed de aventuras,¹⁷⁸ en los frentes de guerra, Márquez sí ha de tirar de él para que se meta en situaciones más peligrosas de lo normal:

—También nosotros tendríamos que irnos –dijo Jadranka. (...) Los tres estaban de acuerdo en que las posibilidades de largarse sin problemas disminuían a cada minuto. (...) Márquez hizo un leve gesto afirmativo con la cabeza, como dándose por enterado. Después cambió la batería de la cámara y echó a andar al talud, en dirección al puente.

—Hijo de puta –dijo Barlés (121-122).

Un insulto cómplice tras el cual Barlés sigue a Márquez de vuelta al talud para acabar el trabajo empezado.

En realidad, coexisten en esta novela —quizás de un modo parecido a en *El húsar*— dos modos de relacionarse con el conflicto armado. Por una parte, *Territorio comanche* resalta lo absurdo de las guerras y denuncia las atrocidades e injusticias que siempre acarrearán. Por otra parte, como podemos observar en varias declaraciones, la guerra no deja de ser un escenario que estimula a los personajes, una forma de vida atractiva, donde los protagonistas llegan a divertirse. Vemos en el personaje de Márquez más que en ningún otro esa sed de aventuras que todos tienen y la necesidad de independencia que les permite satisfacer, proporcionándoles, al mismo tiempo, una libertad lejos de sus compromisos sociales y familiares. Tanto Márquez como Barlés expresan el deseo de partir a la aventura y el miedo a que se acabe:

Márquez tenía en Madrid una mujer y dos hijas a las que veía un mes al año, y trascurridos veinte días de ese mes se volvía tan insoportable que su propia familia le aconsejaba coger el avión y largarse a una guerra. (...) A veces, en sus raros momentos de confianza, Márquez se volvía a Barlés y le preguntaba qué coño iba a hacer cuando fuera demasiado viejo para viajar y tuviera que quedarse en casa meses y meses. Barlés solía responderle que no tenía ni puta idea. Si no muere antes o logra salirse a tiempo, un reportero jubilado es como un marino viejo: todo el día apoyado en la ventana, recordando (62).

¹⁷⁸ En varias ocasiones hemos podido leer en la prensa cómo la elección del oficio del autor fue motivada por esa sed de aventuras: «?No soy periodista de vocación», dijo Pérez-Reverte. «Quería aventura y quería vivirla en primera persona. En esta época eso ya no significaba ser marino o militar, y pensé en las aventuras de Tintín. Quise ser como él, aunque a él nunca se le vio trabajar como periodista». Y añadió: «No he elegido el lado peligroso de la vida, sino la parte divertida del periodismo» (Jarque, 25-11-1993).

En una entrevista para *La Vanguardia*, nuestro autor explica que «als 20 anys, volia que em passessin coses, que em donessin hósties. Volia mirar-me al mirall i dir: “Que collonut que ets”» (Gayà, 22-12-1995).

Badinter insiste en la importancia de los genitales masculinos en la definición de la hombría. Pérez-Reverte utiliza las expresiones castellanas «ser cojonudo» o «tener un par de cojones» en múltiples ocasiones, estableciendo una relación directa entre sexo y comportamiento social. Los lectores podemos sentir la adrenalina que recorre el interior de sus piernas y sus estómagos —ese «desagradable hormigueo de las ingles y el vientre» (131)— y la posterior satisfacción que les aporta el haber arriesgado sus propias vidas. Es de notar la virilidad casi animal que acaba caracterizando a Márquez cuando entra en contacto con el humo, la sangre, las explosiones, el fuego en Kukunjevac donde hubo «guerra de verdad», y la felicidad asociada a este estado de ánimo:

Sí. Kukunjevac fue la guerra de verdad, y no existía Hollywood capaz de reconstruir aquello: el cielo gris, los soldados moviéndose por la carretera, las casas ardiendo. Y la sensación de peligro, tristeza inmensa, soledad, que transmitía la imagen ligeramente torcida de la cámara de Márquez. Barlés lo recordaba caminando entre los soldados con la Betacam en la cadera, inexpresivo, las aletas de la nariz dilatada y los ojos entornados, saboreando la guerra. Y tenía la certeza absoluta de que ese día, en Kukunjevac, Márquez había sido feliz (72).

La adrenalina, la felicidad y la euforia probablemente tengan que ver con el sentimiento de superioridad que les proporcionan la guerra y el peligro, un sentimiento que desarrollan con respecto a los burócratas y a los políticos, a la élite y a los artistas, que realizan informes sobre guerras desde despachos en Madrid o que vienen «de visita» a los países en conflicto, en calidad de «domingueros» a hacer «excursiones bélicas»:

Y es que la antigua Yugoslavia estaba llena de domingueros. Los cascos azules españoles los llamaban los japoneses porque llegaban, se hacían una foto y se iban lo antes posible. Por Bosnia pasaban todo pelaje y procedencia: parlamentarios, intelectuales, ministros, presidentes de Gobierno, periodistas con mucha prisa y sopladores de vidrio en general, que a su regreso a la civilización organizaban conciertos de solidaridad, daban conferencias de prensa e incluso escribían libros para explicarle al mundo las claves profundas del conflicto (...) Uno llegaba de Mostar, o Sarajevo, sucio como un cerdo, y al bajar del Nissan blindado se los encontraba en los vestíbulos de los hoteles de Medugorje o Split, con chaleco antibalas y casco y expresión intrépida, arriesgando la vida a cincuenta o doscientos kilómetros del tiro más cercano (25).

Este sentimiento de superioridad también proviene de la causa por la que desempeñan su papel de reportero. Como explica Mosse, el «poner la masculinidad al servicio de un ideal, también había sido parte de la definición de masculinidad desde el principio» (128). En *Territorio comanche*, parece ser que los protagonistas se juegan la vida en los frentes de guerra para mostrar al mundo la verdad de lo que allí sucede. En ese sentido, afloja cierta heroización de los personajes ya que están investidos de un papel imprescindible por el hecho de ser periodistas, una heroización que se acentúa en contraste con el trabajo realizado por los burócratas y por la élite militar (frente a los soldados que están en el terreno), unos cobardes que ganan dinero con el negocio de la guerra pero muy lejos de los frentes de batalla:

No sé qué os contarán otros; pero yo estaba allí, y juro que siempre es la misma: un par de desgraciados con distinto uniforme que se pegan tiros el uno al otro, muertos de miedo en un agujero lleno de barro, y un cabrón con pintas fumándose un puro en un despacho climatizado, muy lejos, que diseña banderas, himnos nacionales y monumentos al soldado desconocido mientras se forra con la sangre y con la mierda. La guerra es un negocio de tenderos y de generales, hijos míos. Y lo demás es filfa (92).

Pero en la novela, esta crítica es también el pretexto para una exhibición del yo: toda la reputación y la imagen del reportero se basan en suscitar la admiración de los demás demostrando su valentía. Cuánto más riesgos corran, cuánto más impactantes las imágenes que graben, cuánto más cerca del fuego, más fácil y rápido alcanzarán el reconocimiento.¹⁷⁹ La valentía y la audacia se convierten en cualidades imprescindibles del reportero de guerra, del mismo modo que en el propio soldado.¹⁸⁰ Como explica Badinter (1992: 198), «el hombre tiene que exhibir una apariencia de audacia, incluso de agresividad: mostrar que está dispuesto a correr cualquier riesgo, inclusive cuando la razón y el miedo sugieren lo contrario».¹⁸¹

¹⁷⁹ Ya encontrábamos estas cualidades atribuidas al varón en la primera novela de Pérez-Reverte, *El húsar*, en la cual el narrador hace manifiesta esta voluntad del héroe, Federic Glüntz, de acaparar el reconocimiento de los demás por sus acciones nobles al servicio de un ideal, de una causa elevada: «Cuando [Frederic Glüntz] decidió hacerse militar, emprendió ese camino movido por un impulso elevado, generoso. En la carrera de las armas buscaba la cristalización de un anhelo superior, de un sentimiento que lo arrancaba de las comodidades de la vida burguesa y lo ponía en el camino de la heroicidad, de los sentimientos nobles, del sacrificio supremo. (...) él aspiraba a ganar la gloria: la admiración de sus camaradas, el respeto de sus jefes, la propia estimación a través de experimentar ese bello y desinteresado sentimiento de vivir con la consciencia de que era dulce y hermoso pelear, sufrir y quizá morir por una idea. La idea. Eso era precisamente lo que diferenciaba todos aquellos otros, la mayoría, que vivían prisioneros de lo palpable y lo inmediato» (111-112).

¹⁸⁰ Pérez-Reverte manifiesta su audacia en las diversas esferas en las que se mueve: es audaz en el frente de batalla, frente a sus jefes y frente a la crítica, como veremos más adelante.

¹⁸¹ Texto original: «l'homme doit exhiber une apparence d'audace, voire d'agressivité; montrer qu'il est prêt à courir tous les risques, y compris quand la raison et la peur suggèrent le contraire».

Es extremadamente ambiguo el discurso del autor sobre la guerra: al mismo tiempo que expresa su profundo rechazo hacia ella y elabora un discurso crítico hacia sus instigadores —unos rasgos que han sido señalado como recurrentes en sus novelas por la crítica—,¹⁸² es en sus escenarios donde encuentra las condiciones que le permiten proyectar valores positivos sobre su propia figura y definirse como hombre.

Otros elementos asociados a la virilidad y al peligro reflejados en la novela son el consumo de alcohol, las juergas con los compañeros y las carreras de coche. Todo ello forma parte de lo que les proporciona esa sensación de libertad que reivindican:

Así que para echar los diablos, cogieron una cogerza importante. Terminaron, de madrugada, haciendo una carrera nocturna en automóvil por las calles desiertas de la ciudad, entre controles y francotiradores, pasándose la botella de coche a coche con Josemi Díaz Gil, el cámara y Antonio Losada, el productor de TVE.

En ese sentido, la camaradería masculina que se desarrolla en los frentes de batalla, también puede servir —aunque no exclusivamente—¹⁸³ para humanizar a los personajes. Mosse afirma que «los soldados de primera línea de frente obtenían en las trincheras todas las excusas para convertirse en bestias, pero no ocurría así porque, en vez de odiar, desarrollaban entre ellos la camaradería» y añade que «la mayor parte de la literatura bélica y también de los diarios de guerra hacían del escuadrón el centro de su narración, el “pequeño grupo de camaradas” que luchaban y morían juntos» (132), como sucede en *Territorio comanche*.

No hay que olvidar que nuestros protagonistas no son soldados, no luchan en las trincheras, aunque es evidente el contagio (en la actitud hacia el conflicto o en el comportamiento social de los reporteros representados) que se produce entre soldado y reportero de guerra. Pero el hecho de sólo ser reportero, y no guerrero, puede ser interesante para la autorrepresentación del novelista: se aglutinan en torno a él los principales elementos de la masculinidad excluyéndose los más sangrientos. Pérez-Reverte no mata, al contrario, ayuda a las víctimas, no solo sacándolas de los escombros sino también enseñando su sufrimiento al resto del mundo.

Así, Pérez-Reverte consigue mostrarse ante su público como una personalidad fuerte, como un hombre valiente y capaz de superarse en situaciones complicadas y cuyas cualidades están dedicadas a una causa que toca muy de cerca al público lector: él

¹⁸² José Belmonte Serrano (2011) aborda este tema en su artículo «El conflicto bélico en la narrativa José Luis Castillo-Puche y Arturo Pérez-Reverte».

¹⁸³ También puede reforzar la masculinidad amenazada por la alteridad femenina (Badinter: 200) o por el temor a la homosexualidad, como una manera de encubrirla.

y sus compañeros se encargan de «desvelar» los horrores de la guerra, de dar una información que sin su devoción no llegaría a los hogares familiares y, además, lo hace de manera crítica para con la clase política. Con esa novela es fácil constatar que este tipo de discurso crítico consigue la adhesión mayoritaria del lector, lo que ciertamente apunta a una clara preocupación por la gestión de los conflictos por parte de los que se sitúan en los puestos de poder. Pero como veremos más adelante, hay que advertir que la solución que el autor aporta al problema que denuncia no invita a la movilización del lector para su resolución.

Esta aglutinación de valores y comportamientos positivos asociados a su figura seguramente la hacen atractiva a ojos del lector. Estos quedan claramente asociados a lo masculino aunque algunas mujeres pueden participar de ellos. Al ser estas virtudes las más estimadas en la sociedad (porque también se corresponden con cierta ideología de mercado: competitividad, agresividad, dominación, etc.), también se estima más positivamente a la mujer que las adopta (sin perder, claro está, la apariencia femenina que se le exige para conservar su atractivo físico). En consonancia con otras producciones culturales que ponen en escena personajes femeninos dotados de estas cualidades (una manera de recoger los conflictos de género), la resolución pasa por su consideración y reafirmación. La voz de la mujer se hace oír en igualdad de condiciones con el varón. Sin embargo, este empoderamiento, así planteado, no deja de ser problemático: ella se afirma, sí, pero adoptando los atributos tradicionalmente asignados al hombre viril: fuerza física, agresividad en la forma de hablar, en su relación con los demás y con el sexo, arriesgada valentía, interés por objetos de consumo tradicionalmente asociados a los hombres (motos, coches), consumo de alcohol, peleas con otros chicos, etc., atribuciones todas que poco resuelven.¹⁸⁴ Las mejor valoradas en las novelas de Reverte son las mujeres «con un par»: en principio, son las que desafían los estereotipos de género y son admiradas por ello pero, sin embargo, no dejan de ser admiradas por ser «como» hombres. Acaban siendo marcadas como no-mujeres, virilizadas al concederles genitales masculinos, como si estos fueran los que determinaran su actitud. Reverte establece así una relación directa entre anatomía y comportamiento social, y el sexo masculino aparece como claro portador universal de

¹⁸⁴ Otro claro ejemplo sería la heroína de la adaptación cinematográfica española del *best seller* italiano de Federico Moccia, *Tengo ganas de ti*. Frente a la chica guapa y pija, la que gana la partida y se lleva al chico guapo acaba siendo la chica viril. Ella se acerca al modo de vida y a los comportamientos del chico, lo que les permite compartir aficiones, ser más cómplices, como ocurre en la amistad entre hombres. Evidentemente, no ocurre en el sentido contrario; el chico no se identifica en ningún momento con el mundo femenino.

los caracteres que determinan una conducta admirable, lo que no hace más que ratificar los valores binarios del género, sin constituir finalmente ninguna forma de transgresión.¹⁸⁵

Es probable que la solución aportada sea aceptada como válida tanto por parte del público masculino —es más fácil diseñar mujeres a medida que cumplan con las expectativas y necesidades masculinas— como de algún sector del público femenino que considere que este mimetismo lo enaltece, que se gana en esta inversión de papeles. Sin embargo, queda claro que el esquema propuesto imposibilita la aceptación de la alteridad en términos de igualdad.

3.2.2. Ethos *Nacionalista*

Aunque en los principios de su carrera y más tarde de manera puntual Arturo Pérez-Reverte se declara «apátrida»,¹⁸⁶ lo cierto es que poco a poco el autor irá desarrollando en sus declaraciones un discurso centrado en España y en sus personajes históricos, en los españoles y su carácter y en las guerras en las que tuvieron que participar y morir sus compatriotas para defender el país. Insiste en la importancia de la historia y de la cultura española utilizando el pronombre posesivo de pertenencia «nuestra» («nuestra historia», «nuestra cultura»), incluyéndose así plenamente en la comunidad imaginaria que conforma la nación y contribuyendo, al mismo tiempo, a difundir el sentimiento colectivo de pertenencia a esa comunidad. Este sentimiento que difunde el discurso nacionalista es uno de los más fuertemente arraigados en el individuo moderno, conformando su identidad desde la infancia, promovido a través de

¹⁸⁵ Por citar algunos ejemplos, podemos hablar en primer lugar de las mujeres a las que el autor dedica un capítulo de *Territorio comanche*, titulado «Hay mujeres que tienen un par», que se presenta como un aparente homenaje a las que actúan como verdaderos hombres en el frente de batalla. Después de enumerar sus cualidades —entre estas cualidades observamos la demostración de valentía, su capacidad por aguantar violencias físicas, su ambición y perseverancia, su agresividad así como las marcas de su feminidad y su capacidad de seducción (199: 107-109)— acaba concluyendo, apropiándose las palabras de un compañero: «Como dijo Gerva Sánchez al verla aparecer otra vez en el vestíbulo del Holiday Inn, hay mujeres con un par de cojones» (109). También podemos hablar de la joven Adela de *El maestro de esgrima*, que maneja el florete más hábilmente que muchos chicos a los que enseñó su arte Jaime Astarloa, o la muy joven Irene Adler de *El club Dumas*, siempre en el lugar oportuno para sacar al protagonista de apuros peleándose con sus enemigos, y, más recientemente, la protagonista de *El francotirador paciente*, que busca vengarse de la muerte de su novia y acaba asesinando al responsable.

¹⁸⁶ «Soy un apátrida porque llevo viajando desde los 18 años. Ese desarraigo fundamental y esa falta de raíces los suplo con los libros. Mi idea de patria no tiene que ver con la familia, el municipio ni el sindicato, sino con el libro como método de vida» y «Podría combatir como mercenario por dinero, por una causa o por los amigos, pero mi escepticismo no me permitiría combatir como soldado que jura una bandera» (Roglan, 06-08-1993).

instituciones públicas como la escuela y el ejército, vehiculado cultural y políticamente a través de los media, transmitido consciente o inconscientemente en el seno de la familia o a través de los relatos populares, chistes, canciones, etc. Parece evidente, por lo tanto, al recurrir al discurso nacionalista y apelando al sentimiento que lo acompaña, la posibilidad de una acogida favorable por gran parte de los lectores españoles.¹⁸⁷ Se crea así un vínculo imaginario de adhesión o de reconocimiento en la historia, las ideas, las imágenes o los modelos de comportamiento que ese discurso vehicula, dado que lo que está en juego es del orden de lo identitario.

Desde la publicación de la primera novela de Pérez-Reverte, toman una importancia especial algunos episodios bélicos de la historia de España que, si no constituyen el núcleo de la intriga, aparecen al menos como trasfondo, como contexto en el que se desarrolla el relato. En *El húsar* el autor pone en escena a un joven militar del ejército napoleónico, Frederic Glüntz, que participa en su primera batalla. Esta tiene lugar en Andalucía en 1808, evocando así un año clave de la historia de España ya que anuncia el principio de la Guerra de Independencia contra Francia. Al principio del relato, los altos cargos del ejército napoleónico reproducen el discurso extranjero sobre «los españoles» retomando algunos tópicos de la leyenda negra. Los españoles son descritos como bárbaros sangrientos y crueles, incultos y fanáticos. El escritor volverá, más tarde, sobre esa leyenda negra para afirmar la necesidad de defenderse de ella, revalorizando el pasado imperial de España.¹⁸⁸ Volveremos sobre ello más adelante.

En su segunda novela, *El maestro de esgrima*, la intriga se desarrolla durante la Gloriosa, otra época que marca la historia del país. En esta novela aparecen pintorescas tabernas madrileñas transitadas por no menos pintorescos personajes de la ciudad castiza, cada uno de los cuales representa durante animadas tertulias políticas los diferentes ideales políticos que se enfrentaban en aquél momento histórico. Estos personajes protagonizan agitados debates acerca del porvenir de la Nación. En este tipo

¹⁸⁷ Este argumento podría parecer contradictorio para explicar el éxito de Arturo Pérez-Reverte en el extranjero; sin embargo, las notas de “españolidad” que recorren sus novelas son también un aliciente para un público en búsqueda de esencialismo y exotismo. Además, el sentimiento nacionalista también se elabora a partir de la figura del “otro”, en contraste con el “yo”.

¹⁸⁸ Después de haber estudiado el siglo XVII a fondo para escribir su capitán Alarista, se declaró «Indignado con un país "que no bucea en su propio pasado y que no se defiende de la leyenda negra", Arturo Pérez-Reverte señala que "es una lástima que no haya un Núrenberg cultural para sentar en el banquillo a la gente que ha desmantelado la memoria de España". En opinión del escritor más vendido en nuestro país, "ser lúcido y español siempre provoca tristeza"» (Villena, 08-11-1997).

de relatos, al mismo tiempo que el lector se entretiene aprendiendo o recordando parte de los acontecimientos que marcaron la evolución histórico-política de España, es probable que también se reconozca en ellos y en sus personajes dado que Pérez-Reverte construye sus narraciones sobre el pasado de tal manera que se puedan establecer puentes con el presente. Las acaloradas discusiones políticas que tienen lugar entre “amigos” en las tabernas del siglo XIX no dejan de recordar cualquier discusión de barra de nuestro siglo.¹⁸⁹ Estos paralelos son posibles, en parte, a partir de un cierto vaciamiento de la historia y una cierta banalización: los conflictos parecen ser siempre los mismos y volver a repetirse eternamente, sin que importen realmente las causas que los determinaron. Además, la actitud del protagonista, Astarloa, que prefiere no participar en las conversaciones y en el bullicio político, y elige vivir ajeno a los acontecimientos sociales, refuerza la sensación de inutilidad ante una posible implicación individual y colectiva en los acontecimientos socio-históricos.¹⁹⁰

En *La sombra del águila*, divertida novela corta que cuenta a un ritmo que nunca decae la historia de un batallón del ejército napoleónico integrado en su totalidad por antiguos prisioneros españoles de la Guerra de España, el autor juega constantemente con estereotipos nacionales, tanto para burlarse de ellos como para reafirmarlos. Cuando se publica la novela, explica:

«Yo tenía desde bastante tiempo (...) ganas de contar, aunque fuera en forma de ficción, la historia tragicómica de los españoles enrolados a la fuerza en los ejércitos de Napoleón: mientras que *todos luchaban y eran héroes*, ellos estaban en *el bando enemigo* (...)» (*El País*, 31-07-1993).

Todo el relato se construye sobre la ridiculización del «enemigo» francés, encarnado en la figura del «Petit Cabrón» o «Maldito Enano», Napoleón Bonaparte, el enemigo histórico contra el que «todos» lucharon para echar a su hermano «Pepe Botella» del trono de España. La utilización del pronombre «todos» engloba de manera poco realista a la totalidad de los españoles bajo un objetivo común, presentándolos así como un conjunto unido y cohesionado. Además, todos estos españoles que supuestamente lucharon juntos para defender a la Patria de la invasión exterior son llamados «héroes», promoviendo cierta idea de gloria y de orgullo al participar en estos

¹⁸⁹ Estos enfrentamientos literarios, representados como escenas costumbristas, juegan además con el mito de las Españas enfrentadas, todavía fuertemente arraigado en el imaginario popular.

¹⁹⁰ Esto constituye, como veremos más adelante, un rasgo propio de “la visión del mundo” vertida por Pérez-Reverte en su narrativa y su discurso público. En la parte del trabajo que trata este tema comentaremos más detalladamente las implicaciones ideológicas de tal punto de vista.

acontecimientos. La Guerra de Independencia constituye uno de los mitos fundamentales sobre los que se construye la Nación española ya que proporcionó a los todavía súbditos de la península un enemigo común contra el que luchar heroicamente, demostrando así la fortaleza de un pueblo capaz de morir para conservar lo suyo.

En *La sombra del águila*, ese heroísmo, sin embargo, va acompañado de la picaresca del antihéroe propia de la tradición popular española, un tipo literario muy arraigado en el imaginario nacional. Los soldados de a pie retratados por Pérez-Reverte, sometidos a una autoridad superior, luchan más por obligación que por ideal patrio y desarrollan estrategias de supervivencia para intentar mantenerse alejados del campo de batalla y regresar a casa cuanto antes, salvando así la vida —«otras veces, al primer rasguño que justificara el asunto, cualquiera de nosotros se quedaba tumbado, dispuesto a quitarse de en medio» (21).

Muchos relatos bélicos de la narrativa de Pérez-Reverte resaltan así una tensión entre la crítica del nacionalismo y la adhesión a ciertos valores nacionales, en la que, al mismo tiempo que se rechaza la idea de conformidad con el sentimiento patrio —reconociendo, por ejemplo, su manipulación en el discurso público, (“desde arriba”) para justificar determinadas políticas (de inmigración, de integración, culturales, etc.); para justificar acciones militares en el exterior (en las que suelen sacrificarse los “de abajo”); o identificando a “los nacionalistas” con «los otros», los que se posicionan contra el Estado-nación al que pertenecen y reclaman su independencia con respecto a ese— se identifica, sin embargo, de manera más o menos inconsciente con los elementos que conforman ese imaginario. O más que identificarse con esos elementos, se vuelven parte de su identidad (su identidad nacional), de su “forma de vida social”. Es lo que Michael Billig denominó “nacionalismo banal”.¹⁹¹ Lo banal del nacionalismo

¹⁹¹ Frente a J.C. Turner, que afirma que la identidad nacional se activa tan solo de vez en cuando en momentos clave en los que “recordamos” nuestra pertenencia al Estado-nación, Billig muestra cómo cualquier tipo de identidad es una “forma de vida” que no deja de acompañar nunca al que la posea (lo que no significa que las identidades no evolucionen, cambien o se transformen). Así, afirma: «La psicología de una identidad, como forma de vida, es más compleja que una reacción que se enciende o se apaga, o que sea consciente o preconscious. La identidad no debe reducirse a un estado interno e inobservable de la mente o del sentimiento, sino que es una forma de vida. Como tal, sus elementos no necesariamente están en el primer plano de la conciencia, porque pueden formar el terreno inadvertido y familiar en el que aparecen las figuras de la conciencia. En el caso de la identidad nacional, este terreno puede ser tan familiar y tan banal que de rutina se da por hecho, ya que vivimos todos los días en nuestro rincón nacional del mundo de naciones. Este nivel de experiencia, que suele yacer en algún sitio entre los interruptores cognoscitivos de “encendido” y “apagado”, contiene *inter alia* los hábitos y supuestos banales del nacionalismo, tan importantes para reproducir el Estado-nación establecido, contemporáneo» (Billig, 48).

sería aquello que, formando parte de nuestra rutina, cada día funciona como “recordatorio” o como vehículo de transmisión de nuestra identidad nacional —en las banderas que ondean en los edificios públicos, en el discurso político, en la perspectiva que adoptan los medios de comunicación que «dan por hecho los confines nacionales» (Billig, 52) y construyen un “nosotros” frente a unos “otros”—. Al mismo tiempo que estos mecanismos de nacionalización transmiten el sentimiento de pertenencia a la nación a su público, este se reconoce, consciente o inconscientemente, en esta banalización.

Los relatos de Pérez-Reverte funcionan en parte con estos mecanismos, recuperando elementos de la cultura popular nacional y poniéndolos en relato. Lo folklórico, por ejemplo, toma una importancia especial en *La sombra del águila* donde se da una visión de “lo español” tanto desde una mirada interna como externa. Desde el punto de vista de los franceses, los españoles son toreros, bajitos y morenos, «indisciplinados, con mala leche, siempre tirándose unos a otros trastos en la cabeza» (62). El propio Napoleón confiesa, en alguna ocasión, cómo las particularidades culturales, del carácter y de las costumbres españoles le impidió someter el país bajo su autoridad:

España. Maldito el día que decidí meterme en semejante berenjenal. Eso ni era guerra ni era nada; una pesadilla es lo que era, con el calor y las moscas y aquellos frailes con canana y pistoleras, y los guerrilleros cazándonos correos en cada vereda, y cuatro baturros con una bota de vino y una guitarra descalabrándome a las tropas imperiales a las puertas de Zaragoza mientras los ingleses sacaban tajada como de costumbre. Cada vez que miro uno de esos grabados del tal Goya me vienen a la memoria aquellos desgraciados con sus ojos de desesperación, engañados por reyes, generales y ministros durante siglos de hambre y miseria, analfabetos e ingobernables, con su orgullo y su furia homicida como único patrimonio (2008: 97-98).

Con todos estos relatos con los que Pérez-Reverte entabla su carrera de escritor y con algunos fragmentos como el anterior en el que el autor realiza un verdadero compendio de tópicos, podemos percatarnos de hasta qué punto lo nacional se instala en su discurso.

Pero es realmente con su proyecto más ambicioso y de más éxito, la serie de *El capitán Alatriste*,¹⁹² el momento en que desarrolla ya un verdadero discurso

¹⁹² Si creemos las listas de libros más vendidos que publica *ABC*, la primera entrega consiguió el logro impresionante de aparecer en estas listas unas cincuenta semanas (aunque por momentos desaparece para

nacionalista, reivindicando sin tapujos el pasado «miserable y glorioso de España». El lenguaje de los críticos vehicula también ese sentimiento de pertenencia a la nación española, como es el caso de Juan Palomo cuando afirma que «el capitán Alatriste de Pérez-Reverte (...) comienza ya sus correrías por todos los tugurios y personajes de *ese siglo XVII nuestro*» (la cursiva es nuestra) (Palomo, 22-11-1996).

Con *El capitán Alatriste*, Pérez-Reverte incluso pretende, siguiendo el modelo de Pérez Galdós, crear «una especie de episodios nacionales que cubran el reinado de Felipe IV" (1621-1665)» dado que «le parecía obligado "recuperar sin alharacas un siglo que no es ni tan abyecto como se dice ahora ni tan maravilloso como se decía durante el franquismo"» (Mora, 4-12-1996). De lo que se trata es de «recuperar la memoria de la Historia de España» profundizando en el siglo XVII que «a su juicio, ha sido injustamente olvidado». Asimismo, «el escritor cree que éste es un buen momento para reivindicar nuestra cultura y, sin embargo, “permanecemos acomplejados en las trincheras”» (M. F. C, 04-12-1996).

Reverte apela en varias ocasiones al orgullo nacional, definiendo a España como grande, poderosa o singular y los críticos ratifican sus palabras en la prensa como cuando Basanta afirmó que la novela representaba una «(...) entretenida y didáctica imagen de *nuestro* siglo XVII, brillante y miserable, cuando España, ya en decadencia, era aún *el país más poderoso del mundo*» (las cursivas son nuestras) (Basanta, 13-12-1996). O cuando defiende la cultura española frente a la cultura anglosajona cada vez más presente en Europa (las cursivas son nuestras):

«El capital cultural europeo es tan rico que no necesitamos road movies». Y lo del "capital cultural" parece entenderlo Pérez-Reverte en su más amplio sentido: «Podemos estar orgullosos de Puerto Hurraco», dice, «porque ésa es *la manera española de matar*» (Sampedro Santander, 04-09-1996).

Y antes, en otra ocasión, una vez más sobre la matanza de Puerto Hurraco (las cursivas son nuestras):

«El hombre —señaló Reverte— veía allí una historia de Quentin Tarantino, cuando en realidad lo que hubo en ese suceso es *algo muy nuestro*. *Puerto Hurraco es nuestra manera de matar*, qué coño. Aquí se asesina con canana después de beber un orujo y porque uno le robó la oveja al otro, y no porque le miró mal en la hamburguesería» (García, 14-08-1996).

volver a aparecer más tarde). Además, van a conseguir coincidir en las listas la primera y la segunda entrega, *Limpieza de sangre*, que se mantendrá unas 25 semanas.

De hecho, aplicar esta visión esencialista de lo propio y lo ajeno a sus novelas, le valió alguna que otra mala crítica:

En cambio, las descripciones del Madrid de la época, con sus saraos, rúas, elegantes paseos y corridas de toros, se saldan con una retórica que suena ya muy gastada, propia del más rancio tipismo. Otro tanto ocurre con los personajes que evolucionan por el relato: los que lo impulsan y modifican —Alatriste, Malatesta, el conde-duque— tienen una presencia y un magnetismo indiscutibles, mientras que los que hacen apariciones de escaparate —Lope, Velázquez, un Quevedo para nuestro gusto algo simplón— no tienen mayor relumbré que el de su propio nombre. ¿Estaba pensando el autor demasiado en el lector extranjero, interpolando además interpretaciones del carácter nacional y de la decadencia imperial que francamente no pasan de las que podrían oírse en la más adocenada charla ‘de café’? (Barba, 06-12-1996).

Y es que Pérez-Reverte define a su protagonista, el capitán Alatriste como un personaje ni «singular ni ejemplar (...) más bien amoral, valiente y, sobre todo, *muy español en sus defectos y virtudes*», y añade que perfectamente podría ser amigo de Quevedo que es «mucho más español» que Góngora ya que «la mezcla de sangre, cainismo, fatalismo, resignación, cólera e impotencia es muy española» (Trenas, 04-12-1996). Incluso afirma en alguna ocasión: «Aterra comprobar lo españoles que somos todos. Lo iguales que podemos llegar a ser a nosotros mismos» (Otero, 13-12-1996).

Al definir a Alatriste como un personaje “no singular” y “muy español”, da a entender que el capitán se configura como una especie de representante de lo que es el colectivo español, un personaje en el que cada uno de los miembros de la comunidad nacional se podrá reconocer. Aunque pertenezca a otros tiempos, los protagonistas de la novela se presentan como el vínculo que une a los españoles con su pasado cultural, sus raíces, su patrimonio y su carácter.¹⁹³ Este es, también, un mecanismo típico de

¹⁹³ En cuanto al patrimonio, en esta serie de novelas Pérez-Reverte hace un repaso a los grandes clásicos de la literatura y de la pintura españolas de los siglos pasados: Góngora y Quevedo aparecen como protagonistas; recurre al Poema de mio Cid —que, por cierto, ya había utilizado en *La sombra del águila*—; transcribe fragmentos de obras de Lope de Vega y nos habla de Velázquez. Es pues, el patrimonio cultural y la historia de España lo que se honra en estas novelas frente a un poder político presentado como inepto. Así establece el narrador el contraste entre la situación política y el resplandor cultural: «Si en el casi medio siglo de reinado de nuestro buen e inútil monarca don Felipe Cuarto, por mal nombre llamado el Grande, los gestos caballerescos y hospitalarios, la misa en días de guardar y el pasearse con la espada muy tiesa y la barriga vacía llenaran de puchero o pusieran picas en Flandes, otro gallo nos hubiese cantado a mí, al capitán Alatriste, a los españoles en general y a la pobre España en su conjunto. A ese tiempo infame lo llaman Siglo de Oro. Mas lo cierto es que, quienes lo vivimos y lo sufrimos, de oro vimos poco; y de plata, la justa. Sacrificio estéril, gloriosas derrotas, corrupción, picaresca, miseria y poca vergüenza, de eso sí que tuvimos a espuestas. Lo que pasa es que luego uno va y mira un cuadro de Diego Velázquez, oye unos versos de Lope o de Calderón, lee un soneto de don Francisco de Quevedo, y se dice que bueno, que tal vez mereció la pena» (2014: 126).

nacionalización: desde el presente, crear una conciencia común inventando la ficción de un pasado supuestamente compartido por «todos».

Por otra parte, el hecho de que el narrador, Iñigo Balboa, tenga una conciencia tan clara de su pertenencia a la nación española en el siglo XVII no deja de ser anacrónico al nacer las naciones modernas y desarrollarse sus procesos de nacionalización en la Edad Contemporánea. Este anacronismo se hace eco de la deshistorización ya apuntada en la obra de Reverte, un vaciamiento que da lugar, inevitablemente, a los esencialismos antes señalados.

Iñigo Balboa recurre, por ejemplo, a citas de personalidades extranjeras del siglo XVII que, desde una perspectiva externa, definen el carácter español:

Su talante encajaba en la definición que un mariscal francés, Grammont, haría de los españoles un poco más tarde: “El valor les es bastante natural, así como la paciencia en los trabajos y la confianza en la adversidad... Los señores soldados rara vez se asombran de los malos sucesos, y se consuelan con la esperanza del pronto retorno de su buena fortuna...” O esa otra francesa, Madame de Nosequé, que contó: “Se les ve expuestos a la injuria de los tiempos, en la miseria; y a pesar de ello, más bravos, soberbios y orgullosos que en la opulencia y la prosperidad”... Vive Dios que todo esto es muy cierto; y yo, que conocí tales tiempos y aun los peores que vinieron después, puedo dar buena fe» (2014: 147-148).

Pero ¿a qué se refiere, en aquel momento, el colectivo de “los españoles”? En el caso de Grammont, parece ser que su comentario se dirige al colectivo particular de los soldados del ejército de los tercios de Flandes —que acaba funcionando como ejemplo del carácter nacional—. Al ser un ejército imperial quizás habría que preguntarse cómo se componían esas tropas: ¿todos los soldados provenían de la península ibérica? ¿Provenían en igual medida de todo el territorio? Lo mismo nos podemos preguntar respecto de la cita de Madame de Aulnoy. Descontextualizadas, estas referencias dan la sensación de una conexión sin fisura entre un pasado lejano y el presente de la lectura.

El narrador también nos da su propia visión de lo español en comparación con otros “pueblos” europeos, comparación basada en falsas diferencias que se fundan en el tópico y el prejuicio:

Y es que hasta en su manera de pedir son diferentes los pueblos: los tudescos cantan en grupo, los franceses limosnean serviles con oraciones y jaculatorias, los portugueses con lamentaciones, los italianos con largas relaciones de sus desgracias y males, y los españoles con fueros y amenazas, respondones, insolentes y mal sufridos (2014: 206).

Quizás fue aquella crónica de la presentación de la segunda entrega de *El capitán Alatriste* la que mejor refleja el tono algo exaltado del autor cuando se refiere al pasado de la nación, defendiendo incluso el orgullo de la conquista de América:

Épica, valor y grandeza fueron adjetivos repetidos ayer por Pérez-Reverte (...) para definir el papel de España durante su etapa imperial. El autor de *La tabla de Flandes* o *El club Dumas* admite que hubo Inquisición o guerras en Flandes o en Cataluña, pero está harto de que en España sólo se asuma lo negativo. "España cambió la historia de la Humanidad" manifestó, "era el terror del mundo conocido en aquella época y pesó mucho con apellidos catalanes, vascos, castellanos o andaluces... No estoy dispuesto a que citen los pecados y no las virtudes". El escritor cartagenero achacó a varios culpables la responsabilidad de que no se mire hacia atrás y no se ensalce como merece a autores como Francisco de Quevedo o a políticos como el conde-duque de Olivares. "El abuso que se hizo del tono imperial durante el franquismo, el arrasamiento cultural de ministros socialistas como José María Maravall o Javier Solana y los complejos de una derecha que se niega a reconocer que lo es han derivado en un país analfabeto y sin memoria", afirmó Pérez-Reverte. En su proclama sobre el carácter español, Pérez-Reverte añadió: "Somos tan esnobs, tan idiotas y tan mierdecillas que asumimos por ejemplo la leyenda negra de la colonización de América sin defendernos. Estoy seguro de que si Hernán Cortés hubiera sido inglés sería una gloria nacional" (...) Cortés y su gente eran tipos salidos de siglos de luchar contra los moros. Son hijos de una época cruel, sin duda. Arrasan México y destruyen una cultura, pero eso también es admirable. Podemos estar espantados y orgullosos de todo ello» (Villena, 08-11-1997).

El tono nacionalista toma aquí tintes extremadamente conservadores y peligrosos. Reverte presenta como positiva la empresa sangrienta de la España imperialista en América Latina desde una visión absolutamente etnocentrista en la que, gracias al desembarque de los españoles, el "cambio de rumbo" de la "Humanidad" (como si el conjunto de la humanidad fuera representado únicamente por la población occidental) parece haber sido benéfico para todos. No condena el exterminio de las poblaciones y culturas indígenas sino que, al contrario, ensalza la violencia derramada sobre el continente al afirmar que el "terror" que inspiraban los españoles al resto del mundo ha de ser, hoy en día, motivo de orgullo y de admiración.

Esa posición de gran provocador que adopta Pérez-Reverte, esa supuesta radicalidad que puede dar la sensación de que nadie se salva de su crítica ácida —en la cita, ni el franquismo, ni los dos actores principales del bipartidismo político en España, Partido Socialista y Partido Popular— esconde en realidad una posición mucho más

conservadora de lo que quiere aparentar.¹⁹⁴ Cuando Reverte lanza una crítica contra el poder político de la época de Conquista de América, no lo hace para cuestionar la empresa bélica del Imperio español, la exterminación de los nativos y el robo sistemático de sus materias primas; el cinismo que se manifiesta en las quejas del narrador no tiene desperdicio: este se lamenta de que se malgastara el dinero y el oro que llegó desde América al haber sido mal repartido entre la población (unos pocos, aristocracia, funcionariado y clero, se quedaron con la mayor parte). Peor aún es la queja que el narrador formula a propósito de los holandeses (enemigos de la Patria) que “se hicieron” con el oro (robado) que con valentía y habilidad los héroes españoles consiguieron traer hasta Cádiz, para elaborarlo en productos manufacturados y volver a venderlos después a los españoles, incapaces de transformar sus materias primas en objetos de valor:

A Don Francisco 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 habría echado a dormir confiada en el oro y la plata que traían los galeones de Indias. Pero ese oro y esa plata se perdían en 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 de Flandes donde poner una pica, o sea, un nuevo piquero o soldado, costaba un ojo de la cara. Hasta los holandeses, a quienes combatíamos, nos vendían sus productos manufacturados y tenían arreglos comerciales en el mismísimo Cádiz para hacerse con los metales preciosos que nuestros barcos, tras esquivar a sus piratas, traían desde Poniente (Pérez-Reverte, 2014: 78).

Dicho de otra forma, desgraciadamente, por culpa de la escasa voluntad política de instruir a su población —para engañarla mejor—, el analfabetismo crónico del que sufren los españoles, según el autor, no les permitió darse cuenta de que ellos no se aprovechaban convenientemente de lo que robaron en América —todo se lo gastaba el Estado—. Además, su ignorancia no les permitía, al no tener entre las manos el saber técnico necesario, sacarle el máximo partido a las materias primas sustraídas...

El discurso público de Pérez-Reverte, así como el que sus narradores y personajes plantean en las novelas, basados, por una parte, en la revalorización de los grandes mitos sobre los que descansa la identidad nacional y, por otra parte, disfrazado de radicalidad en una supuesta crítica escéptica y cínica, puede ser particularmente

¹⁹⁴ Como veremos más adelante, en el apartado en que tratamos la visión del mundo que transmite el autor, este conservadurismo se refleja en varias novelas en las que la actitud de los protagonistas incitan al inmovilismo y al individualismo.

atractivo para el público español. En primer lugar, porque ese lector, aunque heterogéneo y plural, ha integrado en su amplia mayoría como uno de sus rasgos identitarios principales el vínculo imaginario que lo ata a un territorio nacional, a la población que lo habita y a la cultura y la historia que supuestamente comparten.¹⁹⁵ Si una lectura funciona a partir del momento en que el lector es capaz de identificarse con sus contenidos y de reconocerse en ella, la identidad nacional es quizás una de las apuestas más seguras. En segundo lugar, la crítica al poder político y a sus abusos le proporciona al lector insatisfecho y desengañado un catalizador evidente de frustraciones. Podríamos tachar la estrategia de Pérez-Reverte de “oportunista” pero quizás no tengamos, de momento, suficientes argumentos para ello.

3.3. Postura de autor: un autor «popular»

3.3.1. Literatura «popular» frente a literatura elitista

Las novelas de Pérez-Reverte se presentan en los artículos de prensa como herederas de la tradición literaria del siglo XIX y de sus géneros más populares: el autor pretende volver al realismo, descalificado a partir de los años sesenta por autores tan influyentes como Juan Benet, Juan Goytisolo y los novísimos, herederos del simbolismo y reivindicativos de las Vanguardias artísticas. Frente a esta generación de escritores, se inspira en los grandes clásicos europeos del género realista (Galdós, Stendhal, Hugo, Dickens, etc.) pero también indaga en el folletín y en sus géneros predilectos. Así, sus obras son un híbrido de la novela histórica, policíaca, de aventura y de misterio, y se inspiran en autores como Edgar Allan Poe, Alejandro Dumas, Eugène Sue, Agatha Christie, Robert Louis Stevenson o Arthur Conan Doyle. Los nombres de los personajes a los que hace alusión evocan aventuras extraordinarias conocidas por

¹⁹⁵ El autor despierta el sentimiento nacionalista del público al hacer referencia a lo compartido por los españoles, a los grandes mitos sobre los que se construye la nación (en los cortos fragmentos citados arriba nos recuerda la España imperial, los Siglos de Oro y las mal llamadas Conquista de América y Reconquista de España) ensalzando su pasado violento y belicoso o el resplandor de su desarrollo cultural. El poder de la nación se refleja, pues, en su capital cultural, en el valor de «los españoles» (impreso en el carácter nacional), en su militarismo y en su capacidad para defenderse y atacar a las demás naciones señaladas como «enemigas», delimitando así las fronteras del país (dentro de las que reúne una diversidad conflictiva bajo un carácter común: tanto catalanes como vascos, castellanos y andaluces representaban el “terror” español): traza pues, la línea que separa un “nosotros” de “otros”.

muchos: Sherlock Holmes y el señor Watson, los mosqueteros y Milady, el Conde de Montecristo, Fantômas o Tintín. Entre todas estas influencias cobra especial importancia Alejandro Dumas ya que conforma el corazón de su cuarta novela, *El club Dumas* que, al contrario de las precedentes, se mantiene de manera significativamente duradera en las listas de libros más vendidos, con sus treinta y tres semanas. Los relatos y los personajes que pueblan los textos literarios antes citados conforman referentes culturales que se sitúan en las raíces de un imaginario popular europeo, dado que alimentaron la imaginación de millones de niños, jóvenes y menos jóvenes, no solo a través de los textos impresos sino, además, gracias a las adaptaciones audiovisuales en formato de radiocasetes, CD-ROM, películas para el cine, series y dibujos animados para la televisión, videojuegos, etc.¹⁹⁶ Se trata de relatos mil veces versionados, mil veces contados y escuchados, relatos que dicen mucho de los héroes en los que se reflejan nuestros ideales y aspiraciones, de los villanos y de las situaciones que escenifican nuestras angustias y nuestras pequeñas luchas cotidianas. Nuestros héroes populares encarnan valores y miserias del ser humano, su fuerza y su debilidad, son a la vez espejos y modelos que ilustran y aconsejan sobre nuestra relación con los demás (en la amistad, en el amor, en el trabajo, etc.) y con nuestro entorno.

Al inscribirse en esta tradición literaria, Pérez-Reverte adopta una posición poco cómoda —pero frecuentada— en el campo literario: la del autor que reivindica el valor de una literatura tradicionalmente marginada por el canon académico, considerada «subliteratura», es decir, menos que literatura, y por lo tanto, indigna de ser tomada en consideración por críticos y escritores “serios”.¹⁹⁷

Además, reivindica la necesidad de hacer uso de los recursos de la cultura popular o masiva para acercar al público a la lectura. Para Gonzalo Navajas, hay en Pérez-Reverte una “ficción intrínsecamente consciente de que la literatura de fin de siglo no emerge solo a partir de los presupuestos exclusivizantes de la gran tradición

¹⁹⁶ Pérez Reverte despierta la nostalgia del público evocando los recuerdos infantiles que trae a la memoria esta novela: «Mi punto de referencia, mi patria, lo que me recuerda mi infancia, las vacaciones, las anginas, la familia, es sin lugar a dudas *Los tres mosqueteros*... la penúltima lectura que hice de este libro provocó que escribiera *El club Dumas*» (Torres, 20-05-1993). En varias ocasiones Pérez-Reverte afirmó, de hecho, jugar con los referentes literarios y la memoria audiovisuales de sus lectores (García, 18-08-1994).

¹⁹⁷ David Viñas Piquer, en una línea muy parecida a la nuestra, ha realizado un análisis de esta postura en un interesante artículo titulado «Posicionarse en el campo literario, el caso Pérez Reverte». El crítico se basa esencialmente en declaraciones públicas del autor a través de artículos de opinión y ensayos publicados en los años 2000. Aquí queremos recalcar que Pérez-Reverte va a investir esta posición desde muy temprano, aprovechando la publicación de *El club Dumas*, publicada en 1993, para reafirmarla en su propia narrativa.

literaria occidental, sino que se halla mediada por un conjunto de hechos o agentes culturales que determinan y caracterizan el discurso cultural actual (2000: 5).

Entre estos hechos está la «eclosión de los recursos de la cultura no elevada/popular y oral/visual y la equiparación de esos recursos con los procedimientos de *statu quo* convencional de lo elevado escrito». Navajas apunta el «movimiento paradójico» de la obra de Pérez-Reverte ya que sus novelas estarían «hechas desde lo popular/oral/visual pero [potenciarían] lo elevado/literario/escrito de manera prominente» (Navajas, 2000: 5).

David Viñas Píquer considera que la introducción de recursos «cultos» en las novelas *best sellers* se debe, por una parte a la eficacia que tienen sobre el público lector y, por otra parte, a la reacción de los escritores «para combatir el prejuicio de la poca formación cultural que se sospecha en un autor que escribe obras de estas características». Expresan así su necesidad de «hacerse valer», de manera incesante, al ser regularmente atacados por la crítica. En el caso de Pérez-Reverte, al asumir esta posición y defenderla con uñas y dientes, su enfrentamiento con los críticos será casi constante, como también ha sido destacado por José Belmonte Serrano en *La hora crítica* (2008).¹⁹⁸ La confrontación empieza temprano y se acentúa con la publicación de *El club Dumas*, aunque el autor también consiguió apoyos fieles a lo largo de los años, unos apoyos que no duda en recordar —ya sabemos hasta qué punto es importante tener apoyos críticos para adquirir prestigio—. Al mismo tiempo, aprovecha para invertir el argumento y culpa a sus detractores de lo que se le suele acusar a los escritores de éxito comercial, es decir, de incultura:

El analfabetismo literario de los que emiten doctrina hace mucho daño: siempre te juzgan conforme a criterios muy limitados. Reducen tu obra a lugares comunes. Afortunadamente yo ya tengo críticos que me sitúan en un plano de honorabilidad: Rafael Conte, Santos Sanz Villanueva, Ángel Basanta... (De Prada, 12-01-1996).

Como subraya Belmonte Serrano, volvemos a encontrar esta confrontación con la crítica en su obra literaria, narrativizada por ejemplo en *El club Dumas* o en la serie de *El capitán Alatriste*; lo que se perfila en ellas es un discurso a favor de la cultura «popular» y en contra del elitismo de los que pretenden descalificarla, junto con el

¹⁹⁸ En este volumen, Belmonte Serrano recopila reseñas críticas sobre diferentes autores, publicadas entre los años 2003 y 2006 en suplementos culturales y revistas nacionales y extranjeras en las que se reflejan justamente esos roces entre escritores y críticos.

público al que esta atrae.¹⁹⁹ Ese discurso va a ser fundamental en la promoción de *El club Dumas* y en la de sus posteriores novelas, ya que al mismo tiempo que revaloriza la literatura popular, también revaloriza a su público, a la gente corriente que la crítica desprecia por leer libros “despreciables”.²⁰⁰ Así, si como bien subraya Píquer el gesto de Pérez-Reverte es importante porque «demuestra que lo que está en juego es, nada más y nada menos, que el control del monopolio de la legitimidad literaria, es decir, el monopolio de consagración de los escritores y sus obras». También queremos apuntar que forma parte de una estrategia de autorrepresentación que sitúa al autor del lado del lector, no siempre tan cercano a la élite literaria y a su concepción de «lo literario». En ese sentido, la argumentación de Pérez-Reverte no sólo es muy hábil por bien construida para contraatacar a la crítica, sino también porque le acerca aún más al público al que se dirige. Es evidente, pues, la posible complicidad que se puede establecer entre ambos y la búsqueda de reconocimiento por parte de la élite del campo literario.

Vemos en *El club Dumas*, cómo en el primer diálogo que intercambian Lucas Corso y Boris Balkan, el narrador defiende tanto la literatura popular como a su público:

Corso. —Pero usted no limita su trabajo a la novela popular. Es un crítico conocido por otras actividades... —pareció dudar, buscando el término—. Más serias. Y el propio Dumas definía sus obras como literatura fácil... Eso suena a desdén hacia el público. (...)

Balkan. —No caiga en lugares comunes —respondí, impaciente—. El folletín produjo mucho papel deleznable, pero Dumas estaba por encima de eso... En literatura, el tiempo es un naufragio en el que Dios reconoce a los suyos; lo desafío a que cite héroes de ficción que sobrevivan con la salud de d'Artagnan y sus compañeros (...). El ciclo de *Los mosqueteros* constituye una novela de capa y espada; encontrará ahí todos los pecados propios de su clase. Pero es también un folletín ilustre, más allá de los niveles habituales del género. Una historia de amistad y aventuras que permanece fresca a pesar del cambio de gustos y del estúpido descrédito en que ha caído la acción. (...) Y en cuanto a depreciar al público (...) quizá no sepa que el autor de *Los tres mosqueteros* se batió en la calle durante las revoluciones de 1830 y 1840 y proporcionó armas, pagándolas de su bolsillo, a

¹⁹⁹ El relato metaliterario o metaartístico se repite en varias de sus obras como en *El club Dumas*, donde desarrolla reflexiones acerca de la literatura popular, en la serie de *El capitán Alatriste* en el que aparecen Góngora o el pintor Velázquez, y más recientemente, en *El francotirador paciente*, en cuya novela trata el tema del arte urbano callejero y del funcionamiento del mercado artístico.

²⁰⁰ La crítica al elitismo y al esnobismo no toca únicamente los temas artísticos sino que también está detrás de la “filosofía” de algunos de sus relatos, especialmente en lo que se refiere a sus «héroes cansados» y sus estrategias de supervivencia en la sociedad en la que les tocó vivir. Volveremos sobre ello más adelante.

Garibaldi... No olvide que el padre de Dumas era un conocido general republicano... Aquel hombre rezumaba amor al pueblo y a la libertad (Pérez-Reverte, 2015).

El discurso de Pérez-Reverte está así orientado a la recuperación de una confianza perdida tanto del escritor hacia su público como del gran público hacia el escritor. En efecto, afirma que los lectores desarrollaron complejos a raíz del discurso incendiario de los escritores “cultos” hacia la literatura popular, un discurso que provocó un «daño (...) inmenso e irreparable» que hizo desertar a «miles de lectores» (De Prada, 12-01-1996):

Uno de los grandes daños que ha sufrido la literatura es el ocasionado por los cantamañanas que durante muchísimos años se han empeñado en transmitir que lo bueno y lo serio es aburrido. No es verdad. La calidad no es incompatible con el entretenimiento (García, 18-08-1994).

Así, preconiza la vuelta a lo que llama «las historias de siempre» y a los grandes relatos frente a la literatura muchas veces hermética de los años que precedieron su entrada en el mercado.

En cualquier caso, la argumentación que construye para defender su posición es representativa del autor «consciente» —frente al escritor «ingenuo»— como una de las diferentes posiciones que se puede ocupar en el seno del campo literario. Lo importante es que el autor es capaz de reconocer las rivalidades que se desarrollan en este espacio simbólico y de identificar el lugar que ocupa en él (Provenzano, 2010). Al ser consciente de pertenecer a un grupo de escritores excluidos de las esferas prestigiosas, intentará combatir las dicotomías sobre las que se basan las jerarquías literarias, empezando por reivindicar los grandes relatos que habían sido desprestigiados frente a la experimentación vanguardista. Así, el autor se posiciona explícitamente contra la imposición de unos preceptos literarios que volvieron con fuerza en los años 1960 y 1970 con representantes como Benet o Goytisolo. Como hemos visto en la primera parte de esta tesis, Joan Oleza explica que el canon literario que se impuso en España en aquel momento había excluido toda literatura realista para reivindicar un tipo de escritura vanguardista y experimental, heredera del simbolismo-modernista. La promovida fue, pues, una literatura de difícil asimilación para un lector no especializado, unas formas literarias que rompen con los relatos de la producción cultural popular o masiva, una literatura que reclama distancia frente a narraciones centradas más bien en las historias cotidianas o extraordinarias de unos personajes llenos de dilemas morales y de sentimientos apasionados y con los que se suele sentir

más próximo el gran público. La promesa de Pérez-Reverte al público es la oferta de su retorno:²⁰¹

Esos libros me traen al aroma de la infancia, de las novelas y películas que nos gustaron. Esa serie de novelas forma un mundo, habla de la amistad, del egoísmo y la ambición, de la aventura desaforada, y finalmente, de la decadencia y la muerte. De todo con profundidad y con amenidad insuperable. ¿Por qué habrían de ser incompatibles? Todo eso lo he tenido en cuenta porque me gustaría que mi novela gustase a mucha gente (Vidal-Folch, 21-05-1993).

En otra ocasión afirmó que él escribe «como se ha escrito siempre, con los planteamientos de siempre y contando historias en las que suceden cosas», palabras en tono de burla que reflejan su alejamiento con respecto a novelas donde lo esencial no se sitúa en la trama sino más bien en el lenguaje, en la experimentación con la representación del tiempo o con las voces narrativas, en las reflexiones íntimas del narrador o de los personajes, etc.

Al desarrollar este discurso, el autor se inscribe en la línea de esa nueva generación de novelistas españoles que, posicionándose frente a la élite académica y literaria,²⁰² consiguieron volver a conectar con el gran público, proporcionando nuevamente grandes relatos amenos y accesibles a las mayorías, contruidos sobre apasionantes historias de aventura y de amor. Pérez-Reverte explota estos argumentos en la prensa para defender su trabajo, tal como vemos en esta entrevista para *ABC Literario*:

A mi juicio la novela española se ha recuperado después de un tiempo de desafección al género porque lo que se hacía era demasiado aburrido y los lectores desertaban por la vacuidad de muchas propuestas. Era como si sobreentendiera que había que leer a Faulkner y que todo lo demás era mierda... Afortunadamente, esa leyenda se ha roto y se ha recuperado al lector de novelas con libros bien escritos, que tienen acción y personajes de carne y hueso, en los que pasan cosas y eso ha hecho posible que algunos alcancen grandes

²⁰¹ Algunos críticos subrayaron esta vuelta a los grandes relatos, como fue el caso de F. V. en un artículo publicado en *La Vanguardia* en el que hace un repaso a la novela “histórica” contemporánea, y cita entre sus autores a Arturo Pérez-Reverte (*El húsar* y *El maestro de Esgrima*). F. V. indica que van a aparecer «Tras la muerte de Franco, al calor de ese entonces naciente interés por lo narrativo, rescatando el viejo pero a menudo olvidado arte de contar, empachados los lectores y agotados los autores de tanto indigesto, estafalario y poco logrado experimentalismo (...) toda una serie de novelas que Gonzalo Sobejano, como nosotros aquí, más por comodidad expositiva que con precisión terminológica va a denominar “histórica”». Lo que importa aquí no es tanto que estas novelas sean históricas o no, sino que estas nuevas apariciones en el mercado sean tratadas como opuestas, por sus características formales, a las novelas que las precedieron» (F.V., 9-06-1989).

²⁰² Pérez-Reverte declaró que «En España hubo una especie de secuestro de la literatura en manos de algunos críticos y escritores que no tenían nada que decir. Ellos sostenían que las élites eran lo único que valía. Por eso la gente desertó de la literatura» (Aznar, 02-10-1996).

tiradas. (...) Y sin competencia, que quede muy claro, no hay competencia, porque quien me lee a mí lee a Marías, a Almudena, a Gala, a Carriña. Hay una gran oferta de autores que no se excluyen, ni mucho menos» (14-06-1996: 18).

Reverte no se contenta con utilizar este discurso en la prensa sino que lo desarrolla plenamente en *El club Dumas* a través de las disertaciones eruditas del narrador y profesor de universidad Boris Balkan. El profesor crea una sociedad secreta en la que admiradores cultos de novelas folletinescas se dedican a rescatar del olvido y reeditar a los autores más populares de los siglos XIX y XX (una sociedad secreta que no deja de recordarnos esa leyenda urbana que cuenta que profesores de las universidades más prestigiosas del mundo leen a escondidas, sin querer confesarlo, los mayores *best sellers* de nuestra época). Al final de la novela Balkan justifica este rescate argumentando que esos fueron los textos que iniciaron, en su infancia, a los lectores apasionados de hoy:

Como puede ver, el asunto es algo erudito y un poco infantil al mismo tiempo; un juego literario y nostálgico que rescata algunas viejas lecturas y nos devuelve a nosotros mismos tal como éramos; con nuestra inocencia original. Después uno madura, se hace flaubertiano o stendhaliano, se pronuncia por Faulkner, Lampedusa, García Márquez, Durrell o Kafka... Nos volvemos distintos unos de otros; incluso adversarios. Mas todos tenemos un guiño de complicidad al referirnos a ciertos autores y libros mágicos, que nos hicieron descubrir la literatura sin atarnos a dogmas ni enseñarnos lecciones equivocadas. Ésa es nuestra auténtica patria común: relatos fieles no a lo que los hombres ven, sino a lo que los hombres sueñan (Pérez-Reverte, 2015).

Es evidente aquí que la voz que el autor deja expresarse en los medios de comunicación tiene su correlato en la novela.

La crítica de Reverte hacia los autores «herméticos» va dirigida tanto a su producción literaria como a su actitud sectaria y elitista, dado que juzgaron los géneros «menores» con desprecio y al realismo como una forma acomodada y fácil, conservadora, ideal para vender por su buena acogida en el mercado, por su accesibilidad, su falta de “complejidad” y la diversión que proporciona a sus lectores.²⁰³

«Este afán por compartimentar la literatura en bandos antagónicos parece que quiere resucitar aquella división entre conceptistas y culteranos, Góngora y Quevedo. (...) Yo

²⁰³ Notemos que, al referirse a la literatura «de siempre», está estableciendo otra norma para lo literario no menos reductora que la que él mismo denuncia. Su búsqueda de legitimidad le empuja a reproducir el esquema maniqueísta que supuestamente quiere combatir. Asimismo, algunas veces establece lo «bien escrito» con el realismo, la acción y las ventas. Como muestra Viñas Piquer, el bajo número de ventas es también un argumento que explota para desacreditar a los autores que suelen criticarle.

puesto a elegir me quedo con Quevedo, claro: me gusta su literatura llena de bujarrones, mala leche, sangre, mierda y vida. Un gongorino moderno nos diría: “Quevedo no vale porque cuenta cosas, es pura evasión” (...). Lo que no tolero son las imposiciones: Benet me gusta, pero me resulta insoportable que llegue un benetiano diciéndome cómo debo escribir. ¿Sabe? Me toca las narices los que se han pasado la vida con la boca llena de Faulkner. Sólo por llevarles la contraria, reivindicaría a Blasco Ibáñez». (...) Defiende el puro placer de la lectura y, sobre todo, el consuelo que la literatura nos brinda (De Prada, 12-01-1996).

Nuestro autor intenta romper con las diversas dicotomías ancladas en el campo literario que oponen toda una serie de términos como seriedad/entretenimiento, profundidad/levedad, aburrimiento/diversión, difícil/fácil, complejidad/accesibilidad, reflexión/evasión, duradero/efímero, etc. Los términos que encabezan estas dicotomías suelen asociarse con la «alta» literatura, frente a sus opuestos que suelen relacionarse con la literatura «basura». Como ya sabemos, los escritores que la practican en su nivel más “elevado” fueron construyendo un discurso crítico literario basado en un ideal y pusieron la literatura en un pedestal, situándola en un lugar sagrado. Fueron unos artistas que lucharon y siguen luchando por preservar una idea culta del arte que, sin su acción “heroica”, estaría abogando a una desaparición certera.²⁰⁴ Siempre con actitud provocadora y desafiante Reverte quiere desmitificar el hecho literario:

Llamazares dice que hay muchos gilipollas en la literatura española. Tiene razón. Creen que cualquier acto relacionado con el libro tiene que ser grave, trascendente, solemne, destinado a perpetuarse en la historia de la literatura y, además, quieren que los lean 150.000 lectores. Si yo respeto y leo la buena literatura, ¿por qué no pueden ellos hacer lo mismo? (Mora, 08-06-1994).

Y en otra ocasión afirma que:

«(...) críticos y escritores (...) se confabularon para convencernos de que sólo podía considerarse como tal aquella literatura hermética, dura y aburrida de la que ningún lector disfrutaba». «Los escritores de mi generación, como Muñoz Molina o Almudena Grandes y otros, estamos convencidos de que se puede ser profundo y ameno». El autor recordó que no hace más de 10 años era impensable que un escritor español pudiera vender las

²⁰⁴ Enrique Vila-Matas pone magníficamente en relato esta acción heroica en *El mal de Montano* cuyo protagonista decide sacrificar su nombre de autor para desaparecer detrás de su propia escritura. La desaparición del autor en *El mal de Montano*, siguiendo los presupuestos de R. Barthes, permitiría la salvación de la Literatura. El egocentrismo del autor que pide reconocimiento y se vende en los media ha de ser erradicado, de la misma manera que la literatura realista que ahoga el mercado y oculta las verdaderas obras literarias.

cantidades que hoy alcanza su obra. Y esto se debe, según él, «a que hemos roto con esa magia» (Ares, 19-04-1996).

Como vemos, aquí se produce cierto desliz interesado de “lo elaborado” a “lo hermético”, de “lo culto” a “lo difícil” o de “lo complejo” a “lo aburrido”. Igual de interesado que la distinción entre “literatura de evasión” y “Literatura” con mayúscula que él mismo denuncia:

«(...) Esta distinción es artificial, falsa, maniquea e interesada. Durante muchos años, se nos han estado vendiendo “pequeñas obras maestras”, ilegibles, herméticas y vacuas, verdaderos ejercicios de onanismo literario. Me rebelo contra quienes han dicho que esa literatura es la única válida» (De Prada, 12-01-1996).

En definitiva, Pérez-Reverte quiere convencernos de que, sin ser aburrido, el tipo de literatura que él cultiva también es culto y erudito. Es, de hecho, lo que intenta demostrar en *El club Dumas*, inspirada en la más pura tradición popular, construida alrededor de una trama sólida, con los recursos de la novela folletinesca de suspense y de aventura, con sus peripecias y sus personajes típicos y tópicos (el “detective” enganchado a la ginebra, el enemigo satánico dispuesto a todo por dinero, la viuda de Varo Borja como mujer fatal, el hombre del bigote que persigue al detective para entorpecer su trabajo y recoger los frutos de su investigación, el ayudante fiel del detective, aquí una chica guapa del que se va a enamorar, etc.) y en la que también hace uso de recursos asociados principalmente a la «alta» literatura. En efecto, el autor utiliza por ejemplo las citas, tanto las que abren cada capítulo (todas extraídas de libros populares), como las que aparecen en el resto del texto y que pueden provenir de la literatura canónica (Shakespeare, Stendhal, etc.). La intertextualidad desempeña, por lo tanto, un papel esencial en *El club Dumas* —y en otras novelas suyas, como ha sido subrayado en numerosos trabajos académicos dedicados a su obra—²⁰⁵ activando los recuerdos literarios y audiovisuales de los lectores, haciéndole interpretar el texto de

²⁰⁵ Belmonte Serrano, Jose. «Los excesos de intertextualidad de un héroe cansado: *El club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte». *Bulletin hispanique*, 2015, pp. 345-356; Pérez Melgosa, Adrián. *Las grietas de la historia: intertextualidad entre Europa y España en La tabla de Flandes de Arturo*, Pérez-Reverte. Monteagudo, nº8, 2003, pp. 193-200; Navajas, Gonzalo. «Arturo Pérez-Reverte y la literatura de un tiempo ejemplar», en López de Abiada, José Manuel y López Bernasocchi, Augusta (eds.), *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. Verbum: Madrid, pp. 297-318; Gómez Laguna, Isaac. «*El Club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte como paradigma de la narrativa posmoderna española». *Revista Tunecina de estudios hispánicos*, nº2, 2015; Otero-Blanco, Ángel. «La historia de un fecundo error: *El club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte». *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, Vol. 91, nº8, 2014, pp. 1189-1205; Martínez Samos, Agustín. «*La tabla de Flandes* y *La piel del tambor* de Arturo Pérez-Reverte: Hacia una nueva poética de la novela criminal» *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/aperever.html>.

Reverte a partir de los textos que almacenó a lo largo de su vida. Los juegos metaliterarios también se manifiestan en las reflexiones eruditas del narrador que da su opinión sobre el lugar de la literatura popular en el campo literario y justifica, cuando le parece oportuno, su propio estatuto y su punto de vista de narrador:

Ha llegado el momento de situar nuestro punto de vista narrativo. Fiel al viejo principio de que en los relatos de misterio el lector debe poseer la misma información que el protagonista, he procurado ceñirme a los hechos desde la óptica de Lucas Corso, excepto en dos ocasiones: los capítulos primeros y quinto de esta historia, donde no tuve otro remedio que plantear mi propia aparición. En ambos casos, como ahora me dispongo a hacer por tercera y última vez, recurrí a la primera persona del pretérito imperfecto por razones de coherencia (Pérez-Reverte, 2015).

Ciertamente, estos recursos añaden una textura literaria a sus escritos, aportándoles un plus de valor que, al mezclarse con la tradición menor en la que él mismo se inscribe, contribuye al lugar ambiguo que ocupa en el campo literario.

Además, *El club Dumas* hace resaltar la doble lógica de la que participan libros como los de Alejandro Dumas. En efecto, se trata de objetos a la vez populares y elitistas: podemos encontrar en cualquier quiosco de barrio ediciones de bolsillo destinadas al disfrute del público mayoritario —consumidos por placer por lectores centrados en la historia contada—; pero también circulan en el mismo tiempo manuscritos originales o ediciones muy antiguas que adquieren un valor económico elevado en el mercado, convirtiéndose en objeto de lujo y otorgando prestigio al que lo posea. El valor que adquieren estos libros únicos se relaciona de manera directa con su éxito de venta en el mercado: el original no tendría el mismo valor si no hubiera sido antes reproducido, comprado, difundido y disfrutado por millones de personas. El ejemplar único adquiere su valor por su antigüedad, por las notas que el autor pudo poner en los márgenes, por la información que nos da sobre la génesis de la obra, pero también por la importancia que adquirió la historia para las sucesivas generaciones de lectores.²⁰⁶

Luego, pensando otra vez en la revalorización del lector, el autor afirma que lo culto no se sitúa tanto en la literatura en sí, en el contenido del libro, sino en su

²⁰⁶ En opinión de Gonzalo Navajas: «Se revela en él [Pérez-Reverte] no sólo respeto sino una veneración genuina hacia el parangón emblemático de la cultura elevada, el libro antiguo y exquisito, que tiene valor en cuanto objeto singular y, como tal, ocupa un doble espacio en el contexto cultural: como ejemplar de la evolución literaria y como objeto precioso en el contexto y mercado culturales» (2000: 6).

recepción, en su lectura: es el público el que tiene el poder de decidir si quiere leer de manera erudita o dejarse llevar de la mano del narrador ya que «de todos modos, un libro no es nada, es sólo papel y tinta, y cada lector construye su aventura a partir de lo que lee» (Moret, 21-01-1998). Para los personajes de *El club Dumas*, resolver el enigma significa leer entre líneas, investigar el significado oculto de las obras, interpretar los textos y sus ilustraciones. Y Pérez-Reverte incita a su lector y le advierte: dejarse guiar por el narrador le podrá llevar a caer en las trampas que le tiende. El autor declara jugar con los recuerdos del lector, con los recuerdos de sus lecturas pasadas, con su memoria oral (que almacenó las historias leídas en voz alta por los padres, las leyendas contadas por los mayores, transmitidas de generación en generación) o con su memoria visual (a través de la televisión o del cine). Estos recuerdos los utiliza para intentar confundir al lector proporcionándole falsas pistas, pero siempre con la esperanza de que este se implique en la historia para no dejarse engañar. De la novela se dijo que «(...) es una cebolla llena de capas, todas convertidas en juego para y entre lectores. Su autor define la obra como “un mecano lleno de trampas en el que nada es casual”» (Torres, 20-05-1993). Según su testimonio, a la hora de plantearse la novela cuenta con dos tipos de lectores:

Para unos será una historia de aventuras, pero otros verán que utilizo su propia cultura para tenderle trampas y gastarle bromas a través de los personajes (...) así jugamos los lectores y yo y se reirán como me he reído yo escribiendo (Torres, 20-05-1993).

En fin, parece evidente a la luz de estas declaraciones públicas en prensa el afán de Reverte por establecer un vínculo de simpatía con su lector, un verdadero diálogo cómplice.²⁰⁷ Esta complicidad también la cultiva a través de su reivindicación del “trabajo” frente al “genio creador”. En palabras de Pérez Reverte, «llega un momento en que respetas más al artesano que cada día hace una mesa tosca que al ebanista que se limita a ejecutar una filigrana muy de vez en cuando» (De Prada, 12-01-1996). Como explica Nathalie Heinich (2013: 237), desacreditar el «don» para, al contrario, ensalzar el valor del trabajo, se ha convertido en un lugar común entre los artistas, deseosos de ser fieles a la norma democrática y a la igualdad de recursos: el trabajo singulariza por mérito; el don es un privilegio de nacimiento y, por lo tanto, es injusto. Muchos

²⁰⁷ En otra ocasión afirmó que «saber que vendes lo tienes presente, aunque eso no afecta a la historia. Cuidas más determinados aspectos de cara al lector. Reclamas su atención de alguna manera, juegas, buscas su complicidad, pones trampas, cebos. Hay una interacción. Antes, el lector para mí no existía, pero ahora ya sé quién es, cómo se llama, las caras que tiene, su voz. Los lectores, a menudo te dan las claves de lo que haces». García, Ángeles. «Sólo escribo para divertirme». *El País*, 02-01-1995.

escritores de *best sellers* aseguran, por ejemplo, efectuar largas investigaciones sobre el contexto histórico o sobre los temas tratados en sus novelas. Es el caso de nuestro autor:

Pregunta. Algún crítico mantiene que pocos autores trabajan tanto la trama de sus novelas como usted, que es casi un ingeniero de la literatura.

Respuesta. Yo escribo para divertirme. Me lo paso muy bien escribiendo. Una novela es un mundo en el que vives dos o tres años. Me divierte mucho planificar y por lo menos un año lo dedico a documentarme sobre lo que voy a escribir. Hago esquemas, planifico muy detalladamente. Hago diagramas, dibujo personajes... Por eso siempre escojo temas que me gustan: la pintura, el ajedrez, la esgrima. Son temas que me interesan y con los que aprendo. Cuando domino el asunto, me pongo a escribir. Por eso las tramas resultan tan trabajadas. Si yo tengo que hacer una escena en el arzobispado de Sevilla, por ejemplo, ten por seguro que antes he estado allí (García, 02-01-1995).

Reivindicar el valor del trabajo acerca estos autores a una mayoría de lectores cuyo cotidiano está organizado alrededor de la labor y del esfuerzo y rompe, en parte, con el mito del autor «intelectual», cuyas preocupaciones se alejan en mayor medida de la gente corriente. De la misma manera, hoy en día un gran número de autores explotan las redes sociales como *Facebook* o *Twitter* para crear un contacto directo con sus lectores, una reciprocidad que crea la ilusión de una jerarquía cada vez menos profunda entre creador y receptor.

3.3.2. *Estilo “Revertelandia”*

En varias ocasiones aparece en la prensa el neologismo “Revertelandia” para referirse a la narrativa propia del autor. Esta palabra es la evidencia de la garantía en la que se ha convertido la marca Reverte para el lector: este encontrará en sus diferentes novelas la huella de su autor, un mundo y un estilo propios que llevan la firma única e inimitable de Arturo Pérez-Reverte. Después de publicar unas cuantas novelas y relatos cortos, los críticos que reseñan sus obras empiezan a establecer un patrón para describir su producción literaria, hablando de una fórmula que el propio autor dice explotar por su eficacia sobre el lector:

En todas las obras de Pérez-Reverte se entremezclan los fundamentos de la novela histórica y la de intriga, a los que el autor añade un tercer elemento: el juego y sus enrevesadas reglas. "De momento, es una combinación que funciona", afirma, "y seguiré utilizándolos mientras no sienta que los he agotado" (Valenzuela, 06-05-1992).

Con la publicación de su cuarta novela, *El club Dumas*, declara:

Respuesta. En mis novelas hay recursos provenientes de la novela policial y de misterio, de la novela de aventuras, del folletín decimonónico y de la novela gótica, más un poco de cultura y de historia. Es lo que mis amigos llaman “revertelandia” y, a tenor de los resultados, parece que a la gente le gusta.

Pregunta. ¿Una fórmula parecida a la de Dumas y pensada para crear adicción?

Respuesta. Sí. Eso dicen mis lectores, que es una fórmula que les engancha (Roglan, 06-08-1993).

Tenemos la promesa, pues, de volver a encontrar cada vez la misma “calidad” que proporcionará el mismo placer, la misma diversión, el mismo aprendizaje, que en las novelas anteriores. Umberto Eco ya lo decía, el público que una y otra vez enciende su televisor para ver un episodio de su serie policíaca favorita lo hace con un profundo deseo de enfrentarse otra vez con algo ya conocido:

La lectura de una novela policíaca, por lo menos en las de tipo tradicional, presupone la degustación de un esquema: del delito a su esclarecimiento, pasando por una cadena de deducciones. El esquema es tan importante, que los autores más famosos han basado su fortuna en su inmutabilidad. No se trata solo de un esquematismo en el orden del *plot*, sino un esquematismo estable de los mismos sentimientos y de las actitudes psicológicas: en el Maigret de Simeon o el Poirot de Agatha Christie, se recurre a un impulso de piedad, al cual el detective une, a través del descubrimiento de los hechos, que coincide con una identificación en los movimientos del culpable, un acto de *charitas* que se mezcla con el acto de justicia que descubre y condena (Eco, 1984: 280-281).

Si nos paramos a pensar la descripción de la fórmula que se atribuye Arturo Pérez-Reverte, comprobamos que no se aleja demasiado de la fórmula más general de la que está compuesta muchos de los grandes *best sellers* de nuestra época: la hibridación de géneros con un toque de investigación policial. Esta hibridación proporciona al autor una amplia flexibilidad a la hora de componer sus novelas, ya que le facilita toda una serie de recursos narrativos que se pueden combinar de múltiples maneras, para que el público encuentre concentrado en un mismo libro todo lo que le apasiona.

Dos géneros predilectos del gran público son la novela histórica y la novela policíaca. Al combinarlos, tanto Pérez-Reverte como toda la retahíla de autores que antes y después de él los mezclaron nos dan dos garantías —si no imprescindibles, ciertamente atractivas—. Por una parte, el trasfondo histórico es ideal para saciar la sed de aprendizaje del lector. Sumergirse en el pasado no sólo le proporciona un deseado

exotismo sino también la seguridad de aprender más sobre grandes episodios históricos o modos de vida y tradiciones abandonados, etc.; por otra parte, lo policíaco aportará una dosis de suspense nunca despreciada y la emoción de la investigación en la que el lector se puede implicar si lo desea, elementos que prometen diversión y enganche.²⁰⁸

Es interesante pensar aquí cómo se articula en la propia autorrepresentación del autor, y de manera paradójica, la idea romántica de un “autor-genio” junto con la idea de un autor “estándar” cuya producción artística se inserta en la mecanización de la industria cultural. Por una parte, Pérez-Reverte revela sus fuentes de inspiración, sus modelos literarios, dice explícitamente jugar con lo “ya conocido” (con la memoria literaria y audio-visual del público), afirma que seguirá repitiendo su fórmula hasta que se agote, declara escribir «como se ha escrito siempre» y ser un «artesano», un trabajador, desacralizando así la idea romántica de un autor cuya originalidad proviene de su yo individual. Por otra parte, Pérez-Reverte marca su producción literaria con palabras, como «Revertelandia», que denotan un estilo muy personal, resaltando la singularidad de su obra y atribuyendo su triunfo en el mercado justamente a esta “novedad” que sale de su propio mundo interior. En el discurso público de nuestro escritor, aparece pues la imagen de un autor “igual que los demás” al mismo tiempo que “por encima de los demás”. Parece que oscila entre la cercanía y la distancia con respecto a su público, acercándose al lector común sin dejar de marcar su posición de autor como creador.

Interesante también es notar cómo volvemos a encontrar esta oscilación en sus novelas. Así, cuando se habla de “Revertelandia”, se hace referencia a la *visión del mundo* que el autor proyecta en sus obras, a través de sus «héroes cansados», cuyas características antiheroicas y cuyos dilemas les acercan al lector común, conservando al mismo tiempo las actitudes que los sitúa por encima de unos lectores que podrán así seguir soñando con aventuras apasionantes.

Pero, ¿cuál es esa visión del mundo con el que el autor pretende singularizar su obra?

Santo Sanz Villanueva (2003) apunta a un «sustrato filosófico» que subyace y está difuminado en toda su obra y afirma que «se ve con claridad que dicho fondo

²⁰⁸ El lector puede, por ejemplo, intentar entender la partida de ajedrez en *La tabla de Flandes*, partida que detiene la clave del enigma, o esforzarse en descifrar las ilustraciones en *El club Dumas* que aportan pistas al narrador, etc.

responde a unas inquietudes, a una visión del mundo, persistente a lo largo de su trayectoria entera» (Villanueva, 1). La publicación de *La piel de tambor* y su promoción en la prensa nos da la oportunidad de ver resumida esa visión que intenta plasmar en sus novelas:

«Yo tengo un punto de vista que es mi visión sobre el mundo y lo cuento en mis novelas; si además de eso resulta que lo cuento de una forma divertida y la gente lo lee, pues estupendo. Lo único que quiero es contar cómo veo el mundo y, desde luego, no pretendo que la gente llegue al final de la novela y se diga 'qué bien, qué bien', y se quede como si hubiera vuelto del Parque Jurásico. ¿Que vendo libros?; pues magnífico. Pero, joder, sigo viendo el mundo igual y no tengo la obligación moral de dar esperanza a nadie, que cada uno aguante su vela». Esta visión especialmente desoladora es como un telón de fondo que aparece en casi todas sus novelas, pero especialmente en *La piel del tambor*, porque trata de temas próximos. «No quiere decir que no haya esperanza en esta novela. Lo que en realidad plantea es la única épica, el único heroísmo, la única salvación posible: la batalla de cada cual. Eso está en todas mis novelas: el héroe es el peón que dice 'éste es mi cuadrado de ajedrez y lo defiendo', y es alguien al que le importa un carajo a quién da la mano o con quién hace la cadena para salvar el mundo. Eso ya terminó. Todas las revoluciones se han hecho y se perdieron. Se acabó. John Reed está enterrado y nadie va a ver su tumba. Bueno, bueno. Es verdad. Me he pasado 21 años viendo guerras y he visto todas esas cosas. Ya no hay causas ni banderas, todo eso acabó» (Mora, 24-11-1995).

La visión de Pérez-Reverte, que vincula directamente con su oficio de reportero de guerra, es escéptica en cuanto a la sociedad y a sus posibles cambios. Por ejemplo, las luchas en las que se ven involucrados los soldados, a menudo gente corriente reclutada o voluntarios que se apuntaron al ejército por sus ideales, parecen morir en vano. Aparecen como peones utilizados y manipulados por gobernantes buitres y egoístas que se sirven de ellos para acaparar logros y glorias a costa de sus vidas.

La primera novela del autor²⁰⁹ relata un proceso de toma de conciencia por parte del antihéroe, el joven húsar Frederic Glüntz, durante el cual se da cuenta de cómo fue manipulado por los discursos públicos sobre la guerra y por las palabras de sus jefes. Frederic aparece al principio de la novela como un joven lleno de esperanzas, entusiasmo y orgullo, impaciente por poder demostrar su valentía y su patriotismo en el frente de batalla; al final de la novela, acaba desengañado al darse cuenta de que los ideales (el honor, la gloria, la Patria) por los que pensaba luchar no eran más que

²⁰⁹ Para Santo Sanz Villanueva (2003), en esta primera novela «se sintetizan los principios que presiden el resto de su narrativa. Son éstos: en el ámbito temático, el planteamiento, búsqueda y defensa de valores auténticos, y en el formal, la fidelidad a una concepción tradicional del relato».

argumentos y discursos bien elaborados por sus superiores para justificar el acto mismo de la guerra, la muerte por intereses ajenos:

Y la gloria. Mierda de gloria, mierda para todos ellos, mierda para el escuadrón. Mierda para el estandarte por el que había sucumbido Michel de Bourmont, que en aquel momento estaría siendo paseado como trofeo por uno de esos lanceros españoles. Que se quedaran todos ellos con su maldita gloria, con sus banderas, con sus vivas el Emperador. Era él, Frederic Glüntz, de Estrasburgo, el que había cabalgado contra el enemigo, el que había matado por la gloria y por Francia, y que ahora estaba tirado en el barro, en un bosque sombrío y hostil, aterido de frío, con hambre y sed, la piel ardiéndole de fiebre, solo y perdido. No era Bonaparte quien estaba allí, por el diablo que no. Era él. Era *él* (Pérez-Reverte, 1994: 182).

Esta toma de conciencia por la que pasan sus protagonistas, al mismo tiempo que hace manifiesta una crítica escéptica contra la cúspide del poder e invita al inconformismo, es tratada de tal modo que incita, por otro lado, a cierto inmovilismo e individualismo. Esto es así por la manera en que los protagonistas suelen resolver sus conflictos ante la autoridad: simplemente, no existe enfrentamiento. En efecto, los “héroes cansados” de Pérez-Reverte se retiran, se apartan de la sociedad o intentan sobrevivir en sus márgenes. Para Frederic Glüntz, la salida se encuentra en la muerte, a solas en el bosque; para el maestro de esgrima Astarloa, vivir en paz es vivir ajeno a todo el revuelo tumultuoso de los sucesos históricos que ocurren a su alrededor durante *La Gloriosa*; los reporteros de *Territorio Comanche* no llegan a implicarse nunca en los conflictos que se desarrollan ante sus ojos; Lucas Corso es tan solitario como Astarloa y para sobrevivir desarrolla su oficio de cazador de libros al límite de lo legal intentando no transgredirlo jamás —es decir, manteniéndose siempre en esa delgada línea que lo separa de cualquier contacto con la Justicia y el Estado —; Alatríste, por su parte, no acepta someterse a la autoridad pero su combate no deja de ser individual —afirmará ante la alta autoridad política que «caza solo», es decir, que no está sumiso a ninguna autoridad sino la suya propia, siguiendo sus propios intereses—. ²¹⁰

En alguna ocasión, el autor dijo a propósito de sus personajes que eran «solitarios e insolidarios» (Mora, 24-11-1995), apuntando con ello su carácter poco

²¹⁰ El heredero del trono de Inglaterra, contra quien la Inquisición y algunos políticos españoles cercanos al poder quisieron atentar utilizando al capitán Alatríste como sicario, le pregunta al capitán por qué decidió salvarle la vida, porqué «cambió de bando»; este le contesta: «Yo no he cambiado de bando —dijo Alatríste—. Yo siempre estoy en el mío. Yo cazo solo.» (Pérez-Reverte, 2014: 120). La decisión que toma Alatríste no tiene que ver con una conciencia política sino con la conciencia de las posibles consecuencias sobre su vida (prisión o muerte). Por otra parte, es interesante notar igualmente la fidelidad del capitán a la Monarquía; aunque emite críticas hacia la persona que encarna el poder monárquico, nunca pone en cuestión una institución poco democrática en sus fundamentos.

sociable y social. En efecto, coincidimos con S. S. Villanueva cuando apunta al individualismo en la obra de Pérez-Reverte, uno de los rasgos más característicos de sus personajes. Si para Pérez-Reverte «Todos (...) hemos nacido para la derrota», pero «mientras haya batalla, habrá vida» (De Prada, 12-01-1996), las batallas que libran sus héroes son siempre batallas individuales, sin conciencia social, sin conciencia colectiva, porque ya no vale la pena involucrarse en la res pública. El cambio social ya no es posible: «todas las personalidades que me importan están muertas», «se acabaron las revoluciones» (Mora, 08-06-1994) —con lo cual, tampoco hay en el presente personalidades ejemplares, héroes a los que seguir, guías para la lucha ciudadana—. Al focalizar sus relatos en vidas individuales, los elementos históricos acaban sirviendo de simple trasfondo, de iconos vacíos, lo que contribuye finalmente a la deshistorización de la evolución social. Todo funciona como si la evolución histórica estuviera reducida a la acción de altos cargos políticos apoyada con la de “peones” manipulados. Al mezclarse esta representación con el discurso nacionalista que subyace en sus declaraciones públicas y sus novelas, vemos hasta qué punto el vínculo con la nación al que apela es superficial dado que sólo enfatiza vínculos imaginarios pero nunca en la experiencia compartida, en la lucha solidaria.

El discurso de Pérez-Reverte puede ser atractivo para un lector medio y formado, insatisfecho o desengañado con la situación política y los abusos de los que tienen el poder, dándoles la posibilidad de encontrar en sus palabras un canalizador evidente de frustraciones. Si además tenemos en cuenta que una parte importante del público lector ha asumido los valores de una ideología neoliberal en la cual el ascenso social y la lucha por sobrevivir son individuales, le hace más asimilable la descripción de un mundo poco solidario. Esa lucha por la supervivencia, además, puede justificar ciertas conductas poco morales y, por lo tanto, gran parte de las contradicciones de las que el lector está hecho. La crítica, aunque simplista y a menudo poco explícita, siempre está dirigida hacia el poder político, económico o religioso así como a la élite intelectual, dando la sensación de apoyar a la gente corriente. El autor afirma que un ejemplo de dignidad es la del «pobre diablo que con cinco hijos no agacha la cabeza ante su jefe» (Mora, 08-06-1994); manifiesta que «desde l'epoca de les cavernes. L'home sempre ha mirat al cel per preguntar-se: “Qui m'està putejant?”» (Gayà, 22-12-1995). Con Reverte la queja del hombre se vuelve eterna y el inmovilismo se justifica

en el hecho de que una y otra vez se producen los mismos abusos y las mismas problemáticas, sin que quepa la posibilidad de cambio:

Y ambos personajes reflexionan sobre lo poco que han cambiado las cosas en España desde aquel Siglo de Oro en el que relució más la literatura que la justicia y la pintura que los doblones en los bolsillos de los necesitados. Una centuria en la que España se echó a dormir confiada en el oro y la plata que traían los galeones de las Américas. Un oro que quienes pelearon por las posesiones europeas de los reyes españoles vieron poco. Plata: "¡Pardiez!, la justa" (Otero, 13-12-1996).

Como durante el Siglo de Oro y como en el ejército de los húsares, los de "abajo", que pelean por el buen desarrollo de la patria, aparecen como peones en mano de los de arriba y, si quieren sobrevivir, la mejor manera es defender lo suyo sin preocuparse por el resto de la sociedad.

Si el paralelismo con épocas pasadas es un recurso literario potente para despertar conciencias en el presente, y si ello puede ser verdad también, en parte, en cuanto a la obra de Pérez-Reverte, pensamos que la solución que aportan sus novelas tiñe su discurso de conservadurismo en distintos sentidos. El inmovilismo es uno de ellos, pero también los valores que presta a los personajes de sus novelas históricas son significativos de cierto tradicionalismo.²¹¹

Uno de los ejemplos más claros es el de los valores asociados a la figura de Jaime Astarloa, el maestro de esgrima, con el que el autor dice públicamente identificarse. Jaime Astarloa es la «utopía» de Pérez-Reverte. Aunque representa valores positivos como la dignidad, la coherencia o la honradez, su pesimismo, su escepticismo y su desilusión lo llevan a quedarse anclado en el pasado, añorando el mundo que se está perdiendo, nostálgico de una época que se acaba. Lo que se

²¹¹ En cuanto a los roles de género, es de notar en *El capitán Alatriste*, una novela especialmente destinada a un público joven, cómo se describe al personaje femenino del que se enamora el narrador adolescente Íñigo Balboa. Aunque se trata de una niña esta se caracteriza con los rasgos que tradicionalmente se les atribuye a las mujeres, rasgos que son tachados de "naturales" o "innatos". Transcribimos aquí algunas citas que lo ejemplifica: «Ignoro cómo, con los pocos años que por aquel entonces tenía Angélica de Alquézar, alguien puede llegar a sonreír como ella lo hizo esa mañana ante la casa de las Siete Chimeneas; pero lo cierto es que así fue. Una sonrisa lenta, muy lenta, de desdén y de sabiduría infinita al mismo tiempo. Una de aquellas sonrisas que ninguna niña ha tenido tiempo de aprender en su vida, sino que son innatas, hechas de esa lucidez y esa mirada penetrante que en las mujeres constituye exclusivo patrimonio; fruto de siglos y siglos de ver, en silencio, a los hombres cometiéndole toda suerte de estupideces» (Pérez-Reverte, 2014: 137-138); «Siempre, hasta su muerte, intuí en ella algo que no se aprende de nadie: una maldad fría y sabia que en algunas mujeres está ahí, desde que son niñas. Incluso desde antes, quizás; desde hace siglos. Decidir quiénes son los auténticos responsables de todo eso ya es otra cuestión que llevaría largo rato discutir; y este no es lugar ni oportunidad para ello. Podemos resumirlo diciendo, por ahora, que de las armas con que Dios y la naturaleza dotaron a la mujer para defenderse de la estupidez y la maldad de los hombres, Angélica de Alquézar estaba dotada en grado sumo» (Pérez-Reverte, 2014: 201).

construye en *El maestro de esgrima* a través de este personaje es un discurso contra la modernidad en el que el protagonista es reactivo a los cambios que se perfilan con la Revolución de 1868. Si esta novela —y otras muchas del autor— refleja los malestares de la Modernidad, unos malestares sociales provocados por los nuevos valores que se están implantando cada vez con más fuerza como el individualismo y la falta de solidaridad, los protagonistas responden a ello con más individualismo y más insolidaridad. Se adaptan a su entorno y a estos valores sin resistir, porque no parece haber otra manera de salir adelante. En la gran urbe, los vínculos estrechos entre comunidades (familiar, de vecinos, de barrio o incluso la institución estatal, incapaz de acercarse y proteger a todos los ciudadanos) están rotos. Pérez-Reverte parece decirnos que para poder sobrevivir, uno ha de saber cuidarse solo.

El artículo firmado S. R. que resume la novela en *La Vanguardia* describe así el tema de fondo de la novela:

En realidad, lo que se está produciendo es el cambio de una época que coincide con el desenlace de la aventura. Desaparece, entre luchas políticas y desequilibrios sociales, un mundo antiguo dominado por los valores caballerescos de la honradez y la fidelidad a unos ideales que encarna el anciano Astarloa (...) [La novela] Es histórica, de aventuras galantes, policíaca con asesinatos incluidos, de engranajes políticos en vísperas de la revolución que sería conocida por “la gloriosa”, simbólica, puesto que la agonía de determinados sistemas de vida los refleja el decadente arte de la esgrima, que resume en sí la más alta expresión del honor y de la caballería pese a su apariencia violenta (S.R., 21-07-1988).

Los temas del honor y del duelo, que mantienen relaciones estrechas, son temas recurrentes en la obra de Pérez-Reverte.²¹² En este aspecto, el autor vuelve a establecer un paralelismo entre su obra y su persona dando a entender su pesar por la desaparición de tal sistema de justicia, como en esta entrevista publicada en *El País* en la que confiesa desear un duelo con el director de TVE:

Me educaron en ciertos valores absolutamente inútiles para el mundo en que iba a vivir. No los practico, pero quedan como referencia. Daría cualquier cosa por poseerlos. (...) Por ejemplo, daría cualquier cosa por poder desafiar en duelo a Ramón Colom (Mora, 08-06-1994).

En el duelo tan solo están en juego el ofendido y ofensor: el conflicto se resuelve de manera individual porque presupone la capacidad del hombre por actuar por sí solo,

²¹² Ya en su primera novela, uno de los personajes principales de *El húsar*, De Bourmont, elabora una defensa del florete que considera más elegante que la pistola que sería un signo de decadencia de la sociedad (16). En esa misma novela, asistimos igualmente a un desafío en duelo (26-27). Luego volverá a aparecer en *El maestro de esgrima* (en la que se convierte en tema central), en *El capitán Alarista*, etc.

por poner en riesgo su propia vida para salvar su reputación. Estimar el duelo como una forma superior de justicia significa ensalzar valores conservadores, muy en consonancia con la representación que el autor transmite de la masculinidad. Como explica Mosse (2000: 23-25), el duelo se celebraba en virtud del honor masculino y se relaciona con el valor o la sangre fría que se necesita para defenderlo. Además, hasta el siglo XVIII esta práctica estaba reservada a la aristocracia: el duelo no sólo reforzó el sentimiento de autonomía y de personalidad, sino también el de clase y de casta.²¹³ Sin embargo, con habilidad el autor niega la idea elitista vinculada al duelo al rechazar que la disciplina de la esgrima, como otras disciplinas que eligió para construir alrededor sus relatos, formen parte de un conjunto de actividades reservadas a clases sociales favorecidas:

Pregunta. Entre los protagonistas de sus novelas hay maestros de esgrima, jugadores de ajedrez, húsares, mosqueteros, bibliófilos, anticuarios, coleccionistas, artistas del crimen... ¿Qué le interesa de esas actividades?

Respuesta. Son disciplinas no tan de elite como se cree y cualquiera puede acceder a ellas. Son disciplinas especializadas, códigos elegidos por individuos que se automarginan por exceso de lucidez, héroes cansados como los amores solitarios, con una estética asumida como ética, que la convierten en bandera o patria a falta de otras que les seduzcan más. Porque cuando uno se refugia para escapar de los demás no va a elegir un estadio de fútbol ni un concierto de rock. Son artes y disciplinas con reglas para iniciados (Roglan, 06-08-1993).

Una vez más, el autor hace un guiño a los lectores de clases medias y populares con inquietudes que van más allá del espectáculo de masas, dejando muy claro a quién dirige su discurso. Pero también, aparecen aquí el «código» y las «reglas fijas», tan apreciadas por Pérez-Reverte, a través de unas disciplinas en las que está en juego el ritual. Estas se configuran simbólicamente como representación de su ideal de comportamiento: a través de sus protagonistas, en su mayoría guiados por un «código de honor», el autor expresa su atadura a la autodisciplina, regida por valores y principios imprescindibles para una conducta “digna”. El inmovilismo al que incitan sus relatos a través del individualismo vuelve así de otra manera, de la mano de la repetición perpetua de un modo de actuar basado en reglas y esquemas prefijados.

²¹³ Sin embargo, durante el siglo XIX, el duelo pasa a otros cuerpos sociales que reivindicaron su derecho (una de las audacias de Lope de Vega fue justamente poner en escena en sus comedias la reivindicación de la honra por parte de labradores, algo poco común en aquél momento).

IV. ALMUDENA GRANDES

Como hemos comentado a lo largo de esta tesis, alcanzar el estatuto de autor, siempre conlleva alcanzar *cierto tipo* de reconocimiento, otorgado al escritor a través de la intervención de diferentes agentes sociales —la crítica, los demás autores (consagrados o no), los lectores (profesionales o no), las Universidades, los premios literarios (estatales, independientes, de editoriales privadas, de lectores, etc.)—.

Lo interesante en el caso de Almudena Grandes es que es una escritora que oscila entre dos polos, manteniendo un pie dentro del circuito mercantil más agresivo — el de la exhibición pública, de las apariciones televisivas para tratar cualquier tema trivial, de las giras de presentación de libros, de las entrevistas, en fin, de todo lo necesario para hacerse conocer, promocionarse, vender su obra y ver su nombre inscrito en las listas de *best sellers*— y otro pie en el circuito más selecto del mundillo literario que generalmente rechaza lo que implica la figura de un autor mediático —el mundo de las tertulias, de las presentaciones de libros de autores consagrados, de la publicación de ensayos en libros y revistas científicas, etc.—. A pesar de la habilidad de la autora para moverse entre dos aguas, no puede eludir los conflictos a los que dan lugar estos cruces y acaba instalándose en la contradicción. El papel de la crítica tiene mucho que ver con ello ya que conviven duros reproches con grandes elogios, sospechas de oportunismo con talentosa capacidad de conexión con el lector o categorización de su obra dentro de un apartado «subliterario» con reconocimiento de su obra como Literatura, con mayúscula. Veremos en un primer momento cómo Almudena Grandes llegó al mercado, cuál fue su trayectoria editorial y qué papel desempeñó la adaptación cinematográfica de *Las edades de Lulú* en su promoción.

Al entrar en el mercado de manera tan exitosa y con un género que los editores de Tusquets intentaban dignificar con dificultad, la autora se encontró desde el principio relegada a los márgenes de lo que se considera como literatura “seria” y fue catalogada como escritora “erótico-comercial”. Esto también se debe a la manera en que se desarrolló la campaña de promoción de *Las edades de Lulú* que, como señaló C. Henseler, pasó por la exhibición, sexualización y mercantilización del cuerpo de la novelista al superponerse su imagen con la de su protagonista Lulú. Las estrategias de márketing empleadas tanto por los media —que se promocionaban a sí mismos explotando el cuerpo de la mujer— como por Almudena Grandes —que entra en el

juego de los media— provocarán que la autora se encuentre finalmente en una posición poco cómoda de la que deseará escapar. El primer paso para ello fue la redacción y publicación de *Te llamaré Viernes*, como veremos en el segundo apartado de este capítulo.

Pero Grandes sigue bordando los márgenes en la consideración de sus novelas como «literatura femenina», en oposición Literatura «a secas» —retomando sus palabras. De la misma manera que para Isabel Allende, el género va a tomar una importancia especial en su promoción: a Grandes se la define ante todo como mujer y se va construyendo la imagen de una escritora que se erige en representante de toda una generación de mujeres. Así, empezará a articular un discurso defensivo que intente romper con una categorización que no le permite alcanzar el estatuto que quisiera: el autor consagrado por la crítica, por el mundillo literario, por la Academia. Otro obstáculo para el pleno reconocimiento de Grandes ha sido el recelo que ha despertado la representación de la mujer en su obra, incluido en cierto sector de la crítica feminista que no aprueba lo que considera modelos de género poco liberadores, como veremos en el último apartado de este capítulo.

4.1. Trayectoria editorial y lanzamiento en el mercado

4.1.1. Tusquets y el premio «La Sonrisa Vertical»

Almudena Grandes publica en Tusquets desde sus principios lo que, como indica Miguel Ángel García (2004):

Sin duda ha tenido repercusiones a la hora de ir delineando su carrera literaria. La propia autora ha señalado que prefiere mantener una relación «a la antigua» con sus editores, lejos de las presiones del mercado que normalmente recaen sobre un autor de éxito. Sus editores no le hacen publicidad por televisión, no le montan auténticas giras de promoción, pero a cambio no la agobian con los plazos de las entregas ni le marcan nunca lo que tiene que escribir.

Todavía en el año 2003, a la pregunta de una periodista de si hay vida fuera de la editorial Planeta, del grupo PRISA y de Telefónica, la autora contesta dando cuenta de

cierta posición que ocupa Tusquets —y, por consiguiente, la posición que ocupan sus autores— dentro del campo cultural, al sufrir en menor medida los condicionamientos mercantiles que conlleva el consumo cultural:

Hombre, yo publico en Tusquets. Es una vida distinta, mucho mejor en algunos sentidos. La elección de un tipo de editorial tiene que ver con el tipo de literatura que defiendes. Tusquets es independiente, compite con las grandes en distribución y, a cambio de no poner anuncios en la televisión, no te presionan. Es un respeto por tu ritmo de trabajo. La concentración editorial es muy peligrosa. Desde un punto de vista de la economía se podría defender, pero lo que hace es cargarse a las editoriales pequeñas que publican poco pero que tenían libros interesantes. Ahora las editoriales pequeñas, salvo excepciones muy interesantes, pertenecen todas a grandes grupos, y no pueden mantener su independencia. (E.I., 2003: 41)

En efecto, hasta el año 2014, Tusquets mantiene su independencia con respecto a grandes grupos de comunicación y es representativa de una filosofía centrada más en lo que considera “calidad” literaria que en la lógica mercantil. Como explica Beatriz de Moura y como indican los títulos de sus colecciones,²¹⁴ la editorial parte de una propuesta en cierto sentido arriesgada ya que, por un lado, pretendía editar textos marginales de autores consolidados y, por otro lado, recuperar géneros excluidos del canon:

Mi idea en Marginales era recuperar textos periféricos, pero no por ello menores, de autores muy conocidos. Empecé con “Residua”, de Samuel Beckett. En Ínfimos, la idea era más de batalla, más anárquica, en el sentido etimológico de la palabra. Aquí cabían desde distintos autores reunidos alrededor de un tema que yo decidía (ya fueran las comunas, el kitsch o el surrealismo). Mi intención era recoger todas las actitudes vitales, más que políticas, propias de aquellos años (Massot, 05-06-1994: 67).

A pesar del riesgo, De Moura interpreta que la coyuntura de efervescencia cultural (no solo en el ámbito de la literatura, sino también en la arquitectura, en el cine o en el periodismo) de los años sesenta y setenta ayudó de manera decisiva al buen desarrollo de la editorial que encontró desde el principio un público lector suficiente como para seguir creciendo. Pero para ello no bastaba con el olfato literario de De

²¹⁴ La editorial Tusquets fue fundada por Beatriz de Moura en 1969 junto con su marido Oscar Tusquets, arquitecto. En los mismos años nacen Anagrama y Lumen, tres editoriales independientes con ambición literaria, a la que Carles Geli (2012) se referiría en *El País* como la “santísima trinidad”. Beatriz de Moura solía trabajar en Lumen para la que había ideado unas colecciones (Cuadernos ínfimos y Cuadernos Marginales) que no le interesaron a la fundadora y directora de la editorial, Esther Tusquets. Fue entonces cuando decidió crear su propia editorial y materializar sus ideas (Massot, 05-06-1994: 67-68).

Moura: la editorial necesitaba cuadrar las cuentas. En 1977, Toni López Lamadrid, hasta el momento empresario en el sector del textil, se incorpora como codirector de Tusquets para aportar sus conocimientos en términos comerciales y de finanzas, aconsejando la creación de nuevas colecciones que pudieran ocupar diversos nichos de mercado. Con la esperanza de tomar cada vez más peso dentro del sector editorial, en 1995 Tusquets vende el 40% de sus acciones a Planeta (Mora, 22-09-2009)²¹⁵ pero, incómodos con el funcionamiento de la competitividad entre empresas del mismo grupo (S.C., 22-06-1999: 59), deciden volver a comprar sus acciones tres años después.²¹⁶ Parece ser que los dirigentes de Tusquets prefirieron mantener su independencia, y así lo hicieron hasta el año 2014:

El acuerdo de asociación preveía que durante cinco años, del 2012 al 2017, la familia Lara adquiriese gradualmente la editorial, que dejaría la administración y la distribución en manos del Grupo Planeta pero mantendría sede, consejo de administración y equipo editorial autónomos, con la fundadora del sello al frente. Ese acuerdo sigue en pie, pero la crisis en el sector del libro ha llevado a tomar dos decisiones trascendentales. Beatriz de Moura, a sus 75 años, da un paso al lado, "feliz y contenta" pero "cansada", y pasa a ser presidenta de honor de Tusquets mientras su mano derecha, **Juan Cerezo**, la sucede como director editorial (con Jesús Badenes, director general de Planeta, en la presidencia del consejo de administración) (Alós, 01-07-2014).

Con este traspaso, Tusquets pasa a formar parte del mayor grupo de comunicaciones de España, propietario de medios de comunicación de ideologías tan dispares como el periódico *La Razón* y los canales de televisión La Sexta o Antena 3. El funcionamiento de la editorial Planeta no puede estar más alejado del espíritu con el que nació la editorial Tusquets que relegaba a un segundo plano el potencial económico del objeto libro. Ejemplo significativo de ello es la diferencia de planteamiento en el premio más importante que otorgan ambas editoriales: el premio Planeta y el premio «La Sonrisa Vertical» de literatura erótica.²¹⁷ Si el premio «La Sonrisa Vertical» recompensa un género marginal y provocador, de textos inéditos y de autores que mandan sus

²¹⁵ Las razones de esta venta no quedan claras. Rosa Mora afirma que entre 1995 y 2000 Tusquets atravesó una crisis de crecimiento, mientras Beatriz de Moura afirmó que la venta «no fue una necesidad por problemas financieros» (S.C., 22-06-1999, p.59).

²¹⁶ Repitieron la misma operación con RBA (grupo de comunicación fundado en los años setenta por Ricardo Rodrigo, Carmen Balcells y Roberto Altarriba), vendiéndoles primero en 1998 el 50% de sus acciones y volviéndolas a comprar dos años más tarde (Anónimo, 16-03-2000).

²¹⁷ Si está claro que, en parte, el objetivo de cualquier premio emitido por una entidad privada siempre tiene que ver con potenciar las ventas del libro para aumentar los beneficios, también es cierto que unos premios arriesgan más que otros u ofrecen lecturas más o menos convencionales.

manuscritos bajo seudónimos dándole la oportunidad a escritores noveles de propiciar su entrada en el mercado, el premio Planeta, en cambio, es otorgado a manuscritos firmados con el nombre de sus autores, a menudo ya conocidos, pudiendo cultivar cualquier género novelístico. Sobre todo, la diferencia del Planeta estriba en su carácter comercial y en su exhibición espectacular.²¹⁸ La promoción de la novela ganadora empieza incluso antes de ser desvelada, consiguiendo así una visibilidad sensacional que sin duda impulsa sus ventas. En todo caso, para cuando Planeta compra definitivamente Tusquets, Almudena Grandes ya se ha hecho un nombre dentro de la editorial antes independiente y con proposiciones arriesgadas, un modelo siempre mejor visto en el campo propiamente literario que editoriales dirigidas por maestros de las finanzas. Como ya sabemos, la elección de editorial tiene repercusiones sobre la recepción de la obra y puede influenciar su valoración crítica.

Para entender mejor hasta qué punto Tusquets forma parte de un tipo particular de editoriales reconocidas por su audacia y su espíritu libre, habría que mencionar la colección «La Sonrisa Vertical», en principio ideada por García Berlanga. De Moura afirma que esta colección nació como una provocación tanto a los «carcas y a los franquistas» como a los «carcas de izquierdas (...) intransigentes con nuestros pequeños excesos. Porque era un partido de orden, como todos» (Massot, 05-06-1994: 67). Si la idea se planteó en el año 1970, no se pudo realizar antes del 1977, en los principios de la Transición. En palabras de Ana Cabello (2010: 225), fue la colección de novela erótica con mayor dimensión en el mercado editorial, sosteniéndose con gran solidez y manteniendo un afán renovador que destaca entre tantas otras colecciones eróticas que

²¹⁸ Como explica González-Ariza (2004: 34), «Junto con sus características internas de las que venimos hablando, están todos los elementos circunstanciales que vienen a diferenciar el premio de los que entonces había. Los concursos literarios constituían un acontecimiento que pocas veces salía del mundo cultural o literario. Por el contrario, la vocación del Planeta ha discurrido por otros derroteros. La concesión del mismo ha estado desde sus inicios ligada a un acontecimiento más social que cultural, con presencia de periodistas y políticos, y dentro en una cena que más se parece a una boda que a la concesión de un premio literario. El premio tuvo desde el principio la misma estructura. Al final de la cena, durante los postres, el jurado se aparta a otra salita y allí vota. El secretario aparece cada cierto tiempo anunciando las novelas eliminadas. Logra así crear cierto ambiente de competición. Más adelante se retransmitirá incluso por la radio y la televisión». El carácter puramente comercial del premio aparece de manera evidente en ciertas maniobras de los directores de la Editorial: por ejemplo, en 1995, cuando Planeta compra el 40% de las acciones de Tusquets, Lara declaró que le hubiera gustado darle el premio a Almudena Grandes: «No sé si se ha presentado —comentó—. La animaremos a que se presente el próximo año» (Del Rey, 15-10-1995). Grandes ya es una autora reconocida, una apuesta segura y su éxito beneficiaría al grupo que acaba de comprar casi la mitad de la editorial que publica sus obras. Incluso volvemos a encontrar el carácter comercial del premio en el contenido mismo de las novelas, como declaró José Fernández Lara en alguna ocasión «La novela del Planeta no puede ser sólo una gran novela. Tiene que ser una novela que no sea excesivamente intelectual».

ven la luz durante la Transición. Como explica Sanz Torrado, la crítica suele identificar el género erótico con la falta de calidad literaria, —«sobre todo la novela, [que] se reduce a un argumento flojo, al uso de un lenguaje soez y a la repetición de descripciones posturales, desviaciones sexuales, actitudes humillantes, enfermedades mentales..., que alejan a la obra de la creación artística» (2012: 608)—, características que no se suelen prestar en absoluto a la editorial Tusquets:

El inmenso y fructífero trabajo editorial de Tusquets es una evidencia y una referencia empresarial. Solo con repasar algunos de los títulos y autores editados se percibe y atestigua el elevado nivel y la calidad literaria que han buscado y encontrado Beatriz de Moura y Antonio López Lamadrid (610).

Es en el año 1979 cuando los editores crean el premio de literatura erótica «La Sonrisa Vertical» ofreciendo, como hemos mencionado anteriormente, la posibilidad a escritores noveles de hacer su entrada en el mercado. Este riesgo —siempre es más seguro editar a escritores ya conocidos del público— se compensa con las repercusiones económicas derivadas de la promoción que implica en sí el premio literario. La importancia de este premio va a ser crucial en el caso de nuestra autora ya que es de sobra conocida la entrada triunfal de Almudena Grandes en el mercado después de su obtención. En el momento en el que escribe *Las edades de Lulú*, poco después de la consolidación de la joven democracia española, el género erótico todavía goza de un atractivo especial —vistas las múltiples colecciones que aparecen en aquel momento—²¹⁹ sobre todo acerca del público formado por mujeres que parecía ser demandante de un tipo de relato que le había sido vedado durante mucho tiempo. Además, el género había sido cultivado principalmente por hombres que dirigieron sus escritos a un público masculino, dificultando así una verdadera identificación de las mujeres cuando tenían acceso a esa narrativa.

Almudena Grandes fue la tercera mujer escritora en ganar el premio (1989), que antes había sido otorgado a Susana Constante (1979) y a Mercedes Abad (1986). De manera muy diferente a sus predecesoras, su novela durante mucho tiempo siguió

²¹⁹ Decimos “todavía” ya que en el año 2004 el premio La Sonrisa Vertical desaparece. La explicación al cese de la convocatoria del premio la dan Tusquets y el director de la colección, Luis García Berlanga, en un comunicado de prensa: «(...) afirman (...) que la decisión de la clausura se debe esencialmente a dos motivos: la expresión literaria del erotismo ha ido gradualmente asimilándose a la narrativa general y se ha integrado, de un modo natural, en colecciones literarias no acotadas específicamente al género erótico; y la mayoría de las obras premiadas en “La Sonrisa Vertical” han recibido, salvo en contadas ocasiones, escasa atención por parte de la crítica, atención que esta les dedicaría de haber sido publicadas en colecciones no especializadas» (Sanz Torrado, 2012).

siendo récord de ventas de la editorial (Llàtzer Moix, 05-06-1994).²²⁰ Parece ser que su novela conectó de una manera muy particular con el público lector, teniendo en cuenta que la campaña de márketing con la que fue presentado el libro no fue especialmente diferente a las demás. A diferencia de Mercedes Abad, por dar un ejemplo, cuyo nombre no hemos visto aparecer en las listas de libros más vendidos que proporciona *ABC* (aunque también fue objeto de artículos en prensa y entrevistas en televisión para promocionar sus *Ligeros libertinajes sabáticos*), Almudena Grandes entra en las listas de *best sellers* al poco tiempo de ganar «La Sonrisa Vertical». Como explica la propia editora en 1994,

Los libros que obtienen el premio todavía tienen una tirada de 20.000 o 25.000 ejemplares. Luego está el caso excepcional de Almudena Grandes y *Las edades de Lulú*, traducida ya a 19 idiomas y con unas ventas totales que supera el millón de ejemplares (Llàtzer Moix, 05-06-1994).

Evidentemente, tenemos que tener en cuenta la obtención del premio en la promoción de *Las edades de Lulú* y de la propia autora pero otros factores intervienen en la consolidación del nombre de Grandes en la esfera mediática, tales como la circulación de su imagen en distintos circuitos, la adaptación de la obra a la gran pantalla —como veremos enseguida— y el propio contenido de la novela que, por un lado, pone en escena a unos personajes que por su comportamiento despiertan un debate ardiente en la crítica que trascenderá el círculo académico y, por otro lado, a nuestro modo de ver, conectan con la subjetividad de los lectores de un modo particular al poner sobre la mesa la delicada cuestión del deseo en un momento en que no solo llegaban a España vientos de cambio y de liberación en todas las esferas de la vida social sino que también aparecían nuevos discursos sobre la mujer y sobre la feminidad.

²²⁰ Si únicamente nos basamos en los datos de *ABC*, vemos que *Las edades de Lulú* sólo se queda cinco semanas en la lista de libros más vendidos y desaparece en plena ascensión. Hace su aparición en el noveno puesto en abril de 1989 y desaparece de la lista al alcanzar el sexto puesto en junio del mismo año. Al no parecer una evolución habitual, hemos preferido consultar las listas dadas por *La Vanguardia* que sólo proponen las cinco novelas más vendidas de la semana. Ahí, podemos ver que *Las edades de Lulú...* se mantiene entre los más vendidos hasta septiembre de 1990. Nos parece una evolución más probable dada la amplitud del fenómeno editorial.

4.1.2. *La adaptación cinematográfica de Las edades de Lulú*

De los tres autores estudiados, el caso de *Las edades de Lulú* es, sin duda alguna, el título que más aparece en la prensa y que más tinta hizo verter a los críticos. Esto se debe, sobre todo, a la adaptación fílmica que desató una intensa polémica y no dejará de hacer sonar el nombre de la autora en los medios de comunicación.

Nada más salir la novela al mercado, el productor de cine Andrés Vicente Gómez compra los derechos para su adaptación cinematográfica. En principio se le había propuesto la dirección a Luis García Berlanga pero este recomienda a Bigas Luna. Un año después, este último empieza con el proyecto: escribe el guion (en colaboración con Almudena Grandes), organiza su equipo, selecciona a los actores. Todo está listo para empezar a rodar pero pocos días antes del comienzo la que iba a ser la actriz principal, Ángela Molina, decide renunciar al papel. Lo que entonces desatará la polémica será una carta escrita por Vicente Gómez dirigida a Ángela Molina y que esta decidirá hacer pública a través del diario *ABC*. Esta carta fue la respuesta a la decisión de la actriz de renunciar al papel por el supuesto incumplimiento por parte de la productora de una de las cláusulas del contrato. En esta cláusula, se afirmaba que el guion debía ser firmado por la actriz antes de empezar el rodaje para que esta pudiera estar al tanto de los detalles de cada escena. La productora, sin embargo, habría aceptado cambios en el guion justo antes del rodaje que no se ajustaban a la idea que se hacía la actriz del desarrollo de la película. ¿Por qué tuvo tanto impacto el intercambio de cartas y declaraciones en la prensa? En ellas, se mezclan factores judiciales en los que entran en juego sumas importantes de dinero —se amenaza a la actriz con el embargo de sus bienes y de sus sueldos futuros— y asuntos de orden privado dado que Vicente Gómez advierte a Molina de las consecuencias que podría tener la salida a la luz de cuestiones personales «desagradables de ver impresas». El morbo aquí es alimentado por la imagen pintada por los media de la figura de Vicente Gómez como un hombre vil y sin escrúpulos que aprovecha su poder para coaccionar a una actriz indefensa.²²¹

²²¹ Fue inevitable la duda en cuanto a la sinceridad de este intercambio de cartas y la pregunta de si la polémica no había sido montada por la propia productora para atraer la atención de los media. Sobre todo al ver cómo, poco tiempo después, tanto la actriz como el productor aparecen en público riéndose del asunto.

Pero la polémica no termina ahí. Además de factores legales y amenazas personales, entran igualmente en juego cuestiones sociales, morales y políticas. En primer lugar, se aprecia cómo se articula, a partir de la figura de la actriz, un discurso que vuelve a definir un modelo de comportamiento ejemplar para la mujer en el ámbito público. En efecto, el diario *ABC* comunica que la acertada decisión de Molina descansa sobre su negación a actuar como actriz “porno” y, a continuación, dentro de su campaña de desacreditación de la película, el diario conservador se dedica a entrevistar a todas las actrices que se negaron a aceptar el papel de Lulú, una por una, para insistir en la decencia de estas mujeres. Por supuesto, del papel del actor no se dice nada en absoluto.

Cada artículo obtiene un espacio considerable en el periódico, de hecho dos de ellos ocupan una página entera con foto de gran tamaño incluida. El 29 de mayo de 1990 entrevistan a Maribel Verdú que «como *buena actriz*, sabe que una película “porno” no es lo que su carrera pide ni lo que el público quiere de ella»; el 1 de mayo es el turno de Emma Suárez que afirma que «el papel de Lulú no [le] hubiera ayudado nada profesionalmente, todo lo contrario» y el autor del artículo concluye: «dijo no a un proyecto que ya está marcado por el escándalo y lo dijo por una razón muy simple, pero definitiva: “Ese papel me podía afectar personalmente”»; el 5 de junio quien aparece es Ana Álvarez, de la cual su representante dijo que «Intentaron convencerla (...) de que las escenas se podrían cambiar, de que se intentaría llegar a un acuerdo, pero Ana, que tiene las ideas muy claras y es además muy cabezota, no dio su brazo a torcer y desechó la oferta sin dudarlo». Lo que resalta en estos artículos es la voluntad, ciertamente paternalista, de dejar clara la “integridad” de las actrices, proponiéndolas como modelos de comportamiento en el que el cuerpo y la sexualidad de la mujer deben ser tapados, al mismo tiempo que la exhibición del cuerpo masculino no parece plantear ningún problema; en efecto, en *ABC* no consta ninguna entrevista a los hombres del film para que justifiquen su aceptación o su rechazo del papel. Esta actitud nos hace sospechar que la defensa de las actrices tiene más que ver con un planteamiento conservador y moralista que aplaude la decisión de la mujer de no exponer su cuerpo ante el público que con una denuncia de su cosificación para el disfrute del varón —a la que, de hecho, nunca se hace referencia—.

También subyace en esa campaña de desacreditación una condena al género pornográfico en sí que, como explica Raquel Osborne:

(...) Promueve una sexualidad que no se ciñe a la por ellos [los conservadores] defendida, es decir, a la heterosexualidad santificada en el matrimonio. Siendo esta circunstancia la única que para ojos tradicionales justifica la sexualidad, la pornografía rompe este esquema al mostrar la sexualidad por la sexualidad, y el placer como único objetivo de la misma, olvidando la procreación como único fin (1990: 72).

Y aquí entra en juego otra dimensión de la polémica: la política. El uso del término “pornografía” —a diferencia de “erotismo” que había sido el término empleado hasta ahora para definir tanto la novela como la película—²²² y la connotación negativa que encierra va a tomar una importancia fundamental para desacreditar al gobierno en función, ocupado por el Partido Socialista Obrero Español. Si el diario conservador insistió tan firmemente, con esa serie de artículos dedicados a desprestigiar la película, es porque el Ministerio de Cultura, dirigido entonces por el socialista Jorge Semprún, otorgó una considerable ayuda económica al proyecto cinematográfico. Efectivamente, en cada uno de los artículos publicados en *ABC* a propósito de esta polémica, siempre se pone en duda la seriedad del Ministerio de Cultura. Así se expresa un periodista en *ABC*, en un artículo en cuyo título, «Ángela Molina pone en evidencia al ministro Semprún», por cierto, está en juego una figura femenina guardiana de la decencia y de la moralidad social en oposición a la vileza natural del hombre que promociona lo indecoroso:

El Ministerio de Cultura, a través del Comité asesor del Instituto de la Cinematografía, ha subvencionado con cuarenta y cinco millones de pesetas la película que se va a rodar sobre la novela porno de Almudena Grandes *Las edades de Lulú*. Ángela Molina había sido seleccionada para el papel estelar. Pero la gran actriz, que no es precisamente una moji-gata y que ha rodado papeles altamente eróticos con escenas fuertes, al conocer lo que tenía que hacer se ha negado a rodar *Las edades de Lulú* por considerarla una película pornográfica. Con su actitud ha puesto en evidencia al ministro Semprún, el cual es responsable final de que con dinero pagado con sus impuestos por todos los españoles se subvencione un subproducto pornográfico, mientras se niegan ayudas a proyectos serios y dignos (Anónimo, 26-05-1990: 11).

Hace falta precisar que, unos días después de esta publicación, aparecen en una entrevista para *La Vanguardia*, periódico de corte más progresista que *ABC*, unas declaraciones de Ángela Molina en las que niega haber empleado nunca la palabra

²²² *La Vanguardia* se refiere siempre al género “erótico”; en *El País* podemos comprobar cómo el director y la escritora, coguionista de la película, niegan su carácter pornográfico y defienden su carácter erótico (Muñoz, 30-05-1990).

“pornográfico”, dando a entender cómo los media han manipulado su discurso y poniendo en evidencia la estrategia de *ABC*.²²³

La polémica, por tanto, alcanzó niveles que sobrepasaron la esfera cultural para insertarse en cuestiones sociales, morales y políticas, lo que otorgó a la película una tremenda visibilidad e influyó enormemente en su promoción.²²⁴ La figura de la mujer es, de hecho, una figura clave para cualquier tipo de promoción en los media, no sólo por la utilización de su cuerpo como atractivo en sí, sino también gracias a toda la simbología que es capaz de vehicular. La excelente acogida de la novela y el ruido alrededor del film se deben en parte a esos usos de la figura femenina, a veces directamente encarnada en el cuerpo de Almudena Grandes, como comentaremos más adelante.

En todo caso, entre el momento en que la novela se edita y su adaptación cinematográfica, el nombre y la imagen de nuestra autora consiguen aparecer de manera reiterada en los medios de comunicación. Almudena Grandes logra así una presencia continua —la novela se publica en 1989, la polémica estalla en mayo de 1990, la película se estrena en los cines a finales de 1990 y, enseguida, a principios de febrero de 1991, sale su nueva novela, *Te llamaré Viernes*— que le permite afianzarse como figura pública. Será ya con la publicación de *Malena es un nombre de Tango* —que también tendrá su película— cuando la autora se consolide en el panorama cultural español.

A continuación, veremos cómo el lanzamiento de su primera novela, junto con el de la película, determinaron el proceso de construcción autorial de Almudena Grandes. En efecto, las estrategias de presentación y autorrepresentación que se emplearon en la promoción de la obra y del film contribuyeron a que, en ese primer momento, se asocie su imagen a los subgéneros erótico —hasta pornográfico— y comercial. Así, la autora decidirá con sus siguientes novelas emprender una lucha por alcanzar un estatuto de autor que supere su adscripción a unas categorías identificadas por cierto sector de la crítica como «subliterarias». Los atributos que se aglutinarán entonces alrededor de su figura harán de Grandes una autora que podríamos definir como híbrida: de los tres

²²³ «Esa palabra yo no la he dicho sola. Se ha dicho y se ha repetido... yo no me identifico para nada con esa guerra que se hace contra el “porno”. Yo he tratado de ser fiel a mi persona y eso es lo que he hecho en esta historia. Yo no puedo hacer esa película, pero nunca he dicho que fuese “porno”... no me atrevo a condenar nada» (B.C., 10-06-1990: 2)

²²⁴ Hasta el productor, a pesar de que los medios intentaron ensuciar su imagen, declaró estar satisfecho con la cobertura mediática que se le dio: «A la pregunta de si todo respondía a una descarada promoción de la película, el productor aseguró que no estaba descontento de la cobertura obtenida» (Muñoz, 30-05-1990: 121).

escritores estudiados, es sin duda la que mejor hace tambalear las jerarquías dentro del campo cultural español, moviéndose a la vez entre espacios mediáticos y comerciales y espacios más restringidos a autores de reconocido prestigio —como las revistas especializadas, los ensayos literarios o el circuito universitario—.

4.2. Construirse contra la crítica: romper con la etiqueta de escritora «erótico-comercial»

4.2.1. Almudena y Lulú

A raíz de la publicación de *Las edades de Lulú*, el discurso de Almudena Grandes en los media establece un vínculo entre su figura y la de su protagonista: las declaraciones públicas que aparecerán en prensa para promocionar sus novelas llevan a pensar que *Las edades de Lulú* está escrita a partir de elementos autobiográficos y que Lulú representa, en parte, la experiencia de su autora. Así, parte de la carga erótica del personaje novelístico es transferida sobre la escritora que finalmente da cuerpo, en el plano de lo real, a una fantasía que existe en el plano de la ficción. La capacidad de conexión con el público se encuentra así inmediatamente potenciada²²⁵ al estar, una vez más, la experiencia del autor en la base de la ficción: la sensación de verosimilitud y de credibilidad se acentúan y la vida de Lulú aparece como una ficcionalización que “documenta” la experiencia de una joven española en un momento clave para la emancipación sexual en España.²²⁶ Los propios medios de comunicación aprovecharon esta ambigüedad entre personaje y autora como estrategia de venta propia dado que, en este caso particular de la novela erótica, se acentúa el morbo entre el público. Como explica Christine Henseler, los media:

(...) Sacaron de su contexto original la imagen de Grandes y la superpusieron sobre la del personaje de Lulú. Lo hicieron para intensificar la tensión erótica de la autora y para

²²⁵ El público obtiene entonces un referente en carne y hueso que cobra vida, que puede evolucionar más allá del mundo acabado de la ficción, que es capaz de responder por sus personajes, ofreciéndole la posibilidad de una verdadera interacción, comunicación o discusión entre su propia experiencia de lo real y la relatada en las novelas. El autor se convierte en un mediador entre lo ficticio y lo real, entre lo imaginario y lo tangible.

²²⁶ La novela fue publicada en 1989 por una joven de 29 años que cumplía 15 años al morirse Franco. Por lo tanto, vivió su adolescencia y su juventud en un momento de liberación moral y sexual.

aumentar el potencial de ventas, no sólo de su libro sino también de sus propios medios (2003: 96).²²⁷

Henseler explica cómo la sexualidad de Almudena Grandes se volvió el centro de atención de los media y cómo su cuerpo fue sexualizado, tanto a través de la palabra como a través de las imágenes que circulaban para promocionar la novela. La autora hace referencia a las fotografías que acompañan entrevistas a Almudena Grandes en revistas y suplementos literarios que permiten entender mejor la superposición que se efectúa entre autora y personaje. En efecto, Grandes se deja fotografiar en albornoz, tumbada en su cama o con mirada seductora (Henseler, 2003: 98), imprimiendo en su propio cuerpo la tensión erótica que se plasma en la novela. Si bien no aparece este tipo de fotografías en *El País*, *La Vanguardia* y *ABC*, sí que se establece un paralelo casi constante entre la autora y Lulú, tanto por parte de los que hablan de la escritora como por parte de la propia autora.

Los tres periódicos estudiados recogen las palabras de Almudena Grandes que dieron pie a una lectura de la novela en clave autobiográfica. En *LV*, aunque Grandes advierte que su novela es una ficción, de inmediato añade que la base de su invención es el conocimiento de la realidad que representa. Y no puede dejar de apuntar al parecido físico que mantiene con su propio personaje, identificándose inevitablemente con ella:

Reconoce que en *Las edades de Lulú* hay aspectos autobiográficos. «Cuando era muy pequeña –recuerda– leí “Mujercitas” y me quedó grabada una frase que decía el profesor alemán, que aconsejaba escribir sobre lo que se conoce. Yo creo que hay que escribir partiendo del propio conocimiento. Mi novela es una ficción, pero hay escenarios urbanos que me pertenecen, y también una serie de guiños, inasequibles para el lector. Además, la protagonista se parece físicamente a mí» (Piñol, 31-01-1989).

El hecho de que los «guiños» esparcidos por la novela sean «inasequibles» para el lector solo refuerza la creencia de que en la ficción existen elementos que reenvían a la propia experiencia de la autora, aunque no se sepa exactamente a qué se refieren. Pero esta vaguedad se precisa en alguna ocasión: en una entrevista para el *ABC* la autora no solo sitúa la génesis de la novela en el despertar de un deseo sexual propio, sino que hace de Lulú la representación textual de tal deseo, construyendo sobre este su experiencia sexual. En palabras de la autora, esta primera

²²⁷ Texto original : «(...) Took the image of Grandes out of her original context and superimposed it on that of her carácter Lulú. They did so in order to heighten the erotic tension of the autor and to increase the sales potencial not only of her book but also of their own médium».



Almudena Grandes quiso reflejar en su obra "la fascinación por el mundo de la homosexualidad masculina".

La undécima edición del premio se falló anoche en Barcelona

Almudena Grandes se estrena como escritora ganando La Sonrisa Vertical

Almudena Grandes, una marichilla de 28 años, se convirtió ayer en la tercera mujer que gana el premio de narrativa erótica La Sonrisa Vertical, que en su edición inaugural había ganado en Sonoma Constante y hace tres años en la catalana Mercedes Abad. La novela "Las edades de Lulú" se ha impuesto, en la undécima edición, a otros 53 manuscritos que opta-

"Hay que escribir partiendo del propio conocimiento"

Concurrió al premio porque le pareció "un procedimiento para publicar más limpio, relajado y digno que recorrer la Castellana con el original bajo el brazo y tener que probar a los jueces para que se lo lean". Almudena Grandes, que estudió Geografía e Historia ("pero no usó"), está acostumbrada a escribir "con un tema, una extensión y unos empujones"

1989).²²⁸

novela «está escrita a partir de una conmoción personal causada por mi contacto —casual, y similar al de la protagonista del libro— con el mundo de los homosexuales masculinos»

(Fontrodona, 31-01-

Esta superposición de la autora y de su personaje que hace de Grandes la imagen viva de Lulú es también difundida por la crítica, como el caso de Fidalgo, que en una entrevista dedicada a la autora desdibuja por completo los límites que las separan:

Leyendo *Las edades de Lulú*, Almudena se me antojó algo Lulú; y la dibujaba como a una mujer con cara de virgen amarilla, cuerpo de cebo de pesca de bajura, ¿con sexo? Su libro, traducido en nueve países, es literatura fraguada con sexo. Después la vi y le dije lo que dicen: "Es libro para masturbarse", "es proustiana, "es potencia del verbo...". Ella: "Acepto todas las lecturas". Y hablamos mucho, y al final, riendo, como niña revoltosa, susurraba: "Me gustan los hoteles y los aeropuertos; y los cementerios, porque son tranquilos y bonitos, son como jardines de muertos". Almudena, enigma (Fidalgo, 03-06-1990).

Fidalgo elabora un retrato físico y moral de la escritora en el que mezcla lo que imaginó de la autora al leer *Las edades de Lulú*, a partir de las imágenes de la Lulú adolescente —«virgen amarilla», atractiva con su «cuerpo de cebo de pesca de bajura»—, y lo que “comprueba” una vez está delante de ella pero que, al fin y al cabo, viene a confirmar su primera visión: Almudena Grandes aparece riendo como una «niña revoltosa», exhibiendo su juventud con cierta inocencia, al mismo tiempo que deja planear sobre ella una pizca de oscuridad y de misterio dado que una mujer resulta amenazante cuando expresa su gusto por los «jardines de muertos». Otra vez la figura

²²⁸ En la novela, esta fascinación por la homosexualidad masculina y la necesidad de saciar los deseos que despierta en la protagonista la llevará a acercarse a un mundo promiscuo en el que desarrollar sus fantasías superando cada vez más los límites que se había impuesto, hasta encontrarse en una situación en la que pierde totalmente el control sobre su cuerpo, momento en el que culmina la tensión novelesca.

de la autora real se desdibuja para encarnar los contornos de un mito de la literatura erótica, en este caso el de la mujer fatal.

Luis García Berlanga, por su parte, declaró durante una conferencia en la que tomaba parte Almudena Grandes —intervención resumida brevemente en *El País*— que detrás de la novela erótica se esconde «una gran masturbación personal del escritor que puede ser traducida y cedida a los que van a leer el libro», poniendo una vez más en el foco de atención la sexualidad de la autora (Esteban, 29-07-1992). De hecho, es tal la identificación de Grandes con el personaje y funciona tan bien en la esfera pública que incluso le propusieron desempeñar ella misma el papel de Lulú cuando se hizo la adaptación cinematográfica.

Pero al poco tiempo de la publicación de *Las edades de Lulú* la autora se percató del efecto perverso que provocaron estas identificaciones. Dentro del contexto en el que Almudena Grandes publicó su novela, es decir, en un momento en el que se abre en el mercado literario un espacio para las escritoras, la escritora utilizó su propio cuerpo, su propia imagen de mujer, para promocionarse. Por una parte esto le proporcionó una visibilidad que resultó ser importante para afianzar su carrera y hacerse valer en un espacio antes copado por hombres. Además, también le sirvió para atraer la atención del público poniendo en circulación en los media un cuerpo atractivo pero que no se correspondía con los cánones de belleza imperantes y que rompía con el mito sexual de la rubia ingenua a lo Brigitte Bardot. Podemos, por supuesto, subrayar el oportunismo de esta estrategia para acercarse tanto al público femenino como masculino. Por una parte, favorece la visibilización positiva de otro tipo de cuerpo —grande y moreno, que contrasta fuertemente con la fragilidad que escenifica Brigitte Bardot— con el que las mujeres que no entran en los cánones de belleza representados por la actriz francesa pueden identificarse.²²⁹ Por otra parte, esa exhibición de un cuerpo otro también remite a fantasías masculinas diferentes pero no menos potentes.

²²⁹ En su discurso sobre el aspecto corporal trasparece cierto tono reivindicativo: «**Pregunta.** Sus problemas con la obesidad forman parte de su vida y de su obra. Lo alude de manera irónica, pero también amarga. ¿Cómo se pueden defender las mujeres, las más afectadas, de esa tiranía social? **Respuesta.** Es muy difícil. El demonio de mi vida ha sido siempre la gordura y por eso sé que es imposible que haya gordos felices y que eso de que la belleza interior es lo importante es una mierda. Todo esto es una especie de bagaje hipócrita, repugnante, de una sociedad volcada en el aspecto físico, incluso de la salud. Son las nuevas tiranías que han venido a sustituir a las políticas. Las arrugas son una condecoración de la vida, porque morir a los 30 no vale para nada. Es atroz que ocurra esto cuando la única revolución que parecía que iba a triunfar en este siglo era la de las mujeres» (Camacho, 13-02-1999).

Por otra parte, estas mismas estrategias provocaron que se imprimiera a su personaje público la imagen de una escritora erótico-comercial de cuya etiqueta difícilmente podría escapar. Entonces emprenderá su lucha contra la crítica —tanto mediática como académica— para salir de los márgenes a los que su obra ha sido relegada.²³⁰ Aunque Almudena Grandes sitúa su imagen en el “centro” de la escena mediática, adquiriendo una visibilidad excepcional, todavía no encuentra su lugar en el centro del campo literario al no haber adquirido el reconocimiento y el prestigio necesario por parte de la crítica especializada. El primer paso para obtenerlos será la redacción de su segunda novela, *Te llamaré Viernes*.

4.2.2. *Te llamaré Viernes*, te llamaré escritora

Nunca he posado de víctima ni de llorona ni tampoco lo voy a ser ahora, aunque sí es verdad que molesta un poco el esfuerzo constante de definirte por parte de los demás y el esfuerzo constante por ubicarte tú frente a los demás (Pollini, 2002: 354).

Esta cita de Grandes encaja a la perfección con la manera en que su autorrepresentación pasó por la lucha en contra de la representación que los demás construyeron alrededor de su figura. Vamos a ver en este apartado cómo evoluciona su imagen pública en la prensa a lo largo de sus primeros años como escritora. Veremos cómo se va construyendo poco a poco la imagen ambigua de una escritora que se sitúa en un espacio simbólico a medio camino entre la «subliteratura» y la literatura que alcanza el reconocimiento de la crítica especializada.

Un año después de la publicación de *Las edades de Lulú*, *El País* se hace eco de la crítica extranjera que, en Holanda, acoge la primera obra de Almudena Grandes con un aura de prestigio. El artículo, recogiendo las palabras de Richard van den Brinck, editor de Agathon, subraya en qué círculos fue aceptada la novela al ser leída por lectores «considerados serios y muy selectivos». En Holanda, los lectores

²³⁰ *Las edades de Lulú*, como indica la propia autora, ha sido percibida por la crítica como algo de lo que avergonzarse. En el prólogo a la nueva edición de la novela, en 2004, Almudena Grandes expresa, al contrario, la gratitud que siente hacia su primera obra: «Hoy, quince años después, no me arrepiento de haberlo hecho. Me parece importante aclarar este punto porque hace tiempo que vengo observando que la pregunta “¿De qué se arrepiente Almudena Grandes?” se repite con una frecuencia sospechosa —muy superior en todo caso a la que detecto en las entrevistas que les hacen mis colegas— en los cuestionarios a los que contesto. Por eso, antes que nada, quiero dejar muy claro que *Las edades de Lulú* me sigue gustando, que me sigue pareciendo un buen libro, seguramente el mejor que habría podido empezar en 1987 y que, sobre todo, me sigue inspirando una inmensa gratitud» (2004: 15).

“distinguidos” han apreciado la obra de Grandes, otorgándole inmediatamente cierto prestigio.²³¹ Estos lectores atribuyen su éxito tanto al componente erótico de la novela como a su «calidad» ya que tiene un «gran valor literario» y debido a que lo esencial de la novela se sitúa en «la altura literaria de las descripciones», razones por las cuales la obra de Almudena Grandes hubiera sido incluida «entre los títulos de calidad en las librerías holandesas» (Ferrer, 11-12-1990). Como vemos, fuera de España la novela parece haber sido particularmente bien recibida. En España, sin embargo, la acogida crítica fue otra.

La recepción mitigada de *Las edades de Lulú* no se aprecia tanto en el momento de su publicación como en las críticas de las obras publicadas posteriormente, en las que se hace hincapié en cómo Almudena Grandes va «superándose a sí misma» —como podemos leer, por ejemplo, en la portada del suplemento literario de *LV* del 1 de marzo de 1991. Se entiende, a raíz de este tipo de comentarios cómo *Las edades de Lulú*, a pesar de ganar un premio literario otorgado por una editorial independiente y prestigiosa, fue relegada a un lugar secundario dentro del conjunto de la literatura: el de los géneros menores desprestigiados por cierto sector de la crítica: la literatura erótica y comercial. A lo largo de los años, la crítica nunca dejará de preguntarle sobre *Las edades de Lulú*, de una manera que ella misma calificará de «sospechosa», como si tuviera que avergonzarse, como autora, de aquella primera obra. Entonces, el premio «La Sonrisa Vertical», el éxito de la novela y la repercusión mediática que tuvo a raíz de su adaptación filmica, aparecerán *a posteriori* en el discurso público de Almudena Grandes no tanto como el logro de una obra valiosa en sí misma sino más bien como un fenómeno extraño alrededor de una pequeña obra que le abrió las puertas del mercado y le brindó la oportunidad de hacerse visible para poder seguir escribiendo. Esa obra fue el primer paso para poder alcanzar la meta última: la posibilidad de, algún día, lograr la consagración a través de su aceptación entre los críticos y los demás escritores de

²³¹ Recordemos que, a partir de los estudios de Bourdieu, Pozuelo Yvancos señala cómo los diferentes tipos de lectores tienen la capacidad o no, mediante el grado de legitimidad que han adquirido en el campo, de “distinguir” las obras que leen, proyectando su propio prestigio sobre ellas. Almudena Grandes, de hecho, se apoyará más adelante en el reconocimiento por parte del “mundillo” literario para legitimarse como autora: «**Pregunta.** A pesar de todo, en el público permanece un cliché de usted como escritora de narrativa erótica. **Respuesta.** Creo que es un cliché que perdura solo en los ambientes extraliterarios, entre la gente que no ha leído mis libros. Me considero una novelista mimada en el mundillo literario, quizás porque presumió que detrás de *Las edades de Lulú* había una escritora» (Trenas, 14-04-1994: 42); «**Pregunta.** A estas alturas, caiga quien caiga, es una escritora reconocida. **Respuesta.** Parece que después de *Malena* me he ganado el derecho a que la gente deje de dudar de que lo soy. Lo cierto es que desde el principio, desde *Lulú*, me he sentido arropada por muchos. En ese sentido no voy a cantar la canción de la pobre chica erótica...» (Pereda, 03-06-1994).

prestigio. La propia autora, sin poder dejar caer a Lulú en el olvido, sin poder renegar de ella, transmite con sus palabras el reconocimiento de una obra menor.

La escritura de su segunda novela fue, en este sentido, un ejercicio consciente y sufrido para salir de los márgenes,²³² a través de dos mecanismos esenciales: por una parte, como ella misma reconoció, a través de la elección de un punto de vista masculino —el narrador omnisciente penetra el alma de Benito, el protagonista de la novela— para otorgar “universalidad” a su obra;²³³ por otra parte, en nuestra opinión, a través de la construcción de su novela de acuerdo con unos parámetros que se acercan a un ideal que ha construido la crítica literaria alrededor de la denominada «alta literatura».

Con ocasión de la reedición de *Te llamaré Viernes* para una colección de novelas que vendía *La Vanguardia* con su periódico de manera semanal, la autora expresa el esfuerzo que tuvo que realizar para crear su nueva novela:

Pregunta. ¿Hay erotismo en esta novela?

Respuesta. Después de la que se lió con “Lulú” y el éxito del *filme*, me sentía al borde del precipicio. No podía renegar de ella, a quien le debo mi vida, pero me sentía presionada para demostrar en cada línea de *Te llamaré Viernes* que era escritora y quería seguir en este oficio.

P. Esta novela es más sofisticada que *Lulú* y *Malena es un nombre de tango*?

R. Desde el punto de vista formal, sí. *Te llamaré Viernes* es una obra más pensada, más elaborada y “masticada” que la primera. *Malena...* también requería un tono espontáneo. Aquí el lenguaje es muy cuidado y hay una obsesión por el estilo porque desde la primera página debía quedar claro lo que aspiraba a ser (Guardia, 11-07-1997).

En efecto, la elección de un ambiente marginal, con tintes sombríos y lúgubres así como descripciones que rozan lo repugnante tanto en lo que se refiere a los escenarios como a la caracterización de sus personajes —se centra en la historia de

²³² M. Á. García, desde un punto de vista demasiado ingenuo, apuntaba ya a la necesidad “vital” de la escritora de integrar el rasgo “novelista” a su propia identidad, al ponerlo en relación con la búsqueda de una identidad propia que persigue desde su infancia —interpretada a partir del prólogo de *Grandes a Modelos de mujer*—. García no contempla el entramado de luchas simbólicas que representa la búsqueda de tal identidad, su esfuerzo por alcanzar cierto estatuto de autor, tanto a través de su escritura como de su discurso público y académico: «La segunda novela de Almudena Grandes, *Te llamaré Viernes* (1991), representa en efecto un paso decisivo en la conquista, no ya diríamos que de una *voz propia*, sino fundamentalmente de un «yo soy escritora». No se trata de nuevo de buscar la admiración de los demás, recompensas, elogios, ni ventajas; lo que la autora busca con esta nueva obra es su identidad vitalmente necesaria como novelista» (García, 2004).

²³³ Esta elección también tiene que ver con el hecho de ser mujer y escribir, para no ser encasillada en otra categoría, la de «escritora femenina», contra la que también tendrá que luchar, como veremos más adelante.

personajes marginales, gordos, feos, prostitutas y alcohólicos, gente pobre y pobre gente, personajes que de alguna manera “molestan”—, la alejan de los lugares comunes de la novela comercial y del “glamur” que muchos atribuyen a este tipo de literatura. Asimismo, el estilo narrativo e introspectivo, el argumento pobre —sin grandes peripecias— dificultan que el lector se enganche sólo a partir de la trama. Así son los personajes creados por Grandes:

Pero también es una agradable sorpresa toparnos con sus tres logrados protagonistas: Benito, que se define como “feo, y estoy contrahecho, y tengo caspa, y no me pego con nadie porque me da miedo hacerme sangre, y soy incapaz de subir una cuesta en bicicleta, y siempre estoy enfermo, y asusto a las tías con preguntarles la hora”. (...) Tres personajes, como decíamos, bien trazados, los típicos antihéroes que no se olvidan (...). Benito y Manuela: «una mujer muy fea, tan fea y vulgar como él, pero con un pelo y unos ojos preciosos, aunque estaba gorda y se le notaba que era de pueblo. Dos almas solitarias y gemelas en medio de esa isla perdida que puede llegar a ser la gran ciudad» (Valls, 01-03-1991: 8).

En la crítica que Fernando Valls redacta para promocionar *Te llamaré Viernes* puede apreciarse cómo el interés por Grandes ha ido creciendo paulatinamente y ese desplazamiento en su valoración que venimos describiendo. Valls empieza a dibujar ese espacio simbólico en el que se moverá nuestra autora, un espacio que rompe con la visión estrecha que equipara al autor mediático con la “farsa literaria”, situando a la escritora en la encrucijada entre la literatura comercial (entendida como artefacto programado para el éxito de ventas) y la literatura “de calidad”. Sin negar el fenómeno editorial y sociológico en el que se ha transformado la autora con *Las edades de Lulú*, rechaza la idea de una incompatibilidad entre ambas consideraciones:

La autora, valga el tópico, se ha convertido en un fenómeno sociológico, traída y llevada por unos y otros la hemos visto figurar y opinar, con más o menos fortuna, sobre lo divino y lo humano. A un cierto público lector, que le interesa la literatura y observa con escepticismo la publicidad y tiende a desconfiar de las campañas de promoción y de las listas de éxitos, Almudena Grandes le suena a invento más que a literatura, lo que por una vez, nos agrada decir que es injusto (01-03-1991: 8).

En el siguiente fragmento de la crítica podemos ver cómo además de contribuir al reconocimiento de la escritora, también desvela ese intento de Grandes por alcanzar un estatuto particular (las cursivas son nuestras):

Las edades de Lulú (...) ya era una novela de interés, entre otras razones por ese viaje tan bien trazado de la inocencia a la perversión y, sobre todo, porque lograba dar con un

lenguaje adecuado y creíble, llamando a las cosas por su nombre, alejándose tanto de los eufemismos y tabúes como del léxico soez, y por la reflexión —demasiado tímida— que realizaba sobre el uso de los términos eróticos. Ahora aparece su esperada segunda novela, *Te llamaré Viernes*, y lo que empieza llamándonos la atención es la *ambición de la autora*, su *inconformismo* y su deseo de explorar nuevas vetas de la conducta humana de hoy. (...) *Narrada en tercera persona*, pero utilizando el *estilo indirecto libre* y el *relato yuxtapuesto*, su estructura y argumento acaban siendo simples. (...) *Te llamaré Viernes no les va a entretener tanto*, pues es una *novela en la que cuesta entrar*, que tiene altibajos y que a veces se hace tediosa, pero *en sus páginas hay mucha más literatura que en su primera obra*, pues con su escritura sabe recrear ciertos ambientes y comportamientos que podemos hallar en el mundo de hoy, e insuflarle vida a unos personajes, que luchan con su infancia, con la memoria, con sus pasiones amorosas y con la muerte. Pero además, esta novela está llena de diálogos chispeantes y logra dar con el tono adecuado para mostrarnos esa mente tan obsesiva y confusa que posee Benito Marín. *Lo que, en resumen, debe saber hacer una escritora*» (01-03-1991: 8).

En primer lugar, si comparamos los términos con los que se describe su estilo con los que sirvieron de promoción tanto a Isabel Allende como a Arturo Pérez-Reverte, notamos que hacen alusión a cuestiones narrativas más técnicas y específicas, y resultan más cercanos a la jerga profesional del análisis literario, resaltando componentes formales como el «estilo indirecto libre», la disposición del «relato yuxtapuesto», la representación de un «antihéroe», etc.²³⁴ Se trata, por lo tanto, de un vocabulario que se dirige como mínimo a un lector familiarizado con la esfera literaria —lo que incluye a los miembros de la profesión—. Su elección es imprescindible porque la realidad literaria de la novela exige el uso de esos conceptos para describirla, lo que a la vez le confiere performativamente esa categoría e inscribe a su autora en un grupo más selecto de escritores con vocación literaria, fuera del circuito puramente comercial o de divertimento, permitiéndole adquirir así un estatuto que antes no tenía. Al ser promocionada de esta manera, *Te llamaré Viernes* tiene más posibilidades de ser aceptada por un público culto, de ser tomada en cuenta por las élites intelectuales. En este sentido, se subraya la «ambición» de la autora así como su «inconformismo», otros

²³⁴ Volveremos a encontrar este tipo de vocabulario en la promoción de *Malena es un nombre de tango*: «Pero en Malena hay muchas más cosas que la puesta en escena de una voz narrativa en primera persona singularísima, lírica y agresiva a la vez, tierna y ruda en un mismo párrafo. Hay, por ejemplo, una intrincadísima indagación en el pasado familiar como forma de autoconocimiento, acometida con una intensidad espeluznante» (Barba, 06-05-1994); o la en la crítica de Ángel Basanta que habla de «construcción retrospectiva», «técnica realista», «riqueza polifónica multiplicada en diálogos recordados en otros diálogo o fundidos en el tejido narrativo con eficaz aprovechamiento de los recursos del relato oral» (Basanta, 22-04-1994).

tantos términos que convocan la idea de una literatura que sale del lote, que se “distingue” de los demás productos que coexisten en el mercado y que, por lo tanto, se dirige a un público asimismo ambicioso y “distinguido”.

Por otra parte, no sabemos muy bien si algunos de los argumentos que el crítico avanza, que en principio podrían ser tomados negativamente, restan valor a la novela o si, al contrario, aportan ese “plus” esperado por el espíritu esnobista que planea a menudo sobre el mundillo literario. ¿Cómo saber si el hecho de que la novela «no os va a entretener tanto» como la primera porque en ella «cuesta entrar» (uno de los argumentos puesto de relieve a través de un cuadro aparte que resalta del artículo general y escrito en caracteres más grandes que el resto) y que «a veces se hace tediosa» no son comentarios destinados a atraer destinatarios más eruditos e interesado en el esfuerzo y en la reflexión que en el entretenimiento?

En todo caso, lo cierto es que los resultados de venta de esta novela no fueron los esperados, quedándose en las listas de libros más vendidos de *ABC* apenas unas doce semanas (esta vez las listas de *La Vanguardia* coinciden con el resultado de ventas). Este fracaso relativo podría deberse al poco eco que se hicieron los periódicos de la publicación: en efecto, no hemos encontrado ninguna reseña de la obra ni en *ABC* ni en *El País*. *La Vanguardia* sería el único de los tres periódicos estudiados en interesarse por *Te llamaré Viernes* (notamos que esto no había ocurrido en el caso de Isabel Allende y de Pérez-Reverte a los que se les dedica sistemáticamente una reseña para cada nueva obra) e introduce esos comentarios ambiguos que podrían asustar a ciertos lectores. Estos malos resultados pueden deberse, por lo tanto, a dos razones principales: por una parte, a una estrategia de márketing fallida; por otra parte, a una novela que no integra ingredientes favorables al éxito comercial, al buscar literaturizar su relato reduciendo la trama y el argumento a niveles mínimos (un hombre y una mujer cuya característica principal es su fealdad, se encuentran de casualidad por la calle y empiezan una relación amorosa) y ofreciendo un relato poco “glamuroso”, lejos de las promesas que ofrecen comúnmente los productos de la industria cultural.²³⁵ Para ilustrar este propósito, proponemos uno de los numerosos fragmentos de la novela en el que se aprecia la repugnancia que los cuerpos o las mentes abyectos de los personajes inspiran:

²³⁵ A una periodista que le preguntó si elegir como protagonistas a dos personajes feos no era una provocación, Grandes contestó que «En cierto modo lo [era] porque apareció en el momento de apogeo del culto al cuerpo» (Guardia, 11-07-1997).

— No, no fue la viruela. En realidad ya no sé lo que fue, acné juvenil, supongo, me llené de granos y me divertía explotármelos, reventarme la piel con las uñas para ver salir aquel chorrito de pomada blanca, parecían gusanos, ¿sabes?, blandos, viscosos y grasientos, animalitos precoces... —la miró un momento sonriente, no quería asustarla. Parecía frágil a pesar de sus carnes—. Sentía que me habían invadido antes de tiempo y que se me reproducían constantemente al otro lado de la cara, como si yo estuviese podrido por dentro. No podía resistir la tentación de explotarme los puntitos negros, ni los puntitos blancos, y no me di cuenta de los huecos, los cráteres vacíos que me dejaban a cambio. (1996: 71-72)

Lo cierto es que con esta segunda novela Almudena Grandes parece alcanzar su objetivo al conseguir desplazar la atención de estos sectores de la crítica.

Con la publicación de su tercera y de su cuarta novela, *Malena es un nombre de tango* y *Atlas de geografía humana*, se sigue subrayando la capacidad de la autora en una evolución positiva,²³⁶ se confirma el punto de vista según el cual Grandes no puede ser considerada únicamente como artefacto comercial²³⁷ y se afianza la idea de que ya no se la puede catalogar dentro del subgénero erótico.²³⁸

Al leer la crítica redactada para *La Vanguardia* por Masolíver Ródenas sobre *Atlas de geografía humana*, percibimos el ambiguo estatuto que adquiere Almudena Grandes en el seno del campo literario. Masolíver sentencia: «Almudena Grandes ha sido siempre una escritora irregular» y expone lo que según él son los aspectos más negativos de la novela: el desbordamiento emocional y narrativo, una «intensidad sentimental [que] puede llevar a la retórica, a la oscuridad, a la exageración, al tono trascendente, al abuso de la adjetivación, al alargamiento de las frases y de los

²³⁶ Ángel Basanta, por ejemplo, asegura que «La tercera novela de Almudena Grandes (Madrid 1960) es una obra extensa y ambiciosa que supone un avance importante con respecto a *Las edades de Lulú* y *Te llamaré Viernes*» (Basanta, 22-04-1994).

²³⁷ Barba indica que «A la vista de los últimos best-sellers de novela erótica editados en España, más de un mal pensado puede haber conjeturado que detrás de dichos títulos ha habido más márketing que oficio literario. Pero las 552 apretadas páginas que la autora de *Las edades de Lulú*, Almudena Grandes (Madrid, 1960), acaba de librar a la imprenta, suponen un rotundo desmentido a esta clase de especulaciones aviesas. *Malena es un nombre de Tango* es una novela de gran aliento, que fluye con un caudal verbal torrencial, y que se sostiene a sí misma con un denso tejido de historias de mejor ley» (Barba, 06-05-1994). Y en boca de Benot: «Felipe Benites Reyes dijo de ella que es una escritora que se ha encontrado con el público, “es una escritora que hace literatura con planteamiento literario, apostando por la auténtica literatura. Tras el éxito de su primera novela, *Las edades de Lulú*, podía haber seguido por los mismos derroteros, y sin embargo, ha seguido adelante. Su última novela, *Malena se viste de largo* es un ejercicio de buena literatura escrita en el hecho de la vida”» (Benot, 25-11-1994: 54).

²³⁸ «*Malena es un nombre de tango*, la crónica sentimental de la evolución de una mujer con que la escritora Almudena Grandes se zafó —y con gran éxito de ventas, pues la novela, editada por Tusquets, ha vendido ya 150.000 ejemplares— del corsé de “escritora erótica” que le habían puesto por *Las edades de Lulú*» (Muñoz, 11-04-1996: 55).

párrafos»; sobran páginas, incluso capítulos, en la novela de una escritora cuyo punto débil «siempre» ha sido la «falta de economía». El crítico añade otros «altibajos» de la novela que le resultan «irritantes», pero, al mismo tiempo, convierte estos defectos en virtudes, realzando el valor de la escritora y apuntando la «calidad» literaria de su novela:

(...) a medida que avanza el relato los distintos personajes se van definiendo, la novela va ganando en profundidad y, terminada la lectura, lo que recordamos son sobre todo los elementos positivos». (...) «Almudena Grandes es capaz de manipular elementos que pertenecen a la novela rosa, pero en general sabe superarlos con el humor y con su vocación realista. El “happy end”, el desenlace feliz, cada una de las protagonistas lo ha logrado a costa de lucidez y grandes sacrificios. Hay personajes que de tan conseguidos ya no los podemos llamar secundarios, especialmente Forito. Hay brillantes escenas que por su fuerza parecen divagaciones y que, sin embargo, acaban por convertirse en parte imprescindible del conjunto. Y hay asimismo una enorme capacidad comunicativa que contribuye a adelgazar la barrera entre literatura y vida, entre realidad e invención. Pocas veces se ha podido decir con tanta justicia que en sus defectos están muchas de sus virtudes» (...) «El análisis del deseo, la mezcla de sensatez y de rebeldía, el lenguaje desenfadado o la falta de sofisticación cultural han de traerle por fuerza muchos adeptos. Así hay que llamarlos cuando se está hablando de best-séllers, en este caso de calidad, cuyo éxito depende de un profundo y astuto conocimiento de las necesidades del lector sin traicionar una serie de principios literarios (Masolíver Ródenas, 9-10-1998).²³⁹

La propia escritora fomenta la nueva visión de una autora en progresión perpetua a fin de acercarse a los grandes de nuestra literatura:

La novelista compartió ayer con el público esa evolución que ve clara en su narrativa. «Esa evolución se nota en la técnica porque el escritor adquiere cada vez más confianza en sus capacidades, con cada libro te atreves un poco más. El oficio se hace mayor y también tu ánimo para emprender nuevos retos en la literatura. El monólogo interior es uno de esos retos, puesto que es muy difícil. Es un órdago, una apuesta a todo o nada con los personajes» (R.S., 05-08-1998: 47).

Así, la imagen pública de Almudena Grandes se dibuja como un híbrido entre la escritora mediática y comercial, y la escritora «de calidad». Su faceta de autora de *best seller* se complementa con otra cara, la de la escritora que tiene su lugar en el centro del campo literario. Ocupa este centro, por ejemplo, cada vez que se confía en su juicio invitándola a formar parte del jurado de un premio literario junto con otros autores

²³⁹ Este mismo crítico, un par de años antes, se planteaba: «Una pregunta queda en el aire: ¿es esta una escritura oportunista o genuina? Que el espejo nos diga la verdad y desmienta mis sospechas». (Masolíver Ródenas, 12-04-1996: 43). Parece ser que sus sospechas se reducen poco a poco.

reconocidos; o cuando otros escritores la solicitan para la presentación de sus novelas recién publicadas.²⁴⁰ Pocas noticias tenemos de tales actividades, en España, en el caso de Isabel Allende o de Arturo Pérez-Reverte. Asimismo, tanto el volumen de la producción académica dedicada a su obra (artículos científicos, capítulos de libros o tesis doctorales) como su propia contribución a la creación de un conocimiento técnico sobre su obra, dan cuenta de una autora que ha conseguido penetrar el círculo universitario a pesar de la marcada circulación de su imagen y de sus libros en los circuitos de la industria cultural.

4.3. Construirse contra la crítica: escritura y género

Como en el caso de Arturo Pérez-Reverte y su «Revertelandia», vemos cómo tanto la prensa como Grandes se esfuerzan, a medida que se publican sus obras, por asociar a su nombre de autora, un conjunto de rasgos que caracterizan su obra; apuntan los elementos propios de su narrativa, señalan las supuestas claves de su escritura, equiparan los rasgos de una novela con la siguiente, creando así una continuidad entre el ámbito textual y extratextual. La marca «Almudena Grandes» está en construcción y, como veremos, esta marca aglutina varios atributos, muchos de los cuales se relacionan con su identidad de género. Uno de los grandes ítems de su presentación pública, tal y como explicamos en el próximo apartado de este capítulo, va a ser cómo se erige en representante de toda una generación y, en particular, de toda una generación de mujeres, debido a que las protagonistas de sus novelas se desenvuelven en la época contemporánea y el pasado reciente de España. Esta aproximación crítica acabó creando la imagen de una «escritora femenina» con la que Grandes no acaba de conformarse dado el arrinconamiento que, desde su perspectiva, tal categorización implica dentro del sistema literario.²⁴¹ Y nuestra autora no dejará de intervenir en diferentes medios de

²⁴⁰ El diario *ABC* dejó constancia de estas actividades. Bryce Echenique, Clara Sánchez, Andrés Trapiello, José Saramago o Santiago Gamboa son solo algunos de los autores que la invitaron a presentar sus novelas.

²⁴¹ Como platearemos más adelante, Grandes atribuye a la crítica tradicional que la literatura escrita por mujeres haya sido categorizada como un género menor frente a un canon literario que algunos siguen considerando masculino «por necesidad». Al mismo tiempo, la crítica feminista que ella denomina «radical», convertiría en un gueto la literatura escrita por mujeres en su intento de diferenciado del canon masculino, cuyo lector estaría formado exclusivamente por mujeres dado que establece que «lo que escriben las mujeres interesa sobre todo a las mujeres y sólo puede ser descifrado e interpretado por

comunicación para reivindicar un trato igualitario entre la literatura escrita por hombres y la escrita por mujeres. En este planteamiento subyace una posición política que también expresa la voluntad de un recentramiento de su figura en el espacio literario.²⁴²

Por ello, antes de empezar a ver qué elementos van a ser elegidos como esenciales para describir el mundo literario creado por Grandes, queríamos subrayar hasta qué punto su autorrepresentación de autora es un ejercicio lúcido y reflexivo. Prueba de ello es este fragmento extraído de un ensayo en el que explica su postura sobre la autoría:

Si escribir un libro significa un intento consciente de inventar un mundo de ficción, y publicar significa invitar a los lectores a poblarlo, construir una obra literaria —es decir, llevar adelante un proyecto propio, coherente y necesario, en el que cada libro previo resulte imprescindible para comprender los que se han escrito a continuación, y cada libro nuevo resuma y consolide todos los que se han escrito antes— implica un compromiso con una versión personal del mundo verdadero, el territorio concreto y objetivo en el que ha sucedido la vida de su autor, una vida más entre millones de vidas distintas. Cada escritor mira el mundo con sus propios ojos, que están siempre determinados por los contenidos de su memoria. La memoria es el punto original de toda ficción, dado sobre todo que ella misma es una creación, la más temprana, la más original y la más ambiciosa creación de cualquier ser humano (...) (Grandes, 2009: 23).

Almudena Grandes explota las claves que han definido tradicionalmente lo que se entiende por “autor” y de manera meditada afirma, o mejor dicho, confirma, tanto su excepcionalidad dentro del conjunto de la sociedad —lo que simbólicamente representa ser un “Autor”— como su excepcionalidad frente a los demás escritores en el mercado: la palabra «original» puede ser leída en este fragmento en dos sentidos distintos que refuerzan estas ideas: la memoria del escritor es el origen de la escritura y al ser este origen la memoria, única y diferente para cada uno de nosotros, es de por sí singular y novedoso.

Grandes muestra igualmente su lucidez en cuanto al proceso de construcción de la identidad: esta no es innata, sino que se va fabricando a lo largo de los años y en

mujeres» (Grandes, 2001: 60). Estas dos posturas niegan la universalidad que puede alcanzar la escritura de mujeres y que Grandes reivindica.

²⁴² Esta posición frente a la etiqueta de «escritura femenina» no es en absoluto exclusiva de nuestra autora, la comparte, por ejemplo, con Ana María Matute, Rosa Montero o Laura Freixas. Todas ellas reaccionan de manera concluyente ante una categorización marcada por connotaciones negativas. Frente a ellas, otras reivindican la diferencia de género como un criterio pertinente a la hora de clasificar la literatura (por ejemplo, Lucía Etxebarria o Esther Tusquets). Sobre este tema, se puede consultar el artículo de Magda Potok-Nycz: «Escritoras españolas y el concepto de escritura femenina» publicado en *Lectoras: revista de dones i textualitat*, nº9, 2003, pp.151-160.

función de nuestro contacto con el mundo. Además, este proceso también sirve para esconder su personalidad “real” detrás de su imagen pública, y más aún en el caso de los artistas:

Cada persona construye su propio personaje, lo viste con sus colores favoritos, lo peina y lo maquilla, lo enjoya y lo perfuma, y lo saca a la calle de paseo como si fuera una segunda sombra, una lujosa y privilegiada piel de más. No es un pecado, pero sí es original. Nadie se resiste a la tentación, y los escritores, menos que nadie (2009: 24).

Consciente de todo ello, Grandes adoptará una actitud claramente activa en la proyección de su retrato, intentando corregir las etiquetas que otros le imponen, por diferentes vías: a través de los medios de comunicación, en sus propias novelas y en el mundo académico. De esta manera no permite que su figura autorial sea construida únicamente por otros y reivindica la importancia de que la historia de la literatura no sea inventada únicamente por la crítica especializada sino también por el testimonio de los propios escritores, o en este contexto preciso, de las escritoras, que han de expresar su experiencia personal frente al hecho literario. Así, elabora su imagen pública como la de una escritora “en contra de” sin intentar evitar las contradicciones sino instalándose en ellas, no sin cierto dramatismo:

(...) Mi posición es imparcialmente heterodoxa, puesto que la distancia que la aleja de cada una de las dos ortodoxias vigentes —la crítica tradicional, que sigue siendo machista, y la crítica feminista radical, que se está volviendo cada vez más tradicional— la sitúa en un punto equidistante entre ambas. Podría decir que después de veinte años de escribir y meditar sobre la escritura, he conseguido quedarme sola en el centro de la tierra (2009: 22).

Pero veamos primero cómo la crítica utiliza un lenguaje que hace de la producción literaria de Grandes una escritura «femenina» para plantear después qué tipo de argumentación presenta la autora para intentar dismantelar esta etiqueta. La lucha de Almudena Grandes contra la crítica «machista» y «feminista radical» también llega a la imagen de la mujer que vehiculan sus novelas, como veremos en el último punto de este capítulo.

4.3.1. *Grandes, representante de toda una generación... de mujeres*

Al publicarse *Malena...*, una periodista reduce la identidad de la autora a unos cuantos rasgos «suficientes»:

Pregunta. Escritora madrileña y treintañera. ¿Es suficiente definición?

Respuesta. Sí, tan sólo eso ya me define bastante porque *soy ambas cosas*. Todo lo que escribo pasa por Madrid, que es de donde soy yo, mis padres y mis abuelos. Me interesa lo que hay en mi alrededor, en mis ambientes (Solana, 24-11-1994).

Nos parece significativo apuntar cómo se invisibiliza en la respuesta de Almudena Grandes su género, explícito en la gramática pero oculto en la respuesta «soy ambas cosas», es decir, madrileña y treintañera. Esta invisibilización muestra, como poco, el desinterés de la autora por el tema que más ha preocupado a los críticos y, como mucho, un gesto político a fin de desviar la atención sobre los rasgos generacionales y urbanos, y no volver a entrar en la cuestión del género que marcó su producción con la etiqueta de «escritura femenina». Sin embargo, no son dos los rasgos que aquí la identifican sino tres: procedencia, edad y género; y este último será el que más destacará.

En un principio, la crítica asocia a la joven autora con la ciudad en la que creció y relaciona sus escritos con su identidad madrileña y con su edad: al publicarse *Las edades de Lulú* Almudena Grandes será esa madrileña de 28 años que vive en el barrio emblemático de Malasaña.²⁴³ En efecto, para su primera novela ella misma atribuirá, en retrospectiva, su éxito al hecho de que «una generación de españoles adoptó la historia de Lulú como su propia historia sentimental» (Benot, 25-11-1994: 54). La narración está focalizada en la experiencia de una mujer nacida en los años sesenta que encuentra en esta ciudad de los años de la Transición y de la Movida esos ambientes que le permitirán explorar con libertad su propia sexualidad. Lulú explora mundos alternativos en los que parte de la juventud de la época pudo desinhibirse, después de tantos años de censura moral, indagando nuevos horizontes culturales, políticos y sexuales.²⁴⁴

Así, la capacidad de Almudena Grandes para retratar a «toda una generación» va a convertirse en uno de los elementos recurrentes para referirse a sus obras. Esta supuesta capacidad no sólo sirve, a posteriori, para explicar el éxito de la novela, sino que, en el momento de la promoción de *Las edades de Lulú*, se utiliza como un reclamo.

²⁴³ Este rasgo de identidad se ratifica de varias maneras. Para dar algún ejemplo, en 1994, cuando el diario *EP* decide encargar relatos cortos a diversos autores para publicarlos a lo largo del verano, llaman a Almudena Grandes para pedirle el relato sobre Madrid que les faltaba. En 1999, el diario *ABC* publica en su sección de «sociedad» dos retratos de «madrileños», uno de ellos de la escritora, que explica que si Madrid constituye siempre el escenario de sus obras es principalmente por su amor a la ciudad.

²⁴⁴ Como en el caso de los autores que hemos estudiado en los capítulos anteriores, Grandes concede a su obra un valor testimonial lo que le otorga una credibilidad que actúa como un reclamo para el lector que busca documentarse gracias a la ficción.

La autora “vende” su novela haciendo hincapié en esta experiencia compartida, despertando la nostalgia de una época vivida con la intensidad de la juventud:

La ciudad cambia con los protagonistas. La novela puede ser especialmente atractiva para los madrileños de mi generación porque refleja sus inquietudes, ambiciones y las presiones a que han sido sometidos. Viví con intensidad el ambiente que describo. Soy una *malasañera* típica (Fontrodona, 31-01-1989).

La prensa recoge las palabras del jurado que calificó positivamente «la precisión con la que la escritora ha sabido recrear los ambientes lumpen del Madrid de los años 70» (Fontrodona, 31-01-1989). Los protagonistas de la novela se mueven en estos ambientes urbanos en búsqueda de nuevas experiencias sexuales y ofrecen al lector la representación de una vivencia alternativa al modelo normativo heterosexual monógamo, orientado hacia la procreación, que había sido inculcado durante el franquismo —especialmente en el caso de la mujer—. Así, se percibe la brecha generacional que separa a Lulú de su madre, mujer católica y con once hijos, espantada ante la relación de su hija con su propio cuerpo, temerosa de que se convierta en una «viciosa» y condenando su actitud con un «no está bien» (2004: 144).²⁴⁵

Casi de repente, la autora se erige en representante de esta generación a la que, en su juventud, le tocó vivir el período de la Transición y el movimiento (contra)cultural de la “Movida”. Prueba de ello es que ya en 1992, a los tres años de la publicación de *Las edades de Lulú*, nuestra autora es invitada al plató de TVE para el programa «Los años Vividos» dedicado a los años ochenta, junto con otros personajes representativos de la cultura española, todos nacidos en estos años —Alaska, Carlos Berlanga, María Barranco, Sergi Belbel y otros escritores, deportistas, médicos, periodistas, etc.—, para dar su opinión sobre diversos temas que fueron de actualidad durante su juventud. Mucho más tarde, cuando publica *Atlas...*, resume en pocas palabras dos maneras distintas pero no contradictorias de vivir la época:

²⁴⁵ Lulú explora, de manera muy natural pero también intensa, los cambios que experimenta su cuerpo en la adolescencia. El momento en que le «cambian los olores» se convierte para ella en motivo de pesquisa en la que se dedica a recorrer todas las habitaciones de la casa investigando el olor de los demás, en sus camas, en sus armarios, para comprender la evolución de su propio cuerpo. De la misma manera, en vez de ignorar y reprimir sus deseos, pronto experimentará la masturbación, considerada bajo el franquismo como un pecado. Estos descubrimientos juveniles escandalizan a los mayores de su entorno, pero Lulú encuentra en la figura de Marcelo, su hermano mayor, el apoyo que necesita para aceptar con naturalidad su despertar sexual: él se encargará de que Amelia no la delate ante su madre cuando observa cómo se masturba con una flauta, se negará a reñirla cuando investigue su cambio de olor, la dejará ojear sus revistas pornográficas sin hacer comentarios al respecto, etc.

Yo fui adolescente en una ciudad adolescente y en un país adolescente, lo estrenábamos todo, teníamos la suerte de cara, nos íbamos a comer el mundo. Formamos parte de la primera generación de españoles que han llegado a la edad adulta sin sobresaltos. A cambio, hemos vivido unos años sosos, llanos. Hemos cargado sobre nuestros hombros la épica de los que nos precedían pero no hemos tenido derecho a ella (Trenas, 08-10-1998: 48).

Por una parte, Grandes da testimonio, a través de la metáfora de la adolescencia, de una manera despreocupada de vivir el presente, al experimentar cierto entusiasmo frente a la nueva etapa democrática, manifestada principalmente en una búsqueda hedonista del placer —especialmente presente en *Las edades de Lulú* pero también en *Malena es un nombre de tango*—. Por otra parte, expresa cierto desánimo frente a la imposición de una paz social que no permitió el nacimiento de una nueva lucha una vez derrotado el enemigo que sus padres y abuelos intentaron combatir durante más de cuarenta años. Esta falta de “épica” y de sensación de que no “hay nada que hacer” ha sido evidentemente interpretada por los críticos como una falta de compromiso general tanto en la juventud de la Movida como en los artistas que la vivieron y la relataron. La crítica en general concuerda en señalar el desapego político del movimiento y el rechazo a la ideología de izquierdas, progresista, a la que gran parte de la juventud se había acogido en los últimos años de la dictadura franquista.²⁴⁶ Pablo y Marcelo, respectivamente marido y hermano de Lulú, representan a estos jóvenes que en un primer momento lucharon por derrocar el régimen franquista hasta acabar encarcelados como presos políticos pero que, una vez caída la dictadura, ven desinflarse su compromiso con la situación política: Pablo renuncia a acudir a un acto subversivo (el concierto de un cantautor) que la llegada de la policía podía interrumpir en cualquier momento, para ir a tomar copas con Lulú y pasar la noche iniciándola en el sexo. Lulú, por su parte, representa a la generación inmediatamente posterior, que tan solo vivió la dictadura en

²⁴⁶ Autores como Hector Fouce Rodríguez (2002) en «“El futuro ya está aquí” Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985» y «La cultura juvenil como fenómeno dialógico: reflexiones en torno a la movida madrileña»; o Javier Escudero en «Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de la movida madrileña». Este último hace referencia a *Las edades de Lulú...* al estudiar manifestaciones culturales que retratan la Movida como, por ejemplo, “Pongamos que hablo de Madrid”, mítica canción de Antonio Sánchez y Joaquín Sabina. En esta canción se «(...) plasman con acierto las profundas limitaciones sociales y económicas que vertebran “la movida”, la cual está a su vez marcada no sólo por su dimensión festiva sino también por su falta de compromisos, por la ausencia de un sentido vital —más allá de la búsqueda hedonista— y, en última instancia, por su cara trágica. El espíritu y las limitaciones del Madrid de “la movida” se refleja también en otras novelas de esta época como *Las edades de Lulú* (...)». Efectivamente, *Las edades de Lulú...* también relata el desapego político y el lado desolador y violento de la Movida, el mundo de la noche, de la prostitución y de la marginalidad, esos aspectos de la Movida que según Escudero se ocultaron a través de la institucionalización del movimiento cultural por parte de la alcaldía madrileña, ocupada entonces por el PSOE.

la infancia y ni siquiera participó en la lucha. Ella reconoce que hizo cosas “de progres” «porque quedaba progre», una pose sin implicación personal. La novela también da testimonio de cómo los espacios anteriormente politizados se van despojando de la ideología de izquierdas para convertirse en lugares de encuentros sexuales (por ejemplo, el bar que Lulú frecuentaba durante los tiempos de la facultad, «nido de rojos», se convierte en un salón de gais donde ella va a buscar sexo casual). No podemos observar una mirada especialmente crítica sobre estas actitudes en la novela, pero sí cierta mirada irónica y desencantada en la que muchos lectores pudieron reconocerse.

La característica generacional que sirvió a la vez de promoción y de explicación para el éxito de *Las edades de Lulú* va a ser retomada cuando se publica la segunda novela de Grandes, *Te llamaré Viernes*, esta vez, en nuestra opinión, con una motivación más comercial que crítica. Miguel Ángel Trenas afirmó que en esta «novela urbana, el libro ofrece sin proponérselo un retrato de la sociedad en la que vivimos, de una generación en la que lo que llama más la atención es “la crisis de la pasión, la ausencia de la pasión”» (Trenas, 13-02-1991: 38); sin embargo, nos parece difícil poder afirmar que Benito y Manuela, dos personajes extraños, complejos, que nada tienen de «típico», puedan ser representantes de toda una generación. La novela se centra en la psicología de estos protagonistas, determinada por su físico poco atractivo, y en el patetismo que los caracteriza.²⁴⁷ A diferencia de Pablo y Lulú, son personajes con los que se hace más difícil identificarse. En ese sentido, nos parece que Trenas reutiliza aquí la característica generacional de manera abstracta, vaciándola semánticamente y usándola a modo de etiqueta comercial. Esta etiqueta va a funcionar para el resto de sus novelas, al menos hasta *Atlas...*, y la volvemos a encontrar cuando se publica *Malena...*, aunque esta vez se ensancha el espectro de lectores potenciales al presentarse la obra como una novela «completa» que abarca casi un siglo de la historia de España:

Si la vida de Malena, además de la expresiva configuración de un personaje complejo, constituye una encarnación autorial de vivencias propias, con cierta dosis autobiográfica (ambas nacieron en el 60) y evidentes implicaciones generacionales, la variopinta historia

²⁴⁷ Benito es un hombre feo que desde los catorce años mantiene oculta en su armario la fotografía de una mujer a la que habla y sobre la que fantasea. Su falta de autoestima y los traumas que arrastra desde su infancia lo asaltan en momentos inoportunos y le impiden en ocasiones relacionarse con las mujeres. Se dedica a observar cómo crece una niña hasta su adolescencia para llevarla luego a su casa y fantasear con violarla, aunque tendrá que renunciar a ello al sentirse enseguida miserable por sus pensamientos. A Manuela, que es una chica de pueblo, inculta y sensible, insegura a causa de su gordura, la trata con crueldad al pensarla más débil que él.

de su acomodada familia entre Madrid y Extremadura reproduce no pocas situaciones representativas de la España de la postguerra hasta ayer mismo (Basanta, 22-04-1994: 10).

En efecto, si la protagonista sigue siendo una “hija de la Movida”, gracias al diálogo con sus familiares y la reconstrucción de su historia, la novela trasciende al personaje al ofrecer un panorama histórico en el que aparecen otros “tipos”, representantes de la España franquista en los que las generaciones anteriores a la de Grandes también pueden reconocerse. En cuanto a *Atlas...*, aunque Juan Masolíver Ródenas afirmó que «Almudena Grandes ha sabido crear unos conflictos individuales que le sirven para retratar a toda una generación», la autora abre el panel de potenciales lectores afirmando que, si bien sus protagonistas y ella misma pertenecen a una generación peculiar que vivió un momento brillante, ella no cree en la literatura generacional porque, de ser así, no podríamos leer a los clásicos» (Trenas, 08-10-1998: 48).

En cualquier caso, queda claro que la lectura generacional tiene un papel destacado en la promoción de las novelas de Grandes. Sin embargo, a menudo esta capacidad de dar cuenta de la vivencia de un grupo de individuos heterogéneos cuyo punto en común es la edad se reduce al fin y al cabo en la crítica a la vivencia de una generación «de mujeres», lo que, injustamente, suele particularizar el alcance de sus obras al público femenino, apuntándolo como receptor evidente. Detrás de este fenómeno subyace una razón mercantil: recordemos que, sobre todo a partir de los años ochenta, las editoriales explotan la venta de mujeres novelistas debido al alto porcentaje del público femenino. Utilizar la identidad de género como argumento de venta —como ocurrió en el caso de Isabel Allende al ser presentada como «la primera mujer del Boom»— apuntando a la capacidad de las escritoras para retratar las preocupaciones cotidianas de las mujeres, sus problemas, deseos, fantasías, reivindicaciones e indignaciones, es ciertamente provechoso para la industria editorial y cultural en general.²⁴⁸ Así lo demuestran argumentos como los de Bigas Luna, que afirmó que «el 95% de las mujeres de España se identificarán con Lulú» (Diego, 05-05-1990).²⁴⁹ De la

²⁴⁸ La industria supo también rentabilizar el nuevo entusiasmo de gran parte de las mujeres por ocupar el espacio público y obtener más visibilidad después de la llegada de los nuevos discursos provenientes del feminismo de segunda ola.

²⁴⁹ El director presenta a su Lulú como un «nuevo mito de mujer contemporánea española, que es pasional, quiere enamorarse y busca un hombre con el que volcarse», insistiendo más en la psicología de la protagonista, en la vertiente sentimental, que en lo sexual. Para atraer al público femenino, Bigas Luna también afirma que no se tratará de una película machista. También sitúa el punto de vista narrativo en la voz de la mujer («es la historia de una mujer contada por una mujer») y para la mujer, abriendo el ámbito de la ficción erótica al público femenino, como pudo hacerlo *Emmanuelle*, aunque el director quiere alejarse de este modelo, demasiado «blando» (Muñoz, 5-05-1990).

misma manera, Gerardo Herrero promocionó su adaptación filmica de *Malena es un nombre de tango* afirmando que reconocía a muchas mujeres españolas tanto en Malena como en su hermana Reina. El crítico José Arenas incluso declaró con una visión particularmente etnocentrista que «Ariadna [Gil] (...) da vida a una mujer nada localista. Cualquier mujer de cualquier parte del mundo se podría reconocer en ella» (Arenas, 11-04-1996: 85).

Para atraer al público femenino se hace hincapié en ciertos temas que tradicionalmente se han atribuido al gusto de las mujeres, temas que aparecen recurrentemente en todas las novelas de Grandes. Estos temas actúan como eje vertebrador de su presentación en la prensa y tienen el efecto de asociar al nombre de la autora ciertos atributos femeninos que acabarán reduciendo su universo literario a parámetros catalogados como de escritura “menor”.

Desde el momento en que se publica *Te llamaré Viernes*, tanto la prensa como la autora vinculan esta segunda novela con la anterior, atribuyéndoles elementos y temas comunes cuyo campo semántico se percibe desde el título de los artículos. Por ejemplo, aparece en *LV*: «Almudena Grandes realiza en su segunda obra otro alegato a favor de la pasión». En el cuerpo del artículo, se van precisando los acercamientos entre ambas obras:

Aunque aparentemente tiene poco que ver con su primera obra, la autora comenta que en el fondo son muy similares. “Los protagonistas viven encerrados en su memoria y su sistema afectivo, generado en la infancia, les hace ver el mundo de forma distorsionada. Es una novela sobre el *amor* y, al igual que Lulú, un alegato a favor de la *pasión*”, comenta. (...) No he ido buscando ‘el libro’ y tengo la íntima convicción de que se parece mucho a Lulú. En el fondo creo que te pasas toda la vida escribiendo la misma novela. Todo está en la *memoria*, la *infancia*, el *amor* y la *muerte* (Trenas, 13-02-1991).

Ya tenemos aquí la enumeración de los principales tópicos sobre la autora en su primer ciclo literario. Desde *Las edades de Lulú* hasta *Atlas de geografía humana*, sus novelas son promocionadas poniendo de relieve, por una parte, el tema amoroso y el desarrollo de la historia pasional entre los protagonistas y, por otra parte, la infancia y la memoria. En cuanto al tema amoroso, es importante señalar que será puesto en estrecha relación con el género de la autora. Si algunas de las palabras más repetidas en la promoción de sus novelas fueron «mujer» y «femenina», las siguen de muy cerca «amor», «pasión», «deseo» y «sentimental». Al tratar temas que tradicionalmente la

crítica ha asociado a las preocupaciones de las mujeres, se ha tendido a atribuirle *de facto* a Grandes un público femenino y a etiquetar su narrativa de «femenina».

Podemos ver, durante los cinco años que siguieron a la publicación de *Las edades de Lulú*, y al observar sus apariciones en los media, cómo la autora se transforma en un referente para las mujeres de su generación. En efecto, fue invitada en numerosas ocasiones a platós de televisión —la mayoría de las veces en canales públicos— y a programas de radio para tratar asuntos como el erotismo, pero también «el amor y la pasión»,²⁵⁰ «Amar al padre, odiar al padre»,²⁵¹ «Regards de femmes»,²⁵² «la pasión amorosa»,²⁵³ «¿Son buenos los celos para la pareja?»,²⁵⁴ «¿Te lo pongo o me lo pongo?» (a propósito del preservativo femenino),²⁵⁵ «¿Vale la pena llegar virgen al matrimonio?»²⁵⁶ o «Placeres prohibidos».²⁵⁷ Almudena Grandes se convierte, pues, en una voz de mujer autorizada en materia de relaciones de pareja y de sexo y se erige en representante femenina de su época.

Esto no sería un problema si aquí lo femenino no codificara ciertas conductas y las homogeneizara, marcando una diferencia e incluso afirmando patrones tradicionales con respecto a los que se espera una toma de posición y una justificación de la conducta de la mujer. Tampoco sería un problema si, como indica Laura Freixas (2001: 42), lo femenino no apareciera sistemáticamente como el género sexual marcado, particular, no universal y asociado con lo comercial y, por lo tanto, con los géneros literarios menores.

Este hecho se refleja, por ejemplo, en la crítica de Masolíver Ródenas en el momento en que concluye su reseña de *Modelos de mujer*, en un párrafo titulado «Sentimentalismo», en el que da cuenta de su opinión sobre el conjunto de la obra de Grandes; el crítico valora negativamente parte de su producción literaria cuando esta se acerca a géneros literarios pensados para y consumidos principalmente por mujeres, esto es, el cuento de hadas y la novela rosa:

Como en sus novelas, las páginas brillantes conviven aquí con otras blandas, estereotipadas o ‘ramplonas’. Hay un sentimentalismo que oscila entre el cuento de hadas y la novela rosa,

²⁵⁰ En TVE-2 en el programa *A través del espejo* el 5 de enero de 1990 y en horario de audiencia (22:30).

²⁵¹ En Radio Barcelona el 24 de febrero de 1990 (9:00).

²⁵² En TV5, televisión francesa, en el programa *Regards de femmes* el 5 de noviembre de 1990.

²⁵³ En Canal 33 en el programa *Versión directa* el 21 de enero de 1991.

²⁵⁴ En TVE-1 en el magazine *La ronda* el 13 de marzo de 1991 (21:00).

²⁵⁵ En TVE-2 en el programa *Tal cual* el 29 de octubre de 1993 (23:15).

²⁵⁶ En TVE-2 en el programa *Tal cual* el 8 de marzo de 1994 (22:00).

²⁵⁷ En TVE-1 en el programa *Los unos y los otros* el 16 de mayo de 1994 (23:30).

y este mundo “pequeño, personal” que ella prefiere acaba por resultar limitado (Masolíver Ródenas, 12-04-1996).

También se refleja, a la inversa, en críticas positivas que provienen justamente del hecho de que, aunque Grandes es una mujer, sabe alejarse de una estética “femenina”:

Primera originalidad de este personaje central, sobre el que descansa todo el cañamazo del libro: su búsqueda de identidad no se desarrolla con acentos de fragilidad (no es una Colometa), sino con una determinación casi salvaje, a fuerza de voluntad y empeño vital. En este sentido, la obra se aleja saludablemente de un característico lote de literatura femenina, victimista y sensiblera (Barba, 06-05-1994: 47).

Nos interesa particularmente la respuesta de Almudena Grandes a este tipo de críticas dado que su posición contribuye a situar su obra en un lugar ambiguo dentro del espacio literario, a crear una tensión entre centro y periferia, poniendo en juego lo universal y lo particular, lo femenino y lo masculino y el estatuto mismo de la literatura (literatura frente a «subliteratura»). En efecto, Almudena Grandes toma parte activa en este debate, reflexionando sobre el lugar que ocupa como autora en este circuito. Frente a un autor como Arturo Pérez-Reverte, que asume plenamente la tradición popular que nutre sus novelas —defendiéndola y revalorizándola para dignificarla aunque se quede en los márgenes—, Grandes elige combatir de frente esa parte de la crítica que impone a sus obras etiquetas estereotipadas que las recortan y simplifican, impidiéndole alcanzar, quizás, un deseo de otro tipo de reconocimiento y, con él, un lugar más central en el campo literario.

4.3.2. *Escritura y género: defensa de la mujer escritora*

Incómoda con la manera en que clasifican sus novelas, Almudena Grandes adoptará, frente a la “feminización” de su imagen pública y de su obra, una actitud desafiante, tomando la palabra en diversos ámbitos —en la prensa, en ensayos, en revistas científicas, en sus propias novelas y en los prólogos que redacta para estas— siempre con el objetivo de intentar construir una imagen contrapuesta y de adueñarse de su construcción autorial. Su manera de enfrentarse a la crítica ha tomado distintas formas a lo largo de su trayectoria: si más arriba hemos visto cómo *Te llamaré Viernes* fue una novela pensada y escrita para alejarse de la etiqueta «escritora erótico-

comercial», aquí tenemos que añadir que también fue una novela pensada para alejarse de la etiqueta «escritora femenina». *Modelos de mujer*, por su parte, propone a través de su famoso prólogo una reflexión teórica sobre escritura y mujeres en la que reivindica la igualdad de trato para autores y autoras en la crítica.

Según Grandes, dos son los tipos de críticos a los que tiene que hacer frente: por una parte, se opone a la «crítica tradicional» y, por otra parte, responde a lo que llama la crítica «feminista radical». La primera, según ella:

(...) afirma que la literatura escrita por mujeres (...) constituye en sí misma un género menor, y las excepciones sirven para apuntar la regla. El punto de partida de esta postura radica en una verdad todavía incontestable: el canon literario es masculino. (...) Así que no voy a discutir que el canon literario sea masculino, pero me gustaría recordar que le único factor responsable de asignarle un género ha sido la propia tradición literaria (2001: 60).

La segunda:

(...) establece que lo que escriben las mujeres interesa sobre todo a las mujeres y sólo puede ser descifrado e interpretado por mujeres. En este sentido cada palabra escrita por una mujer es intencionada, nunca casual, y sirve, independientemente de la voluntad de su autora, para apelar a la conciencia colectiva de todas las mujeres del mundo. El gueto deja de ser una consecuencia indeseable para convertirse en un objetivo anhelado. El horizonte es la creación de un canon femenino, que coexista con el masculino sin interconexiones de ningún tipo (2001: 60).

Estas intervenciones, tanto en los medios de comunicación masivos como en espacios más restringidos, o incluso dentro de su producción literaria, manifiestan su necesidad de autodefinirse y posicionarse en el campo literario. Un ejemplo de ello es el texto «La conquista de una mirada», citado arriba, publicado en dos espacios académicos diferenciados: en 2001 apareció en *Letra Internacional*, revista centrada en la Crítica de la Cultura, y en 2009 fue editado como capítulo de libro en el volumen *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*. En el fragmento siguiente expresa cierto malestar frente a la crítica cuando trata cuestiones de género en relación con la autoría y la escritura, y defiende la necesidad de escuchar la voz de las escritoras:

Ante un tema que en los últimos tiempos ha inspirado, y sigue inspirando, un inmenso volumen de estudios críticos, mi opinión sólo puede tener valor como manifestación de una experiencia práctica (...) que no pretende inmiscuirse en el terreno de la teoría. Esto no significa que yo crea que la historia de la literatura deba dejarse en manos de los críticos. Al contrario. Creo que no sólo es legítimo, sino incluso imprescindible, que se tengan en

cuenta las versiones personales de las escritoras que, como yo, padecemos directamente las consecuencias de una situación tan confusa, y tan generadora de confusión, como esta (2009: 21-22).

Ya hemos mencionado cómo el autor de *best sellers* diseña una estrategia de construcción autorial que, entre otras cosas, hace de su obra un objeto único frente a los demás. En este caso, las intervenciones de Grandes, «imprescindibles», tienen también que ver con un deseo de construcción autorial que aleje su imagen de una escritora de géneros considerados como menores dentro del sistema literario. Quizás el ejemplo más claro de este deseo fue la escritura de *Te llamaré Viernes*. Ya hemos comentado que Grandes escribió esta novela dentro de unos parámetros que se acercan al patrón que ha construido la crítica literaria alrededor de la denominada «alta literatura». Esta idea general comprende la de su universalidad, que en el canon artístico es reconocida prácticamente siempre a partir de lo masculino, el género no marcado. Por esta razón, la autora eligió focalizar su relato desde un punto de vista masculino, supuestamente neutro. Más adelante, Grandes lamentó esta decisión al darse cuenta de que su pretensión de universalidad no tenía por qué pasar por una visión masculina sobre el mundo y recuperó, con *Malena es un nombre de tango*, el punto de vista de la mujer.²⁵⁸ Así lo expresa en el prólogo de *Modelos de mujer*:

Y apenas consigo perdonarme la dosis de pusilanimidad que encierra mi segunda novela — en la que escogí deliberadamente un punto de vista masculino sólo para demostrar que mi vocación literaria era firme—, cuando recuerdo el monstruoso esfuerzo que me exigió escribirla. Estoy segura de que la próxima vez que elija escribir desde la voz de un hombre tendré mejores motivos para hacerlo (Grandes, 2013).

Y así lo vuelve a expresar en la prensa, en *El País*, con la ocasión de la publicación de *Atlas de geografía humana*:

²⁵⁸ En el ensayo «La conquista de una mirada», Grandes intenta mostrar lo absurdo de esta idea de universalidad construida sobre lo masculino, que relega a géneros menores cualquier voz femenina por su incapacidad de alcanzar al conjunto de los lectores. Su argumentación se dirige en parte a dismantlar la idea de que exista una literatura “de mujeres” y “para mujeres”, situada en los márgenes del canon literario, categoría a la que respondería su perfil según un sector de la crítica que ella tacha de machista —pero apoyada por la crítica feminista radical que reivindica esta categorización abogando por la diferencia entre los sexos y subrayando la experiencia compartida entre mujeres. Más tarde, en el año 2002, Grandes volverá sobre estas cuestiones en otra famosa entrevista publicada en una revista científica argentina: «No puede ser que aún exista una cierta reticencia a la hora de aceptar la universalidad de la literatura escrita por mujeres, es decir, se acepta que es una obra maestra pero siempre se hace hincapié en que la autora es mujer» (Pollini, Yemina. «Escribir es atravesar un espejo». *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n°14, Argentina, 2002, pp.347-362).

Elijo mujeres por lo mismo que los escritores hombres eligen hombres, aunque sepa que eso puede volverse en mi contra. Escribir es lanzar una mirada sobre el mundo y lo haces desde tu propia memoria, de lo que tú eres. Yo escribo con todo lo que yo soy y mis protagonistas son femeninas porque estoy absolutamente persuadida de que sólo hay un mundo en el que viven mujeres y hombres. Espero que cuando sea muy vieja la gente se escandalice de lo que hablamos ahora y considere natural que se escriba de mujeres. Muchas veces las escritoras adoptan puntos de vista masculinos o andróginos para dejar de ser sospechosas y eso me parece una pusilanimidad. Y, desde luego, las mujeres me leen más, pero también a Javier Marías y a Pérez-Reverte» (Camacho, 13-02-1999).

Como vemos, la argumentación de la autora sigue funcionando a modo de justificación con respecto a la elección del género femenino de sus protagonistas, necesaria para protegerse de la crítica. Esta justificación aparece también en el prólogo a *Modelos de mujeres*:

Pero como en el mundo literario prevalece un principio de discriminación sexual que obliga a las escritoras a pronunciarse a cada paso acerca del género de los personajes de sus libros, mientras que los escritores se ven privilegiada y envidiablemente libres de hacerlo, me gustaría aclarar, de una vez por todas, que —al igual que no reconozco una literatura de autores madrileños, una literatura de autores altos o una literatura de autores con el pelo negro, categorías que de momento nunca me han amenazado, a pesar de que una madrileña alta y morena puede llegar a tener una visión del mundo muy distinta a la que se haya construido, por ejemplo, una sevillana bajita y rubia— creo que no existe en absoluto ninguna clase de literatura femenina y precisamente por eso, todas las protagonistas de estos cuentos son mujeres (Grandes, 2013).

Y otra vez en la prensa, esta vez en *ABC*:

Yo misma me pregunto por la prioridad que tienen en mis novelas las mujeres. Quizá el principio de la discriminación reside en este planteamiento. La gran conquista sería que se impusiera la normalidad y que se admitiera que, dado que el principio de toda ficción es la memoria, el género interviniera como un factor más (R.S., 05-08-1998: 47).

La autora aprovecha también la televisión para difundir su punto de vista cuando, junto a Dulce Chacón, lo expone en el canal de la Televisión Andaluza. Como hemos podido leer en *ABC Sevilla*, que resume sus intervenciones, ambas escritoras «coinciden en rechazar frontalmente la existencia de una hipotética literatura femenina o de condición explícitamente feminista» (S.T., 08-09-1998: 109).

Como decíamos, Grandes acaba optando por escribir desde su propio género y acepta de buen grado que su escritura esté marcada por él: negarlo sería borrar parte de

su identidad, parte de su vivencia personal, de su autobiografía, algo tan fundamental como lo que la singulariza en el mercado y que tanto atrae al público masivo. Sin embargo, se niega a que su condición de mujer sea el elemento principal a partir del cual sea juzgada su obra y también expone su reserva a la hora de que se expliquen sus novelas en clave autobiográfica (recordemos que la identificación de Grandes con Lulú le valió un trabajo difícilísimo para poder romper con la etiqueta de escritora erótico-comercial). Así, para limitar ambas lecturas sin desestimarlas del todo, Almudena Grandes propone dos líneas de interpretación.

Por una parte, señala la necesidad de no limitarse a tomar en cuenta un único atributo de la personalidad del autor, el género, sino también «la edad y nacionalidad, enfermedad y salud, belleza y fealdad, pobreza y opulencia» porque la escritura tiene «raza, y color, tiene euforia, y depresiones, tiene grandes ciudades, y pequeñas aldeas, tiene amores felices, y pasiones malsanas, tiene por fin un hijo, o varios, o ninguno, y un perro, o en mi caso, un gato, que le hace compañía» (2001: 52). Almudena Grandes retoma aquí un argumento del feminismo de tercera ola que consiste en tener en cuenta distintas variables para determinar la identidad de una persona y alejarse así del esencialismo del feminismo de segunda ola, que se centraba sobre todo en los problemas de las mujeres blancas norteamericanas de clase media-alta.

Por otra parte, propone una noción de autobiografía en la que la definición de lo “real” se amplía, dejando sitio para una construcción “inventada” del yo. Nos explica cómo toda identidad es múltiple y construida imaginariamente a partir de recuerdos e imágenes interesados, negados o tomados de otros. Al definir así lo autobiográfico, por un lado argumenta que, si efectivamente existen figuraciones autoriales en sus textos, no todo lo escrito ha sido vivido “objetivamente” por la autora, aunque forme parte de su memoria (construida).²⁵⁹ Por otro lado, más pertinente para el problema que nos ocupa,

²⁵⁹ «Todos los lectores han sentido antes o después la tentación de suponer que un autor ha vivido todo lo que esté contando, y es cierto, pero sólo en los términos que he establecido antes. Toda ficción es autobiográfica, pero en literatura, el campo semántico de este adjetivo se desborda por territorios inimaginables cuando se compara con el significado que se le atribuye en el lenguaje coloquial, que no es, ni remotamente, tan preciso como podría parecer a simple vista. La experiencia biográfica, objetiva, “real”, no es la única que construye a una persona. La palabra “vida” no se corresponde exclusivamente con los episodios de la vida vivida en el tiempo que marcan los calendarios y los relojes. Las fantasías, los miedos, las ambiciones, las fobias, las respuestas sexuales, los complejos, las pesadillas y los sueños dorados dejan en nosotros huellas tan perdurables, tan arraigadas, tan decisivas, como las cosas que nos pasan de verdad. O más. Y todo eso somos, incluso cuando ni siquiera el lector más atento consigue descubrirlo» (2001: 54).

esta concepción de lo autobiográfico le otorga labilidad al escritor, una capacidad de apropiarse de lo que no es suyo, que según Grandes le permite desbordar la identidad de género dado que todo lo leído, todo lo visto y escuchado puede llegar a formar parte de su propia memoria y de su propia persona:

Pero lo cierto es que todos nosotros seleccionamos nuestros recuerdos, los agrandamos si nos favorecen, los encogemos si nos gustan poco, los borramos, desterrándolos a la nada de lo que jamás existió, cuando nos resulta insoportable recuperarlos, y —lo que resulta más significativo de todo— nos apropiamos por las buenas de aquellas emociones, aquellas personas, aquellos objetos, aquellos destellos de brillantez, aquellos momentos tan felices que parecían hechos a medida para nosotros, que nos merecíamos más que nadie en el mundo, que habríamos deseado poseer a cualquier precio, pero que nunca jamás nos pertenecieron en realidad (2001: 53).

Así, cada uno de nosotros, más allá de nuestro género, podemos apropiarnos de historias y sentimientos que pertenecen a hombres o a mujeres y podemos identificarnos con distintas experiencias independientemente del sexo.

Para la autora, la proximidad vivencial de un hombre y una mujer puede ser mayor que la de dos mujeres, dependiendo de diferentes factores sociales. Grandes establece una distinción fundamental entre biología y cultura —que acerca, una vez más, sus argumentos a los de las feministas de la tercera ola—:

No se trata de que haya un mundo de hombres o mujeres, el género puede condicionar la mirada del individuo sobre el mundo como cualquier circunstancia vital: que seas rico o pobre, guapo o feo. El género no es barrera, yo me he formado como lectora desde arquetipos femeninos creados por hombres y tengo que ver más con un hombre europeo que con una mujer de Papúa Nueva Guinea, aunque tenga la regla (Trenas, 08-10-1998).

Grandes intenta desautomatizar ese mecanismo que se activa en la crítica cuando se da por hecho que una novela escrita por mujeres tendrá forzosamente un receptor femenino o se dirige más específicamente a este público, y cuando se catalogan, de manera automática, esas novelas dentro de un espacio «específicamente femenino, una especie de coto protegido hacia el que dirigir a las mujeres que se [empeñan] en escribir» (2001: 58).²⁶⁰

²⁶⁰ Tres serían los géneros principales a los que se habría reconducido las escritoras, tres géneros dentro de los cuales la mujer tendría la capacidad de desarrollarse plenamente: la literatura infantil, la poesía «muy, muy lírica», y las reflexiones «de interior». Todo ello con el objetivo de apartarlas de la esfera pública, ahí donde se tratan las cuestiones esenciales de la vida social: «Estas tres posibilidades configuraban un mundo no solo asequible, sino incluso loable, para cualquier mujer con veleidades literarias. Para mantenerlas contentas, y lejos de los terrenos verdaderamente importantes, se puso en

En definitiva, toda la argumentación de Grandes, en la que cruza reflexiones personales a partir de su propia experiencia con reflexiones sobre el estatuto de la mujer escritora dentro del campo literario, está orientada hacia la defensa del lugar que las mujeres —y ella misma— deberían poder ocupar en el espacio simbólico literario.²⁶¹ Así, su afán por controlar la construcción de su imagen autorial tiene que ver con la necesidad de impedir la reducción que supone una lectura de sus novelas en clave de género. Grandes quiere minimizar el impacto que la etiqueta de «escritora femenina» tiene sobre la recepción de sus novelas dado que aspira a mantenerse en un circuito literario que no la restringe al público femenino y en el que circulan las obras con pretensión de universalidad.

La actitud desafiante de nuestra autora con respecto a la crítica refleja igualmente la defensa de sus novelas en lo que se refiere a la representación de la mujer, uno de los temas más controvertidos de su narrativa, como vamos a ver enseguida.

4.3.3. Construirse contra la crítica: el debate en torno a la imagen de la mujer en sus novelas

El compromiso de Almudena Grandes con la cuestión de la mujer en la sociedad actual es retratado de manera ambigua por la crítica. Algunos críticos subrayan que, tanto en sus textos teóricos como en sus novelas, ella o sus protagonistas adoptan posturas que buscan defender la igualdad de género, así como comportamientos liberadores para la mujer. Asimismo, acabamos de comentar su argumentación en defensa de la mujer escritora. A todo ello tenemos que añadir el hecho de que en sus novelas el tema de la mujer es una constante: propone relatos en torno a la relación de la

marcha la estrategia más feliz del machismo tradicional, que siempre ha consistido en sacar a las mujeres de cualquier lugar por el procedimiento de elevarlas muy por encima de la altura del tejado, hasta equipararlas con esos seres ausentes e inanes por definición que son los ángeles» (Grandes, 2001: 58).

²⁶¹ Grandes lamenta que las mujeres lleguen mucho más difícilmente que los hombres a la consagración a pesar de tener más facilidades para publicar: «En este momento, para una escritora primeriza resulta más fácil publicar que para casi cualquiera de sus colegas varones, y no sólo por las directrices que siguen los departamentos de márketing de los grandes grupos, sino también por la actitud de los grandes medios de comunicación, que están dispuestos a prestar más atención a una mujer joven que a un hombre joven, en parte por el afán de variedad debido a que los protagonistas de la mayor parte de las noticias sean varones, pero en parte también por los criterios políticamente correctos a los que tampoco escapan los catálogos de las propias editoriales. Como contrapartida, a la tercera fase, o fase de consagración definitiva, siguen llegando muchísimas menos mujeres que hombres, y éstas encuentran más dificultades para, por un lado, entrar en los manuales, y por otro, progresar en la carrera de los honores» (Grandes, 2001: 62).

mujer con su propio cuerpo, al trato que se le da en los media, a la maternidad, a la sexualidad y a lo que implica socialmente para la mujer, a las relaciones de poder en la pareja, a la búsqueda de independencia, etc. Sin embargo, a menudo se han apuntado las limitaciones de sus modelos femeninos.

En realidad, podríamos insertar las diferentes lecturas que se han realizado de su obra dentro del debate feminista sobre la sexualidad y la pornografía que en España empezó a plantearse en los años ochenta, pocos años antes de la publicación de *Las edades de Lulú*, y que sigue siendo controvertido a día de hoy. Este debate ha enfrentado y dividido las diferentes facciones del feminismo que adoptan posturas encontradas frente al problema. Una de ellas sería la postura puritana del rechazo al sexo que aboga por la prohibición de la pornografía, común entre las feministas que ponían el énfasis en la diferencia entre los sexos. Como explica Raquel Osborne (1989) el modelo de sexualidad que estas promueven parece sustentado «sobre un modelo victoriano de distribución de la libido en términos masculinos y femeninos» (140). Así, la mujer sería un ser “decente” y no sexual y el hombre un ser violento cuya sexualidad ha de ser canalizada por la actitud decorosa de la mujer. La pornografía, al representar imágenes que reproducen la violencia masculina hacia la mujer, es condenada por ser degradante dado que muestra en su gran mayoría a la mujer en posición de objeto. En la misma línea, el separatismo lésbico promovía las relaciones de pareja entre mujeres a fin de que desaparecieran en ellas las relaciones de poder; la pornografía también quedaba proscrita, incluso entre mujeres, en la medida en que el cuerpo de la mujer seguía siendo explotado para proporcionar placer a los demás. En ambas posturas se hace sentir la cuestión moral y se acaban estableciendo modelos de sexualidad “correctos” o “incorrectos” que, una vez más, limitan las posibilidades de elección de las mujeres. En oposición, el movimiento «pro-sexo» afirmaba que la pornografía no era más que otra manifestación más de nuestra cultura patriarcal y que, por lo tanto, no tenía sentido censurarla si, por otro lado, no dejaban de circular publicidades, películas y otras producciones culturales en las que afloraban estas mismas relaciones de poder. Además, este movimiento destacaba las posibilidades liberadoras de la pornografía y reivindicaba «el derecho de las mujeres a experimentar y descubrir nuevas vías, si bien heterodoxas, para su sexualidad, e incluso el de explorar terrenos tradicionalmente vedados a las mujeres, como podría ser una “pornografía” hecha por ellas mismas» (Osborne, 1988: 99). Para las feministas pro-sexo, la sexualidad no se puede entender

únicamente en términos de violencia y represión sino también como un terreno de experimentación y liberación.

El tema de la pornografía “hecha por mujeres” entronca con los debates que se están desarrollando actualmente en España, cuya representante más mediática y controvertida es la actriz porno y feminista Amarna Miller.²⁶² En este sentido, la pornografía feminista propone poner en pantalla relatos sexuales en los que la mujer no sea tanto objeto del deseo del hombre como sujeto de su sexualidad para proyectar modelos de feminidad y de masculinidad alternativos a los tradicionales. El debate se hace más tenso cuando se pone sobre la mesa la cuestión del deseo.

En efecto, si asumimos que este ha sido en parte construido socialmente, tendremos que aceptar igualmente que los deseos de las mujeres están marcados por normas heteropatriarcales que rigen nuestra sociedad y nuestra cultura. De modo que es probable que nuestras fantasías reproduzcan estas normas y que, por lo tanto, las mujeres puedan fantasear con prácticas sexuales supuestamente “degradantes” para ellas. Así, estas feministas advierten que, aunque sea necesario proponer imágenes alternativas en un intento performativo de actuar sobre la realidad y cambiar la naturaleza de nuestros deseos, también hay que tener en cuenta que el cambio no puede ser inmediato y que, de este modo, condenar prácticas sexuales en las que la mujer se posiciona como sujeto dominado frente a un hombre dominante equivale a establecer, una vez más, una manera “correcta” de comportarse sexualmente, una nueva norma. Como se ha comentado a menudo en los círculos de feministas pro-sexo, se establece una especie de jerarquía implícita en la que el feminismo de cada una es evaluado en función de sus prácticas sexuales (o, lo que viene a ser lo mismo, determinadas prácticas o deseos sexuales acaban siendo considerados más o menos feministas, más o menos patriarcales). El problema reside justamente en que, demasiadas veces, algunos tipos de fantasías son condenados en el momento de ser enunciados por mujeres, es decir, en el momento en que estas los manifiestan y dan cuenta de ellos. Amarna Miller se expresaba en estos términos en una charla sobre feminismo y pornografía:

²⁶² Amarna Miller se define como actriz porno y feminista. Es conocida su afinidad con el partido político Podemos. En sus charlas sobre pornografía y feminismo, va acompañada de políticas que forman parte del área de igualdad de dicho partido. Estas charlas han ocasionado polémicas con otros sectores políticos: algunas mujeres feministas que forman parte del área de igualdad del PSOE quisieron desacreditarlas insinuando en las redes sociales su inutilidad y presentando otras prioridades que según ellas debería tener el feminismo. La polémica dio buena publicidad a las charlas, sin embargo, creemos que la asistencia multitudinaria (mayoritariamente de jóvenes) así como el debate al que dan lugar, también son el reflejo del interés público por estas cuestiones.

Dentro de los feminismos existe una especie de hegemonía respecto del deseo en el cual se nos impone o se nos intenta decir que hay ciertas cosas que debemos o no debemos desear. (...) Para mí, el deseo y las fantasías deberían ser absolutamente libres. El hecho de que vivamos en una sociedad patriarcal en la cual el hombre es en general una figura de poder, por supuesto se ve reflejado dentro de nuestro deseo. Por lo tanto es normal que, dentro de nuestras fantasías, todos estos roles de poder patriarcales se vean representados. A mí, como actriz porno y como feminista, uno de los problemas que se me vinieron a la mente cuando decidí meterme en la industria fue decir: ¿mis ideales feministas realmente se pueden compaginar con estar delante de las cámaras representando un porno que está hecho en general por y para hombres? (...) Y lo que yo me respondí a mí misma es: si a ti esto te pone, si a ti esto te gusta, si realmente te lo estás pasando bien grabándolo, ¿cuál es el verdadero problema? Si vengo de una sociedad patriarcal en la cual lo que a mí se me dice, se me educa, desde que soy pequeña, en que el rol masculino es un rol de poder, tiene sentido que dentro de mis fantasías tenga también este deseo. Así que, en vez de negar mi deseo, lo que provocaría una frustración interna bastante grave, voy a asumir de dónde viene y practicándolo de forma ética, con consenso, sabiendo lo que hago y sabiendo lo que estoy representando (Miller, 31-05-2016).

La última frase de la actriz apunta a la contradicción que se presenta entre el discurso y la práctica feminista: señala cierto desajuste que se produce entre el deseo de las mujeres y las recomendaciones prescriptivas de dichos discursos. Como veremos más adelante, esta cuestión es, en nuestra opinión, una de las claves principales para entender el éxito de la novela erótica de Almudena Grandes.

Como hemos comentado más arriba, las diferentes lecturas que se han centrado en la representación de la mujer en su obra dan cuenta del lugar desde el cual la crítica ejerce su práctica. Aunque tomaremos en cuenta estos análisis, nos centraremos en las referidas a su primera obra para realizar a continuación nuestra propia lectura y establecer una comparación con *Malena es un nombre de tango*, novela que, desde nuestro punto de vista, constituye una respuesta a los ataques recibidos después de la publicación de *Las edades de Lulú*.

La postura de Akiko Tsuchiya resume uno de los reproches que la lectura feminista formula con respecto a las novelas de Grandes. Tsuchiya opina que tanto la autora como la industria editorial complacerían las exigencias del mercado gracias a un tratamiento del género y de la sexualidad que *parece* “liberador” para las mujeres pero

que, en realidad, no amenaza el poder de las estructuras de la sociedad patriarcal.²⁶³ En esta misma línea, Jill Robbins estudia la novela a partir de las teorías de Foucault sobre el autodisciplinamiento de los sujetos en la sociedad contemporánea. Según Robbins, la novela presenta a Lulú *como* sujeto liberado, pero argumenta que esta liberación es ilusoria porque la protagonista, de hecho, ha asumido normas de comportamiento represivas provenientes del franquismo. La lectura de Robbins rechaza cualquier posibilidad de acción autónoma para Lulú, disciplinada voluntariamente bajo la autoridad de Pablo.

Bettina Pacheco, por su parte, formula otro de los reproches a la autora que tiene que ver con la necesidad de crear relatos que propongan nuevas imágenes de la feminidad y la sexualidad de la mujer, con el fin de modificar sus deseos, proporcionándoles la posibilidad de proyectarse en roles alternativos:

Quiero cerrar estas notas señalando que lo que echo en falta en la narrativa de Almudena Grandes es una mayor reflexión sobre lo femenino desde una dimensión más creativa y especulativa. En verdad lo que extraño es una propuesta en la que sea posible la proyección utópica de una nueva identidad femenina. No cabe duda que la autora se inscribe dentro de una tradición de escritura de mujeres al ofrecer unos personajes femeninos de fuerte presencia frente a su menor interés por los personajes masculinos. La mayoría de las mujeres de Almudena Grandes se narran a sí mismas, construyen desde su voz su propia historia como lo hacen los cuatro personajes de su última novela *Atlas de geografía humana*. Igualmente, el tema de la matrofobia, tan frecuentado por la literatura femenina, demuestra que Almudena Grandes escribe desde su género, como reconoce en el prólogo de su libro *Modelos de mujer*, pero lamentablemente, según mi apreciación, muchas veces también en contra de él. Quiero decir que extraño en esa gran escritora española el alcance político, histórico y utópico que Pilar Hidalgo (1995: 17) le reconoce a las novelas de Doris Lessing, modélicas para la escritura de mujeres del mundo angloamericano» (Pacheco Oropeza, 2001: 194).²⁶⁴

²⁶³ «En el caso de estas dos escritoras [Almudena Grandes y Lucía Etxebarria]», está claro que la industria editorial es capaz de promocionar aquellos aspectos de sus textos que pueden parecer atractivos al público lector —particularmente a los lectores jóvenes— en un momento de cambio social y de crisis. Por su parte, estas autoras complacieron de manera consciente al mercado a través del trato que hicieron de su género y de su sexualidad de manera que *parezca* ser “liberador” para las mujeres, pero sin suponer una amenaza fundamental al poder de las estructuras de la sociedad patriarcal» (Tsuchiya, 2002: 244). Texto original: «In the case of these two writers [Almudena Grandes y Lucía Etxebarria], it is clear that the publishing industry is able successfully to market their works by promoting those aspects of their texts that are perceived to appeal to the Reading public —particularly to younger readers— at a moment of social change and crisis. For their part, these authors consciously cater to the market through their treatment of gender and sexuality in a way that *appears* to be “liberating” to women, but without posing a fundamental threat to the power structures of a patriarchal society».

²⁶⁴ En este artículo, Pacheco Oropeza analiza algunos de los cuentos que componen *Modelos de mujer* apuntando sus aspectos conservadores en lo que se refiere a la mujer.

Ciertamente no encontramos en sus personajes femeninos la coherencia que podría articular un verdadero discurso emancipador para las mujeres. Las que pueblan las novelas de Grandes no responden siempre a modelos de comportamiento en este sentido ni se proponen como tal. Su conducta oscila entre la imitación de comportamientos que reproducen esquemas patriarcales y su rechazo. Y queremos apuntar aquí que, tanto en su imitación como en su rechazo, las protagonistas son conscientes de no actuar según se espera de ellas.²⁶⁵

Después de la publicación de *Las edades de Lulú*, a menudo se comentó que la protagonista había sido dibujada a imagen del deseo masculino, es decir, tal como se esperan los hombres que se comporten las mujeres en materia de sexo.²⁶⁶ Esto se debe a que Lulú encuentra placer en una relación donde asume el papel de sumisa, posicionándose como una chica dócil y obediente. Además, Lulú muestra un gran apetito sexual y está dispuesta a entregarse a su marido, a plegarse a sus deseos, en cualquier momento. La relación de pareja que componen Lulú y Pablo reproduce un esquema conocido en el que las relaciones de poder las impone el hombre y la diferencia de edad que los separa funciona como un leitmotiv en la cual él actúa de “padre”, posicionándose como figura de autoridad, y en la que ella actúa de niña cumplidora.

Para añadir leña al fuego, la novela de Grandes juega con los límites de cierta convención sexual, como cuando Lulú tiene su primera experiencia de sexo anal. Esta escena puede ser considerada como una violación, o peor, como una violación que excita a la protagonista dado que «a pesar de todo, de su crueldad, de mi indignación, del dolor que las confirmaba en cada segundo, mi sexo estaba húmedo» (2004: 182) y que, al masturbarla Pablo después, «el recuerdo de la violencia añadió una nota irresistible a la presencia del placer para desencadenar un final exquisito y atroz» (2004: 183). Se trata, pues, de una escena ambigua en la cual la protagonista acepta la

²⁶⁵ En *Malena es un nombre de tango*, la protagonista, en busca de su identidad, se representa a sí misma unas veces por falta y otras veces por exceso. Malena nunca actúa como se espera de una mujer: de pequeña se imagina que no culminaría nunca esa identidad porque no consigue imitar los gestos y comportamientos que se prestan a las niñas; más tarde, a raíz del comentario de un amigo, que la define como “muchacha mujer”, empezará a tomar consciencia de que su apetito sexual es visto por fuera como un exceso y, por eso mismo, reprochable.

²⁶⁶ Este es el caso de Lou Chardon-Deutsch o Barbara Morris. También, según Jill Robbins, aunque al nombrar el deseo de las mujeres Grandes afirma su derecho a las mismas prácticas sexuales que los hombres y aunque el deseo de las mujeres y su comportamiento parece aspirar a la igualdad de las mujeres en el plano narrativo, en realidad las prácticas sexuales de Lulú están lejos de ser liberadoras (163) y su deseo «is not autonomous but rather reflects Pablo's desire for power and control» (2003: 168).

humillación de un sometimiento por la fuerza y en la cual se sugiere que la mujer “no sabe lo que le gusta” y que necesita a un hombre para enseñárselo, aunque sea de manera forzosa. Lulú es consciente de que Pablo ha cruzado un límite en ese momento, con lo que intenta “disculparle”, convenciéndose a sí misma de que su amante le ha devuelto finalmente el placer que él se había procurado antes individualmente, proporcionándole a ella después un orgasmo sin penetración. Todo se resuelve con un «Te quiero» de Pablo hacia Lulú y una petición de mano, palabras reconfortantes para ella y para el público: Pablo no utiliza exactamente el cuerpo de Lulú a su antojo; no sólo se esfuerza en proporcionarle placer, sino que también le demuestra que su compromiso con ella va más allá del sexo. El amor (romántico) en *Las edades de Lulú* bien podría funcionar como una coartada, una especie de garantía de respeto que le permite a la autora empujar los límites de lo políticamente correcto esgrimiendo la “excusa” del amor.

Es innegable, por lo tanto, que la novela pone en escena un modelo de sexualidad en el que se reproducen las relaciones de poder que existen socialmente y simbólicamente entre hombres y mujeres en nuestra sociedad patriarcal. En principio, parece ser que lo único transgresor se plantea a partir de la promiscuidad o la iniciativa sexual, al buscar, más que una reivindicación feminista, una apertura a ciertas conductas sexuales. No obstante, la línea entre una y otra es delgada, al ser el control de la mujer sobre su vida íntima y sobre su cuerpo una herramienta de empoderamiento. En otras muchas escenas apreciamos cómo Lulú aprende a disfrutar de su sexualidad, cómo se convierte en una mujer descubriendo su propio cuerpo, levantando el velo sobre el tabú de la sexualidad femenina a través, por ejemplo, de la simple visibilización de sus deseos o de la masturbación.²⁶⁷ Si es verdad que adopta un comportamiento sumiso con su marido, también es verdad que hace oídos sordos a determinadas normas que se le quiere imponer, liberándose de coacciones morales. La relación que Lulú entabla con su cuerpo no es propia de lo que se espera de una niña y de una mujer en la época en la que se desenvuelve; la constante indignación de su madre al ver cómo Lulú atiende permanentemente a sus sensaciones corporales, así como su preocupación hacia la

²⁶⁷ Como indica Ana Corbalán (2006: 61), «A pesar de la represión externa, de los convencionalismos sociales y de los tabúes impuestos en relación al sexo y a la actividad sexual, la literatura erótica constituye una oposición a las normas y una defensa de lo lascivo, lo prohibido y lo ilícito; es decir, un lenguaje sobre el deseo, el placer y la satisfacción conformando un nudo de oposiciones contra el matrimonio, la monogamia, la familia y la procreación. El erótico es un género por naturaleza transgresor, y más si lo cultiva una mujer, aportando una nueva perspectiva que deriva de una experiencia diferente».

posibilidad de que se convierta en una “pervertida”, son prueba de cómo la protagonista sobrepasa ciertas fronteras que condenan la sexualidad activa de la mujer. La indagación de Lulú alrededor de la búsqueda de su propio placer persiste al casarse con Pablo: aunque siempre planea sobre ella el ojo vigilante de su marido, Lulú sigue empujando los límites que imponen los modelos de comportamientos sexuales dictados por la norma heteropatriarcal.²⁶⁸ Por ejemplo, ella es quien empieza a coquetear con su amiga transexual Ely delante de Pablo, en un acto exhibicionista, que acabará en un triángulo erótico. Asimismo, cuando se separa de Pablo, continúa explorando sola sus deseos buscando encuentros sexuales con hombres homosexuales.²⁶⁹

Tampoco podemos olvidar algo que nos parece fundamental para entender la relación que la novela entabla con el público. Esto es, las ocasionales reflexiones de la protagonista acerca de la conducta de Pablo, de los efectos que tiene sobre ella y las contradicciones en las que la sume. Al leer *Las edades de Lulú*, incomodan determinadas escenas, sentimos cierto malestar ante los pensamientos de Lulú al dejar expuesto su sufrimiento y al mostrar cómo este es a la vez resultado de su opresión y fuente de su placer. Lulú se queja en alguna ocasión de no tener el control («Yo ya estaba harta (...) de que me tratara como a un corderito blanco con un lazo rosa alrededor del cuello, harta de no controlar la situación»), pero enseguida deja que Pablo la controle. A Lulú le hacen daño, pero al final el placer siempre es más fuerte que el dolor («Me dolía, pero no hice nada por evitarlo. Me gustaba» (2004: 55); «(...) sus palabras sonaban como si fueran órdenes, eso me gustó (...) (2004: 62)»). Aun así, llega el momento en que toma consciencia de que su sumisión puede impedir que se desarrolle plenamente como mujer —«Entonces me convencí de que jamás crecería mientras siguiera a su lado (...) Sería una niña eternamente, pero no una hermosa niña de doce años (...) sino un pobre monstruo (...) sumido en la maldición de una infancia infinita» (2004: 248)— y, entonces, decide poner fin a su matrimonio e intentar vivir de manera independiente. Esta vida de soltera resulta ser, sin embargo, un fracaso por culpa de su dependencia sentimental con respecto a Pablo («Yo había abandonado a

²⁶⁸ Para Ana Corbalán (2006: 72-73), «En *Las edades de Lulú* se considera el sexo como un arma política que atenta contra las normas y el control impuestos por la dictadura franquista».

²⁶⁹ La vida sexual de Lulú resulta menos subversiva cuando está casada que cuando está soltera: en el primer caso, ella y su marido desarrollan fantasmas que giran alrededor del incesto, establecen una relación triangular con un transexual, tienen relaciones con varias personas y practican la sodomía; en el segundo caso, Lulú recorre las calles del lumpen madrileño para conocer a homosexuales que acepten mantener relaciones sexuales sadomasoquistas con ella, paga para tener sexo e incluso acepta prostituirse. El carácter transgresor que contiene la descripción de esas escenas pornográficas por parte de una mujer ha sido destacado por Ana Corbalán (2006).

Pablo para disponer (...) de mi propia vida, y ahora tampoco sabía qué hacer con ella» (2004: 91)) y por el peligro que corre al acudir a encuentros cuyo sadomasoquismo resulta ser cada vez más duro y violento.²⁷⁰ Lulú finalmente es castigada por su imprudencia —¿por sus excesos?— (Pablo se lo había advertido: «Tú acabarás en el arroyo») en un encuentro sexual de una violencia inédita, pero acaba siendo rescatada por su exmarido. Agradecida de serlo, vuelve finalmente al hogar matrimonial —tras unas cuantas bofetadas de Pablo por su imprudencia— donde encontrará otra vez tanto control como comodidad. Lulú no deja, a lo largo de la novela, de manifestar su disconformidad con la vida que está teniendo junto a Pablo pero, aunque intenta escapar de ella, le resulta finalmente imposible. La historia de Lulú, por lo tanto, es también la narración de un malestar y de un fracaso.

Así, nos parecen de mayor interés las lecturas que expresan la vivencia de Lulú en términos de contradicción que en términos de “engaño”: Lulú *no parece* ser liberada, Lulú *se libera* verdaderamente en su relación con su propio cuerpo y su sexualidad, pero no es capaz de llevar a cabo esa liberación a todos los ámbitos de su vida. En ese sentido, la lectura de Coolens (2004: 26), basada en el artículo de Jill Robbins, consigue superar una visión demasiado simplista de la novela asumiendo la liberación sexual de Lulú aunque esta «no le otorga la emancipación social».

Christine Henseler coincide con la visión de una representación de la mujer en contradicción consigo misma, de una mujer cuya identidad es a la vez producto de otros y de sí misma, que toma el control de su propio cuerpo para dejarlo después en manos de otros:²⁷¹

Su identidad se desarrolla a través de los ojos de los demás, pero su decisión de hacer un fetiche de sí misma, de arreglarse a sí misma conforme con la imagen que sus espectadores desean incluye fundamentalmente la imagen de sí misma como poseedora de múltiples cuerpos. Esta figura escindida no provee la imagen clara y apolítica de la feminidad que los críticos feministas podrían acoger alegremente. Al contrario, Lulú propone una imagen contradictoria de una mujer que no está siempre en posesión del control. No es la que dirige

²⁷⁰ Como en todo relato sadomasoquista, en *Las edades de Lulú* está en juego la violencia consentida, lo cual plantea la problemática de los límites de la violencia en general y de la posibilidad de extirparla.

²⁷¹ Por ejemplo, creemos que, a pesar de la importancia que toma la mirada del amante en la construcción de la identidad de las protagonistas de *Grandes*, no las impide afirmarse en contra de lo que ellos proponen como modelo de comportamiento si este va en contra de sus deseos. Malena no le permite a Fernando decirle cómo comportarse ante su primera experiencia sexual y le niega la responsabilidad sobre su cuerpo y sobre su vida. Esta rechaza su actitud galana y protectora cuando Fernando le comunica su malestar ante el hecho de ser el hombre con el que ha perdido su virginidad.

y no es la actriz/víctima de la película en la que participa y que crea a la vez: es las dos cosas (2003: 104).²⁷²

Lulú, pero también Malena, intentan explorar lo que existe más allá de las representaciones, imágenes y comportamientos normativos que circulan en los espacios disciplinarios en los que se desenvuelven —la familia, la escuela y los medios de comunicación masiva— sin poder escapar de ellos del todo. Las protagonistas conocen tanto las normas tradicionales que deberían regir su conducta como sus alternativas, y la decisión de comportarse según uno u otro modelo proviene más bien de la manera en que se manifiestan sus deseos, difícilmente controlables.

Con ocasión del décimo quinto aniversario de *Las edades de Lulú*, Almudena Grandes redactó un prólogo en el que responde a los ataques recibidos por parte de la crítica, formulando una defensa y luchando por hacer valer su obra (las cursivas son nuestras):

De lo que sí estoy segura es de que no creo en la reencarnación y de que nunca, ni remotamente, he sido hombre en una vida anterior. Tal vez, los críticos de ambos sexos que me han reprochado durante años que la sexualidad de mi personaje sea ficticia, y un simple reflejo de los tradicionales anhelos masculinos —es decir, un personaje hecho a medida de lo que los hombres sueñan que sean las mujeres—, hayan tenido una experiencia distinta de la mía, y se hayan reencarnado un montón de veces, lo que les permite discernir con implacable rigor las fantasías y deseos propios de cada sexo pese a que, en apariencia, sólo han tenido ocasión de conocer uno de los dos. Recuerdo incluso una afirmación radical de una periodista que (...) llegó a escribir en un suplemento de un diario que «las mujeres no nos reconocemos en *Las edades de Lulú*». Así, sin anestesia. Yo no sé qué o quiénes son *las mujeres*, pero en la medida en que tengo dos cromosomas X, menstrúo con regularidad y jugué mucho a las casitas de pequeña, creo que tengo algún derecho a decir que yo, al menos, no me reconozco en ese no reconocimiento. Por encima de los juegos de palabras, cabe considerar el *carácter profundamente reaccionario*, y desde luego *machista*, de quienes, tal vez sin ser conscientes de las consecuencias últimas de sus criterios, prolongan la discriminación de las mujeres hasta el más remoto confín de la conciencia. Porque los deseos o fantasías masculinos se pueden calificar, y de hecho han sido calificados, con la mitad de los adjetivos que aparecen en cualquier diccionario, pero ninguno ha merecido nunca la reprobación definitiva de la desnaturalización. Así, los hombres pueden llegar a

²⁷² Texto original: «Her identity develops through the look of others, but her decision to fetishize herself, fix herself up, into the image that her spectators desire essentially includes the image of herself as having multiple bodies. This divided figure does not provide the clear, unpolitical image of womanhood that feminist critics can joyfully embrace. On the contrary, Lulú proposes a contradictory image of a woman who is not always in control. She is not the director, and she is not the actor/victim of the movie she takes part in and creates; she is both».

obedecer impulsos sexuales de naturaleza criminal, brutal, inhumana, pero nunca, hasta donde yo sé, la sexualidad masculina se ha considerado impropia de sí misma, ni siquiera en el ámbito de la cultura homosexual. Sin embargo, *cualquier posición femenina heterodoxa frente a una nebulosa ortodoxia* que tampoco se ha formulado jamás con precisión —más allá de que la penetración en sí misma es sospechosa—, *no merece siquiera el consuelo de la incorrección política. Es directamente, impropia, falsa, imposible y, por tanto, masculina* (Grandes, 2004: 22-23)

Frente a la condena de la novela por la representación de deseos supuestamente “irreales” o hechos a medida de los hombres, Almudena Grandes reivindica su experiencia personal, se posiciona en cuanto testigo para legitimar, otra vez, el comportamiento de su protagonista y, de paso, su novela entera. El deseo aparece en esta respuesta como una manifestación corporal y psicológica singular, imposible de ser juzgada por terceros, dado que cada mujer tiene una vivencia propia del sexo: ella, como mujer, tiene toda la legitimidad para afirmar la veracidad de la fantasía sexual que ha plasmado en el papel,²⁷³ y reclama su derecho a desear «como» un hombre.²⁷⁴ Está claro que, enunciado así, podríamos zanjar la discusión con el dicho “para gustos, los colores” y pasar a otro tema. Sin embargo, esta respuesta tiene un alcance que merece la pena recalcar: desestimar el deseo de Lulú, que aquí aparece identificado con el de la autora, significa ejercer una vez más una represión sobre el cuerpo de la mujer y sobre su propio placer. Inevitablemente, se está tachando el sentir de Lulú de “incorrecto”, incorrecto con respecto a la que sería la manera “correcta” de desear para poder ser “liberada”. El problema de este planteamiento es que se vuelve, otra vez, prescriptivo, proporcionando otro modelo, otra “norma” que todas deberíamos seguir para ser libres, olvidando, paradójicamente, la inevitable orientación de nuestros propios deseos. ¿Tiene sentido reprimir iniciativas consideradas “inapropiadas”? ¿Dónde encontraremos nuestra propia liberación si ejercemos una represión sobre nosotras mismas?

Así, creemos que esta novela es la historia de un fracaso, pero no el fracaso de Almudena Grandes ni de su novela —como a menudo ha sido destacado— sino el fracaso de un personaje, Lulú, que intenta como mujer luchar contra la represión, a través de la exploración de su propio cuerpo y de su sexualidad, pero que

²⁷³ En ese sentido, compara el trato que se le da a la sexualidad masculina, siempre considerada como un hecho “natural”, incluso en sus excesos, frente a la sexualidad femenina, mucho más controlada y reprimida.

²⁷⁴ Aquí utilizamos el comparativo en dos sentidos: primero, la mujer tiene derecho a desear en la misma medida que un hombre —la mujer es un sujeto deseante— y, segundo, las mujeres pueden tener deseos similares a los de los hombres.

dramáticamente no lo consigue, quedando atrapada en una relación en la que prima el amor romántico y la dependencia de la mujer —niña— con respecto del hombre. En nuestra opinión, es en ese sentido en el que Lulú podría haber conectado con un amplio sector del público femenino, en España en particular pero también fuera, poniendo en relato sus propias preocupaciones y contradicciones internas.²⁷⁵ Obviamente, no podemos eludir la cuestión de la manipulación de la novela por parte de los media a través de sus estrategias de márketing. ¿Qué efecto tiene en el público el hecho de que Lulú (y su autora) sean presentadas como mujeres totalmente libres? ¿Qué efecto puede tener sobre la recepción el hecho de que la autora promocione su novela con un supuesto “final feliz”, en el que la protagonista vuelve con el marido al que está sometida? Creemos que hay que diferenciar el problema entre el uso que hacen los media de la novela para vender y el que hacen los lectores de ella. Evidentemente, ambas problemáticas están ligadas; sin embargo, no está claro que las estrategias de márketing hayan “confundido” al lector, como se suele suponer en el estudio de la cultura masiva. Quizás lo que hicieron los y las lectoras de *Las edades de Lulú* es identificarse con una protagonista que se libera de algunas coacciones sociales sin ser capaz de romper totalmente con los patrones opresivos sobre los que se ha construido su identidad; identificarse con una narración que pone en relato un deseo de libertad junto con la inevitable atadura a unos esquemas culturales que afectan directamente a nuestra identidad y a nuestra subjetividad.

Tal vez este estado de contradicción albergado en la protagonista femenina se haga mucho más explícito en *Malena es un nombre de tango*, el segundo éxito editorial con el que se consolida la presencia de la autora en el mercado. En esta novela parece que Grandes contesta, a través de la ficción, a los ataques recibidos después de la publicación de *Las edades de Lulú*. Esa impresión proviene del hecho de que —aparte de la evidente reflexión en torno al papel y a la imagen de la mujer en el mundo occidental— unas cuantas escenas de la novela podrían ser consideradas como reescrituras de algunos fragmentos de *Las edades de Lulú*. Además, las decisiones de

²⁷⁵ Nuestra lectura de la novela se acerca en gran medida a la propuesta por Eveline Coolens en su trabajo de investigación «Liberación y sumisión del sujeto femenino postfranquista en la narrativa de Almudena Grandes: *Las edades de Lulú*, *Modelos de mujer* y *Atlas de geografía humana*», en el que explica la contradicción de Lulú sin verla como un problema para la emancipación de las lectoras, sino más bien como el producto del medio en el que vive y la razón por la cual, en sus palabras, «representa a las españolas».

Malena y sus actos aparecen mucho más pensados y explicados que los de Lulú, como si la autora hubiera sentido la necesidad de justificarlos a conciencia.

Uno de los temas centrales que se enfatizó para promocionar esta novela fue el cuestionamiento de los roles de género por parte de una niña: Malena es presentada como una chica cuyos comportamientos, deseos e identidad se oponen al modelo tradicional de mujer basado en “el eterno femenino”:

He querido hacer una novela sobre la diferencia, sobre la heterodoxia frente a la ortodoxia. Es la historia de una mujer que desde niña tiene una relación conflictiva con su sexo genérico, condicionada por la idea del eterno femenino, encarnada por una hermana melliza. Una mujer “perfecta”, que viene a ser la síntesis de *todo lo que me ha incordiado de la mujer a lo largo de mi vida* (Trenas, 14-04-1994: 42).

La niña Malena es incapaz de adaptarse a las normas que rigen el comportamiento de las mujeres y que aprende tanto en la escuela católica, donde acude cada mañana, como en el seno de su familia, a través del ejemplo de su madre y de su hermana melliza — ambas llamadas Reina y representantes del modelo mariano— y del contraejemplo de su tía Magda —representante de la figura de la Eva bíblica. Malena tendrá que luchar durante su infancia para parecerse a su hermana, intentando seguir una serie de pautas que merman su libertad. De niña, expresa el deseo subversivo de convertirse en niño, siendo la sociedad mucho menos exigente con ellos,²⁷⁶ hasta que consigue construirse como mujer alejándose de las normas impuestas de la feminidad basada en el sacrificio (hacia la pareja y los hijos), la castidad, la discreción, la gracia, la debilidad, etc.²⁷⁷

²⁷⁶ «Nadie podría exigir al niño oculto que yo deseaba ser lo que todos esperaban de mí por ser una niña. Porque los niños pueden desplomarse pesadamente sobre los sofás, en lugar de controlar sus movimientos al sentarse, y pueden llevar la camisa por fuera del pantalón sin que la gente piense por eso que están sucios. Los niños pueden ser torpes, porque la torpeza es casi una cualidad varonil, y ser desordenados, y carecer de oído para aprender solfeo, y hablar a gritos, y gesticular violentamente con las manos, y eso no les hace poco masculinos. Los niños detestan los lazos, y todo el mundo sabe que esta repulsión nace con ellos en el exacto centro de su cerebro, en el primer rincón de donde brotan las ideas y las palabras, y por eso no les obligan a llevar lazos en la cabeza. A los niños les dejan escoger su ropa y no les ponen uniforme para mandarlos al colegio, y cuando tienen un hermano mellizo, sus madres no se preocupan tanto por vestirlos siempre igual. Los niños tienen que ser listos, listos y buenos, con eso basta, y si son un poco brutos, sus abuelos sonríen y piensan que tanto mejor. Yo en realidad no quería ser un niño, no me consideraba ni siquiera apta para conquistar un objetivo tan fácil como ése, pero no encontraba otra salida, otra puerta por donde escapar de la maldita naturaleza que me había tocado en suerte, y me sentía como una tortuga coja y sin olfato mientras renquea en pos de una liebre que corre sin dejar rastro. Jamás alcanzaría a mi hermana, así que no me quedaba otro remedio que volverme niño» (Grandes, 1996).

²⁷⁷ Su madre representa ese modelo: «Aquél había sido el camino de ida, todos los vientos soplaban a mi favor, y había sido fácil rechazar el modelo caduco, defectuoso, inconcebible, el sendero que había recorrido una mujer que no era tonta pero parecía medio idiota, toda la vida tragando, de casa a la peluquería y de la peluquería a casa, tomándose cada tarde el trabajo de pintarse y de ponerse elegante sólo para gustar a su marido cuando él volviera de trabajar, consultando con mi padre hasta el gasto más

Grandes dedica sus esfuerzos a promocionar la novela de manera que resalte el desfase entre los comportamientos y deseos de la protagonista y la manera en que supuestamente debería comportarse y desear, estableciendo una separación entre naturaleza y cultura y expresando su disconformidad con lo que las normas sociales imponen a las mujeres.²⁷⁸ Estas normas, como hemos visto, provienen en gran medida del modelo tradicional de mujer cuyo arquetipo es la figura religiosa de la Virgen María. Sin embargo, Grandes va a rechazar, también, otro modelo, invisible en prensa pero claramente presente en la narración. Este modelo proviene de una idea moderna de mujer que deja de lado su pasividad y su sumisión para convertirse en verdadero sujeto de la acción y sería fruto de una civilización avanzada y racional, la del «Norte» (de Europa, se deduce). Las mujeres del Norte (más “civilizadas”, más “cultas”, más “modernas” y de las que llegan nuevas ideas feministas) habrían impuesto a las mujeres del «Sur», más “instintivas”, más “naturales”, más “irracionales”, pautas de conducta que niegan el deseo, como ya lo había hecho, de otra manera, el catolicismo rancio. Grandes, al establecer esta dicotomía, también estereotipa y simplifica las aportaciones más recientes de los debates feministas de la época pero esto le sirve para defenderse de la catalogación de su deseo como «incorrecto» por parte de un sector de la crítica feminista.²⁷⁹

Volvemos a encontrar en Malena, pues, este conflicto entre deseo y razón, pero de manera mucho más explícita. Incluso podríamos interpretar el modo en que se hace visible esta dicotomía como una explicación, como una respuesta, a las críticas recibidas después de la publicación de *Las edades de Lulú*, tal como planteábamos. En efecto, a diferencia de Lulú, que vivía de manera incómoda en la contradicción²⁸⁰ pero que no se

pequeño aunque era más rica que él, viviendo sólo para nosotras, alrededor de nosotras, por nosotras, en nosotras, para poder chantajearnos con su constante sacrificio cada dos días, todo eso me parecía miserable, ridículo, indigno» (Grandes, 1996).

²⁷⁸ En el año 2002 expresaba en una entrevista: «Yo escribí esa novela para manifestar mi perplejidad ante el concepto del “eterno femenino”. Es una cosa que yo no sé lo que verdaderamente es y ya no creo que lo aprenda a los cuarenta años que tengo. Supongo que se trata de una convención cultural que, justamente, no tiene nada que ver con la realidad» (2002: 357).

²⁷⁹ En opinión de Rosalía Cornejo-Parriego la crítica de Malena al feminismo se dirige a la «tendencia puritana y restrictiva» hacia la que, según algunas autoras denominadas postfeministas, «han derivado ciertos sectores feministas». Así, los reproches de Grandes señalan a estos sectores que condenan sexualidades “incorrectas” por reproducir esquemas patriarcales. En ese sentido estamos de acuerdo con la afirmación de Cornejo-Parriego de que «Existe evidentemente, una crítica en Malena a la ortodoxia y a lo que Grandes denomina “doctrina feminista” que la protagonista rechaza por la distancia existente, a veces, entre ese feminismo teórico, académico, incorpóreo incluso, y los deseos y prácticas eróticas de la mujer de carne y hueso que puede resultar en una dicotomía irreconciliable de cuerpo/razón» (2005: 48).

²⁸⁰ Estamos de acuerdo con Ana Corbalán cuando indica que Lulú «racionaliza constantemente sus acciones e intenta mantener bajo control la pasión que la domina, estableciendo un campo de batalla entre

paraba a reflexionar sobre ella, en *Malena* se visibiliza permanentemente el conflicto de la protagonista con las teorías que dictan normas de comportamiento.

En una conversación con Nativel Preciado, recogida en un libro publicado dos años después de *Malena es un nombre de tango*, la autora explica las razones por las que habría escrito esa novela (las cursivas son nuestras):

Explicar esa relación fue lo que me impulsó a escribir *Malena es un nombre de tango*. Jamás me reconozco en los personajes femeninos de las novelas que escriben los hombres: seres volubles, misteriosos, frágiles y, al mismo tiempo crueles y poco fatales. La postmodernidad ha revisado el mito de la mujer fatal. Le ha puesto otros adornos. Tampoco me identifico con esas mujeres sofisticadas que, además de ser perversas, dominan el destino de los hombres; ni con los seres delicados y sumisos que miran el mundo desde la ventana... *He vivido en mi carne la gran contradicción de la mujer contemporánea*. Por el tiempo en que nací y la vida que he llevado, he sido testigo del *fracaso de dos modelos: el de la mujer tradicional y el de la feminista revolucionaria*. Hombres y mujeres han dejado de ser comunidades homogéneas de intereses. Ahora se habla del comportamiento del individuo sin catalogarlo por sexos. Me entiendo mejor con un padre de familia que con una mujer dependiente. Supongo que mi indeterminación es lo que disgusta tanto a las feministas como a las otras... Mi relación con las mujeres ha sido muy complicada hasta los treinta años. *No tengo motivos para odiar a los hombres*. Me gustan los hombres (1996: 145).

Grandes explica que no se identifica con los modelos de mujer propuestos por la literatura escrita por hombres, que entronca con las novelas canónicas del siglo XIX, románticas y realistas, con esos seres “volubles, frágiles, crueles, delicados, sumisos” y que dejan que se les escape la vida contemplando el mundo en vez de participar en ella. En este sentido, ha querido crear unos personajes femeninos que se opongan a estos tipos de mujeres. Ella misma se considera una mujer «independiente» (entendemos económicamente) y activa y por ello se siente más cercana a cierto tipo de hombres que con cierto tipo de mujeres. Por esta misma razón, la autora no se identifica tampoco con las feministas «radicales» que ponen el acento en lo común entre todas las mujeres olvidando sus diferencias y cayendo así en esencialismos; un feminismo que propone una inversión de lugares en las dicotomías de poder, colocando a las mujeres en su lugar pero reproduciendo el mismo esquema que se combate. Sin embargo, lo que aparece en *Malena es un nombre de tango* no es únicamente un rechazo al modelo propuesto por el

su mente y su cuerpo en el que siempre pierde la mente ya que, a pesar de que constantemente la narradora se propone controlar sus impulsos sexuales y no quiere traspasar los límites tradicionales, su cuerpo normalmente toma otras direcciones que se escapan de la lógica que ella quiere mantener» (62).

feminismo radical —al que se adhiere, en algún momento, Reina, la hermana melliza de Malena— sino también la imposibilidad de adherirse por completo al nuevo modelo de mujer propuesto por el feminismo de segunda ola.²⁸¹ Esta imposibilidad la encontramos otra vez reflejada en la sexualidad de la protagonista: como indica Cornejo-Parriego (2005: 49), sus deseos y el conflicto interno que le provocan van a determinar sus elecciones en el ámbito sentimental provocando su propia frustración al decidir formar una pareja convencional con un hombre más bien tradicional.

Esta decisión llega después de una escena que, en nuestra opinión, podría responder a un fragmento de *Las edades de Lulú* que hemos comentado anteriormente: el de la violación de la protagonista por parte de su novio. Encontramos en *Malena es un nombre de tango* una escena parecida, que sigue rozando los límites de lo aceptable, pero en la que sin embargo cambian el papel y la actitud de los protagonistas. Si en *Las edades de Lulú* Pablo viola a Lulú en una actitud de superioridad y de autoridad en la que el macho posee la sabiduría necesaria como para adelantarse a la reacción de la chica —Pablo “sabe”, a pesar del miedo y de la negativa de Lulú, que penetrarla le proporcionará placer incluso a costa de su sufrimiento—, en *Malena es un nombre de tango* no parece que el personaje masculino sea consciente de que se le pueda acusar de violador. La protagonista rechaza verbalmente el acto sexual pero, al mismo tiempo, su cuerpo parece contradecir esa negativa. Así, el protagonista, Agustín, la pareja con la que Malena descubrió su propio gusto por algunas formas de dominación,²⁸² sigue las

²⁸¹ Defenderse atacando al feminismo radical sin explicitar exactamente a lo que se refiere nos parece algo oportunista por su parte. Sobre todo porque esto le permite silenciar que este no es el único modelo feminista que rechaza. Si bien nos parece legítima la crítica de la autora a un feminismo que juzga la conducta sexual de las mujeres clasificándola de más a menos feminista, nos parece que su manera de formular su reproche simplifica el problema. En primer lugar, el feminismo radical aparece casi como el único tipo de feminismo al no reivindicar otras posturas posibles para la emancipación de mujer (Almudena Grandes habla del problema de la mujer pero en ningún momento se autodefine como feminista). En segundo lugar, poniendo de relieve las posturas más mediáticas y controvertidas del feminismo radical, esconde cuestiones de gran relevancia planteadas por otros sectores del feminismo, como, por ejemplo, todo el debate en torno a la sexualidad de la mujer al que hace referencia, sí, pero de manera superficial y sin clarificar cuáles son las diferentes posturas en el debate.

²⁸² Junto a él, descubre que tiene fantasías prohibidas: «me había enseñado que hallaba placer en que me llamaran zorra, y eso no se hace». Para entrar en las normas, tiene que ser discreta y esconder su cuerpo: «Hallaba placer en embutirme en vestidos traidores que, lejos de cubrirme, prometían mi desnudez. Y eso no se hace»; su apetito sexual debe ser comedido: «Buscaba su sexo a ciegas en cualquier sitio, en los bares, en los cines, en las fiestas, andando por la calle, mi mano se perdía disimuladamente debajo de su ropa, y cuando lo aferraba, y notaba que por fin respondía a mi presión, lo llamaba polla en voz alta, y mi boca se llenaba de la fuerza de aquella elle, y eso no se hace. (...) Codiciaba su semen, lo valoraba, lo consideraba imprescindible para mi equilibrio. Y eso no se hace»; y finalmente, no debería buscar explícitamente la excitación de un hombre: «Hallaba placer en provocarle fingiendo que no me daba cuenta, inclinarme hacia delante cuando expresaba serenamente mis reservas hacia Althusser, mientras mis brazos, los codos clavados en la mesa de cualquier restaurante, oprimían mis pechos entre sí, o rascarme discretamente un muslo en la inauguración de una exposición de pintura, comentando una más

instrucciones que ella le proporciona a través de las reacciones que su cuerpo expresa, ajeno a sus palabras. De esta manera, la “violación” no aparece como tal sino más bien como la realización de una fantasía sexual en la que la protagonista finge su rechazo disfrutando al mismo tiempo del acto. La cita es larga pero pensamos que necesaria para entender cómo esta escena responde a la de *Las edades de Lulú* (las cursivas son nuestras):

Una de aquellas noches, cuando le estaba pidiendo más, y más fuerte, él se me quedó mirando con una sonrisa peculiar, retorcida y divertida a la vez, y mientras me complacía murmuró entre dientes, eres un pedazo de puta, *y yo sonreí, porque me gustaba escucharlo, y entonces me di cuenta de que estaba sonriendo, tomé conciencia de mi sonrisa y me puse seria*, liberé el brazo derecho y le di una hostia con todas mis fuerzas, no vuelvas a llamarme puta nunca más. Él me devolvió una bofetada floja, sin dejar de moverse dentro de mi cuerpo, yo volví a pegarle sin dejar de responder a sus acometidas, y él respondió más en serio, rodamos encima de la cama, pegándonos sin dejar de follar, entonces le ordené que me dejara, que me la sacara inmediatamente, le dije que no quería seguir y él no me obedeció, *venció mi fraudulenta resistencia* mientras me llamaba puta a gritos, una vez, y otra, y otra. Te has corrido igual que una vaca, es increíble, dijo al final, besándome en la sien, *y era verdad, pero yo me incorporé para pegarle por última vez. ¿Qué coño te pasa, eh, quieres decírmelo de una vez?*, me preguntó entonces, zarandeándome con una violencia mucho más auténtica que la contenida en cualquiera de sus golpes previos. Me has violado, Agustín, protesté despacio. No me jodas, tía, me contestó, más ofendido que yo, no me digas eso. Te he pedido que me dejaras, continué, bajando los ojos, y no me has hecho caso, me has violado, reconócelo por lo menos... ¡Vete a la mierda!, dijo en cambio, ¡si no has parado de moverte ni un segundo! Parecía furioso, pero se me quedó mirando y se impuso una cierta serenidad para cambiar de tono, ¿qué pasa, Malena? Es la maldición del año, ¿no? Llevamos un año juntos y tienes la sensación de estar perdiendo el tiempo, ¿es eso? Negué con la cabeza, pero él no me creyó. ¿Quieres venirte a vivir aquí?, preguntó, pero yo le contesté con otra pregunta, ¿es que no podemos follar como amigos? Se me quedó mirando como si fuera incapaz de creer que había escuchado lo que yo había dicho realmente, y tardó mucho tiempo en contestar, no, no podemos. ¿Por qué? Mis labios temblaban, quise que mis oídos encogieran hasta cerrarse del todo, *estaba segura de que escucharía una nueva versión del axioma conocido, mujeres para follar, mujeres para enamorarse, y estaba convencida de que me lo merecía, mujeres para follar como amigas, mujeres para follar como putas, siempre dos clases de mujeres y yo de la peor*. Sin embargo, él no dijo nada parecido, y sonrió antes de explicármelo, porque no somos amigos, ¿es que no lo entiendes? Lo entendía de sobra, pero no podía permitirme admitirlo en voz alta. ¿Quieres venirte a vivir conmigo?, insistió, *y tuve unas ganas horribles de*

que incierta influencia de Klimt mientras me levantaba ligeramente la falda para mostrar el primer tramo de una delgada liga negra, y eso no se hace, no se hace, no se hace» (Grandes, 1996).

contestar que sí, pero dije que no, y me despedí de él, y le dije que era para siempre. No me creyó, pero fue para siempre. Yo había elegido ser una mujer nueva, y para conseguirlo negué mi cuerpo muchas más que tres veces, me desollé a mí misma, trabajosa, dolorosamente, me arranqué la piel a tiras para no sentir, porque creí que aquél era el precio que tenía que pagar, pero cuando volví a casa, aquella noche horrible, no estaba orgullosa de mí misma, no me sentía más libre, ni más digna, ni más contenta, y me metí en la cama llorando, y como si presintiera lo que descubriría años después, atreviéndome casi a pensar que no me había desprendido de un chulo, sino de un hombre, y que tal vez sería el último, me dormí aferrada a una frase vieja y sonora, se acabó lo que se daba (Grandes, 1996).

Los pensamientos que Malena nos transmite a través de la narración interna están destinados a mostrar el conflicto entre cuerpo y razón, un conflicto que la tortura y que la lleva a cambiar de actitud,²⁸³ a intentar salir de ese lugar en el que ella misma se posiciona como objeto (como “zorra” o “puta”) para proporcionar y obtener placer. Malena intentará operar sobre sí misma una tarea de deconstrucción («me desollé a mí misma, trabajosa, dolorosamente, me arranqué la piel a tiras para no sentir») para reconstruir luego una “mujer nueva”, supuestamente valiente, digna, y sujeto de sus acciones. Por eso, a diferencia de Lulú, cuando Agustín le propone irse a vivir con él —demostrándole, una vez más, que no sólo le importa su cuerpo sino también su persona—, Malena rechaza la oferta en contra de lo que realmente le apetece y decide más adelante casarse sin pasión con Santiago.

La narración interna también servirá en última instancia para justificar su vuelta a responder a sus deseos, a su elección de anteponer su placer a determinadas prescripciones supuestamente liberadoras. Porque el beneficio esperado de sus acciones nunca llegará; ni la dignidad, ni el orgullo propio, ni la felicidad ni menos aún el placer. Como explica Cornejo-Parriego (2005: 48), Malena «acaba en un callejón sin salida al comprobar que su deseo y formas de verbalización del placer no se ajustan a los dictámenes de lo que las feministas consideran “correcto”»²⁸⁴ y cita un fragmento en el

²⁸³ La advertencia de Reina, la mujer “perfecta” que desde pequeña explica a Malena cuál es la actitud correcta que una mujer tiene que adoptar, empuja a Malena a desconfiar de su pareja al tratarle de «chulo». Así, cuando como de costumbre él la llama «puta», Malena modifica su conducta habitual: una mujer moderna no debería consentir que la traten así. En contra de su deseo —porque a Malena le gusta que la llamen “puta”, y “zorra”— y ajustándose a los parámetros de lo políticamente correcto, Malena exige a su amante un respeto que, en realidad, nunca había dejado de tenerle.

²⁸⁴ Cornejo-Parriego sigue refiriéndose tan sólo a cierto sector del feminismo y en relación con un tema muy concreto del debate, la expresión del deseo, consciente de que no se puede reducir este movimiento a la prescripción de conductas sexuales.

que la protagonista explicita ya de manera muy clara su impotencia ante su propia contradicción:

Las mujeres del Norte habían hablado. Sujeto u objeto, había que elegir, y yo durante algún tiempo intenté resistir, instalarme en la contradicción, convertirla en un hogar confortable, vivir allí, con la cabeza en el Norte, el sexo en el Sur y el corazón en algún país de la zona templada, pero no pudo ser» (Grandes, 1996).

Así, mientras dura su matrimonio convencional con Santiago en el que había decidido volverse una mujer “nueva”, intenta autoengañarse para comportarse y sentir como se supone que debe hacerlo una mujer “moderna”. Pero, además, esto se combina con la tarea de civilización que emprende su marido sobre ella, adoptando comportamientos tanto “progresistas” —supuestamente— como conservadores. Con Santiago, Malena se “civiliza”, se desanimaliza para dignificarse, a pesar de que en ese proceso acaba negando su propio deseo. El proceso empieza por el intento de modificar de su vocabulario,²⁸⁵ vivido con violencia por la protagonista:

— Que estoy como una perra. (...)

— No digas eso –insistió, atreviéndose a mirarme–. No me gusta.

— Pero ¿por qué? –no quiso contestarme y yo insistí–. ¿Qué pasa? No es más que una manera de hablar, una broma.

— Ya, pero apenas nos conocemos, no...

— Santiago, por favor, pero si me la acabas de meter.

— ¡Que no hables así, hostia!

Me senté en el borde de la cama y cerré los ojos, y sin ánimo para recordar qué era lo que se debía sentir, y qué cosas no deberían sentirse nunca, sentí que nunca en mi vida ningún hombre me había humillado tanto (Grandes, 1996).

Malena se siente humillada en el preciso momento en que el hombre con el que se acuesta emite un juicio sobre su manera de ser. Cuando Agustín la trataba de “puta”, el insulto entraba dentro de una fantasía con la que ambos estimulaban sus deseos. Cuando Santiago le reprocha a Malena hablar «como» una “puta” considera realmente que no se respeta a sí misma y que no tiene un comportamiento “normal”. Esta última será una palabra que, de hecho, Santiago utilizará para mostrar su repulsión hacia unos deseos presentados como abyectos (las cursivas son nuestras):

Cuando nos quedamos solos, me preguntó qué ganaba escandalizando de aquella manera a sus amigos, y no le entendí. Luego, cuando después de mil rodeos y varios cambios bruscos

²⁸⁵ Aquí señalemos que Pablo también corregía a Lulú; sin embargo, ella asumía sus palabras sin gran resistencia.

de color, encontró la manera de explicarme que para *las mujeres normales* hacerlo con la regla es una guarrada, me tocó preguntar a mí, y me contestó que no, que jamás se le habría ocurrido que yo hubiera hablado en serio, que lo que había dicho en la cena fuera verdad. Pero lo es, dije al final, yo no tengo la culpa, y además, a otros tíos no les importa. Tu primo, ¿no?, sugirió, con un fondo de ironía. Por ejemplo, contesté, a mi primo se la sudaba. Pues a mí me sigue pareciendo una guarrada, concluyó, y entonces advertí *por primera vez de qué extraña manera coinciden ciertas normas de las mujeres normales con ciertas normas de los hombres normales*, pero de todas formas, nunca volvimos a hablar del tema (Grandes, 1996).

La protagonista sugiere que determinadas normas que las mujeres asumen de manera casi natural posiblemente tienen algo que ver con la relación del hombre con el cuerpo de la mujer y el control que aquel siempre ha ejercido sobre este.

Lo que hemos intentado mostrar en este apartado es cómo la postura de Malena ante su cuerpo y su sexualidad aparece mucho más explicitada, reflexionada y pensada que la de Lulú. Las contradicciones internas de Malena —provocadas por los múltiples discursos sobre la feminidad que circulan en nuestra cultura— aparecen justificadas y su crítica se hace menos evidente. En efecto, Malena no puede ajustarse de manera coherente a ningún modelo prescriptivo —ni conservador, ni progresista— sin negarse a sí misma: el control sobre su propio cuerpo restringe el placer que este le puede proporcionar. A lo largo de la novela Malena recibe con violencia la mirada de los demás sobre su identidad: se verá forzada a preguntarse si su comportamiento hace de ella un maricón —porque según parte de su entorno determinadas prácticas que a ella le gustan, «sólo les gustan a los maricones»—, o si hace de ella una puta o un objeto sexual.

La necesidad de justificarse ante la posible crítica feminista empuja a Grandes, en nuestra opinión, a dejar claro que quien tiene el control sobre sus propios actos es Malena, presentada como sujeto deseante y empoderado, cambiando constantemente la perspectiva desde la cual actúa con respecto a cómo lo hacía Lulú:

Un instante después me miró, y su mano derecha se posó sobre mi cabeza y ejerció la presión justa para obligarme a bajarla, consintiéndome apenas contemplar cómo sus párpados se cerraban lentamente. Luego, ciega yo misma, sentí como una caricia el contacto de sus dedos, que aferraron mis cabellos para guiarme, estableciendo un ritmo regular, acompasado casi al eco de aquellas pisadas cada vez más cercanas, más tremendamente peligrosas. (...) Fernando no estaba dispuesto a renunciar a un bien absoluto, tan costoso, y tan intensamente deseado, por obra de una amenaza tan relativa, su

arrogancia envolvía esa clase de coraje, yo lo sabía, y sin embargo, si actué como lo hice, acatando la voluntad de aquella mano con la más rigurosa de las disciplinas, fue por un motivo tan esencialmente ajeno a la lógica como a la tradición, en el que ni siquiera mi amor por el aparente, equívoco beneficiario de aquella acción, desempeñaba papel alguno. Porque no hice aquello por Fernando. *Lo hice exclusivamente por mí.* (...) Porque *era poder lo que sentía*, una ventaja que jamás había alcanzado cuando mi propia carne estaba en juego, cuando el placer del otro era apenas el precio de mi propio placer. *Poder, arrodillada en el suelo, poder, complaciéndome viciosamente en mi renuncia, poder, el de un perro que prueba el sabor de la sangre humana lamiendo un cadáver tirado sobre una acera, poder, poder, poder, nunca me había sentido tan poderosa* (Grande, 1996).

Aquí otra vez, un paralelo se impone con respecto a *Las edades de Lulú*, en el momento en que realiza su primera felación a Pablo. La escena fue descrita de manera mucho más ambigua, en la que intervenía otra vez ese «juego continuo entre las manifestaciones de poder y de sumisión, entre la visualización de una víctima/objeto y la de un sujeto activo en control del poder» (Corbalán, 2006: 66). Lulú rechaza en un primer momento la petición de Pablo porque «[le] da asco», pero al comprobar su decepción, «[Baja] la cabeza, [cierra] los ojos, [abre] la boca y [decide] que, después de todo, no había nada malo en asegurarse primero» (...) Lulú tiene miedo, pero siente que «no [puede volverse] atrás». Está a punto de realizar un acto cuya imagen le resulta insoportable pero, por una razón que no explicita, sigue adelante: «era mejor empezar con la punta de la lengua, primero, la idea de lamerla me resultaba menos intolerable»; parece ser en esta descripción que Lulú está realizando algo gratuito para el placer del otro aunque acaba finalmente, por sorpresa, encontrando su propio placer: «Objetivamente, no extraía ningún placer de aquella actividad y sin embargo estaba cada vez más excitada». Además, esta actividad que para Malena supone un empoderamiento que la sitúa como sujeto de la acción, para Lulú implica simplemente una defensa: «(...) me sentía cada vez mejor, más segura, la idea de que él estaba vendido, de que me bastaría cerrar los dientes y apretarlos un instante para acabar con él, me reconfortaba» (2004: 54).

En este juego de contradicciones y vaivenes se mueve tanto la narrativa como la imagen de Almudena Grandes, en lo que hemos considerado a lo largo de este capítulo un caso de autoría contemporánea que no puede entenderse sin considerar sus intervenciones, sus declaraciones públicas, la crítica periodística y académica, el márquetin, el juego de fuerzas que forma parte del sistema literario, las dinámicas sociales presentes en el momento de publicación de sus novelas, etc., que no pueden

reducirse solo al condicionamiento de la presión mercantil en la que se desenvuelve su producción literaria.

CONCLUSIONES

El panorama que hemos hilado en la primera parte de esta tesis ha servido para acercarnos mejor a las dinámicas de la producción literaria contemporánea, especialmente mediada por la industria cultural y su circulación como mercancía. En el primer capítulo teórico, «El debate en torno a la cultura de masas» hemos trazado un breve recorrido por las discusiones surgidas alrededor de esta mediación y sus condiciones de consumo. Hemos empezado, en «Preliminares para una discusión», por plantear la visión apocalíptica que sentó las bases de un debate en cuyos postulados se hacía evidente la demonización de las relaciones entre lo cultural y lo económico. Los pensadores alemanes Adorno y Horkheimer (1998) expusieron en su *Dialéctica de la ilustración* una visión ciertamente lúcida sobre el potencial homogeneizador de los medios de comunicación pero redujeron su recepción a la sumisión, manipulación y alienación del público mayoritario al que se dirigían, apuntando el carácter conservador de los mensajes vehiculados. Esta perspectiva, basadas en fuertes dicotomías («arte» frente a «industrial cultural», «alta cultura» frente a «baja cultura», «manipulación» frente a «sumisión», «élites cultas» frente a «población inculta», etc.) oculta la complejidad y las contradicciones a las que dan lugar los cruces entre cultura y mercado, los intercambios que se producen entre diferentes tipos de cultura, las negociaciones que se establecen entre productores y receptores o los sentidos que estos últimos dan, en la práctica, a los objetos ofertados en circuitos comerciales.

La constatación de esta visión pesimista, especialmente en cuanto al comportamiento del consumidor, nos ha remitido al problema de la posición que debe adoptar el investigador con respecto a su objeto de estudio. En «La distinción cultural o cómo el ojo del investigador fragmenta la sociedad» hemos visto cómo subyace en las jerarquías culturales, en las que se asocia un tipo de público bien definido a un consumo determinado, ideas elitistas o clasistas. Aunque Bourdieu siguió constatando cierto determinismo en el consumo cultural, supo captar los mecanismos sociales que permiten la reproducción de desigualdades en el acceso y el disfrute de determinados bienes culturales. En ese sentido, el gusto es una práctica que sirve, entre otras cosas, para otorgar al individuo una percepción de su lugar en el orden social, funcionando como un mecanismo de distinción cuya legitimidad cultural sigue los presupuestos de una élite que deja de lado la estética y los gustos de las mayorías (designados como

“vulgares”, “fáciles”, “ligeros”, etc.). Los productos masivos, fabricados en cadena, de bajo coste y accesibles a todos tienden así a ser menospreciados por una parte del público dotado de cierto capital cultural, económico y simbólico, al tener la posibilidad de acceder a objetos más raros y más refinados, identificados con la tradición de la «alta» cultura.

Por otro lado, si tenemos en cuenta que la oferta cultural es sin duda más diversificada de lo que parece —más ahora con Internet—, dirigida a perfiles muy diversos, es preciso considerar la heterogeneidad del público consumidor —según el estatus, la edad, la etnia, la cultura política, el género, la formación académica, la procedencia, etc.— y sus efectos inesperados sobre la recepción, como el hecho de que un mismo producto pueda ser interpretado de maneras distintas o los mensajes subvertidos según el contexto de acogida. Asimismo, autores como Martín Barbero (1993) han mostrado cómo las demandas de los consumidores son integradas por quienes poseen los medios de producción —no todo se puede observar como una imposición “desde arriba” sobre “los de abajo”— y cómo los receptores pueden apropiarse de las herramientas culturales de las clases dominantes en su propio provecho y para su propia emancipación.

Desde esta perspectiva, son particularmente interesantes los estudios recientes sobre la telenovela en América Latina, un género que ha sido durante mucho tiempo menospreciado por la crítica al ser considerado heredero de géneros menores como el folletín o, sobre todo, el melodrama, o al haber sido acusada de conservadora por sus representaciones moralistas, clasistas y machistas de la sociedad. Como hemos desarrollado en la conclusión del apartado “Más allá de las dicotomías: «hibridación» y «mediaciones culturales»”, otra lectura es posible para este tipo de producciones que resalte las contradicciones de un género que, al mismo tiempo que reproduce discursos hegemónicos y conservadores, representa el testimonio de una resistencia popular ante modos de vida impuestos por las élites dominantes.

Así, estos planteamientos nos han llevado a profundizar en la cuestión de la legitimidad cultural y del canon artístico y, más particularmente, al ser nuestro objeto de estudio la novela *best seller*, la problemática de la atribución de valor a la literatura y de los mecanismos de consagración de las obras en circulación. Los estudios de Bourdieu (1992; 1998), Pozuelo Yvancos (2000) y Casanova (2001) han sido claves para entender la manera en que se fue constituyendo, a lo largo del siglo XIX, el campo literario y su

autonomía (con respecto a los poderes político, religioso y económico) y cómo el criterio estético, sobre todo a lo largo del siglo XX, se fue imponiendo como valor supremo en este campo. Este criterio se fue definiendo a partir del estilo, de la técnica, de la experimentación con el lenguaje o con el tiempo de la narración que apartaba elementos como la trama, los personajes, los dilemas morales y las situaciones cotidianas, la comunicación de emociones fuertes y, sobre todo, la referencialidad. Con la influencia europea de la Escuela de Frankfurt, del modernismo, del formalismo, del estructuralismo, del simbolismo y del *New Criticism*, se impuso en España en los años sesenta una norma dominante que renegaba de las formas realistas, juzgadas “fáciles”, comerciales y propicias al lugar común y los estereotipos. El *best seller*, producto de un éxito comercial extraordinario, representa entonces todo lo que se sitúa fuera de la frontera literaria: supeditado a factores mercantiles, poco dado a la experimentación y más centrado en la referencialidad, a menudo sensacionalista, masivo, etc. La llegada de los Estudios Culturales, con su reivindicación de las producciones que circulan en los márgenes del canon, aportó elementos esenciales para relativizar estas valoraciones y abrir la posibilidad de tomarlas como objeto de estudio crítico a pesar de su menosprecio. Sin embargo, al intensificarse a principio del siglo XXI la relación entre literatura y mercado, debido al desarrollo de los grandes conglomerados editoriales y la imposición implacable de imperativos económicos —aunque, como hemos señalado, pueden coexistir al mismo tiempo alternativas creativas—, vuelve de manera nostálgica, de la mano de autores que habían abanderado los Estudios Culturales, la discusión sobre el valor literario. Términos como «literatura posautónoma», «relatos etnográficos», «mirada turística», «registro plano», «pérdida de poder crítico» vienen a definir las novelas contemporáneas de éxito comercial cuyo estatuto literario ha vuelto a ser puesto en cuestión por críticos de la altura de Ludmer (2010) o Sarlo (1997; 2005; 2007).

Las respuestas a estos planteamientos no se hicieron esperar: se trataba de mostrar la necesidad de renovar los criterios sobre los que se había basado la crítica tradicional. Así, Contreras (2010) afirma la posibilidad de abrir la lectura a una interpretación que englobe los elementos de esta nueva economía literaria, es decir, a las implicaciones y efectos de lo extraliterario y de lo mercantil en las propias obras en circulación —teniendo en cuenta, por ejemplo, esa especie de performance que los autores han de protagonizar en la escena pública para promocionar sus obras—. Laera (2010), por su parte, propone pensar el valor como una categoría instrumental que

comprende tanto una dimensión estilística como económica o simbólica. Otros autores, como Giordano (2010), plantean la necesidad de desplazar el punto de vista de la valoración hacia el receptor haciendo caso al pensamiento y al sentir que despiertan en él la lectura. Este posicionamiento nos empujó a señalar la divergencia de efectos que esta puede provocar en cada receptor, según su procedencia, su identidad, su capital cultural o su competencia lectora: una novela que no produzca nada a un lector “letrado” o especialista, puede producir cierta conmoción en otro lector, despertar sus reflexiones y modificar sus prácticas cotidianas —incluso en un sentido liberador—. Así, interesarse por las literaturas de éxito comercial podría suponer ser capaz de adoptar unos modos de leer “otros” que no sean producto de una (de)formación profesional —la del crítico literario— para poder aportar una lectura complementaria que haga aparecer todas las contradicciones de unas producciones culturales complejas. En ese sentido, quizás se haga necesaria la incorporación de aquellos elementos que la crítica especializada habitualmente rehúye —la trama del relato, el lugar común y la repetición, el estereotipo y lo lacrimógeno, lo melodramático y el “mal gusto”— para entender los modos en que estas novelas son capaces de tocar, incluso trastocar, la subjetividad del lector, en lo que se refieren a su identidad y a la articulación de sus dilemas morales y de sus conflictos sociales, políticos o íntimos.

Una vez planteadas estas cuestiones teóricas, hemos podido adentrarnos en el caso particular del superventas. En el capítulo dedicado a su caracterización específica hemos observado que, ciertos autores consagrados así como determinado sector de la crítica —española, pero no exclusivamente—, siguen caracterizándolo por su falta de autonomía y por la traición que supone a las reglas específicas del campo literario. Se apunta igualmente su falta de complejidad estilística, su referencialidad, su escasa profundidad temática, su preferencia por los estereotipos y su conservadurismo, acusaciones que hemos revisado a lo largo de nuestra investigación.

Es preciso subrayar, por ejemplo, el enriquecimiento personal, tanto a nivel cultural como histórico, político o íntimo que muchas novelas de este tipo aportan al lector, gracias al trabajo de investigación previo a su redacción o gracias al carácter testimonial o vivencial que los autores prestan a sus relatos. Las tramas históricas, el despliegue de referencias culturales o las experiencias personales compartidas constituyen un material que satisface un deseo de «aprender» que también figura entre los intereses de sus destinatarios.

Por otro lado, algunos *thrillers* puramente ficcionales, que constituyen también en la actualidad otra de las preferencias de los lectores, responden a una preocupación colectiva: son sintomáticos de la inquietud que provoca la sensación de no poseer el control de nuestras vidas, al intuir que las altas esferas del poder mantienen información oculta, bien para proteger al ciudadano de una amenaza enemiga, bien para salvaguardar sus propios privilegios.

Asimismo, después de nuestras lecturas teóricas y del posterior análisis de las superventas, nos parece que uno de los aspectos más interesantes del *best seller* es que también puede tomarse como síntoma de las vivencias contradictorias que conforman la realidad social. Las soluciones simbólicas o discursivas que aportan varían según las novelas y los autores, lo que muestra, una vez más, la complejidad a la que reenvían estos productos culturales.

Más allá de ello, la ambigüedad narrativa de ciertos relatos otorga cierta indeterminación a su significado, lo que deja abierta la interpretación en función del horizonte ideológico de cada lector. Junto con este hecho, la capacidad del *best seller* por atraer a un público heterogéneo también podría deberse a su hibridismo temático (que abarca desde la trama amorosa hasta la aventura o la intriga policial) —del que son características las obras de Allende o de Pérez-Reverte— dado que cada lector, según sus intereses, puede sentirse más involucrado en una línea argumental o en otra.

La presencia aplastante del autor de *best seller* en la escena mediática y el consumo de su figura por parte del público requieren que el análisis de nuestro objeto de estudio incluya sus formas de autorrepresentación, aspecto al que hemos dedicado el último capítulo de la primera parte de la tesis. Ya que esta presencia desempeña un papel importante en la recepción de los libros, hemos indagado alrededor de las estrategias de construcción autorial y en las correlaciones entre el discurso público promocional de los autores y las figuraciones proyectadas en los relatos. Esta es una de las aportaciones más destacables de esta investigación, que intenta aunar el Análisis discursivo y la Crítica Literaria para entender un fenómeno que se extiende más allá de las garras del mercado.

Las construcciones autoriales tienen al menos dos funciones fundamentales: la primera se relaciona con las estrategias comerciales, la segunda, con ciertas estrategias de legitimación. Como estrategias de ventas, se trata de convertir al escritor en “marca”

y singularizar su producto en el mercado, una singularización que pasa por la exhibición de la personalidad propia. En efecto, la autorrepresentación del escritor reaprovecha parte de los elementos que configuran el imaginario social alrededor de la idea moderna de autor: la del genio creador, del ser excepcional y único que extrae de su interioridad la originalidad de su producción literaria. En ese sentido adquiere relevancia la “visión del mundo” que expone cada escritor en sus apariciones y su propósito declarado de plasmarlo en sus novelas, a menudo revestido de carácter autobiográfico. De ahí lo interesante, para entender parte de las razones de su éxito, de detectar las figuraciones que vinculan este ámbito presencial con la ficción, además de tomar sus declaraciones como un ardid para captar el interés de sus potenciales destinatarios. Así lo autobiográfico o lo confesional facilita la adhesión del lector en tanto cubre su necesidad de encontrar “la verdad” del autor tras la imagen que proyecta públicamente.

Como hemos visto, al destapar detalles de su vida privada e incluso espectacularizarla, el escritor participa del mundo de las celebridades, un espacio que entra en conflicto con cierto imaginario de autoría moderna que se identifica con el desinterés económico, la postura modesta con respecto al texto literario, la perpetua innovación —la celebridad, al contrario, precisa de la repetición, en sentido amplio, para poder existir— y la autonomía. Los intercambios entre periodistas culturales y autores, al informar sobre los temas o motivos de sus obras, fomentan el “debate social” o la opinión sobre estas, una forma de promoverlas cuyo imperativo desborda la función literaria e incomoda a quienes siguen apostando por la autonomía literaria.

Por último también cabe considerar que este desborde no solo funciona como estrategia de ventas sino que sirve como legitimación de los escritores respecto al lugar que ocupan en el campo literario, un espacio desde el que se defienden del rechazo de algunos sectores de la crítica o elaboran argumentos contra sus instancias de consagración.

Todas estas cuestiones han sido tomadas en cuenta en el análisis del corpus de nuestra investigación, que ocupa la segunda parte de esta tesis: partiendo de los núcleos principales de la autorrepresentación pública de tres escritores de *best seller*, hemos indagado sobre los correlatos textuales que ponen en juego sus novelas. De alguna manera esta autorrepresentación responde a la cosmovisión que sus textos ponen en escena, lo que podría explicar las razones de su conexión excepcional con el lector. Al haber elegido a tres autores muy diferentes, cada uno nos ha conducido a temas y

asuntos dispares en relación con el contexto en el que se presentan: el discurso histórico, el feminismo, el nacionalismo, etc. En este sentido, la tesis plantea una propuesta metodológica para su acercamiento e incluye una perspectiva pluridisciplinar que combine Sociología e Historia de la Cultura y de la Literatura, Estudios Culturales, Teoría del género, Crítica Literaria y Análisis del discurso.

En el caso de Isabel Allende, hemos visto en primer lugar cómo su figura autorial se construye alrededor de tres elementos fundamentales: el origen latinoamericano, el vínculo familiar con la figura mítica de Salvador Allende y su condición de mujer. Estos son los principales rasgos definitorios de su autorrepresentación que tanto la prensa como ella ponen de relieve a la hora de promocionar sus novelas. Son, al mismo tiempo, los que explican y justifican un modo de escritura así como las particularidades de su narrativa.

En primer lugar, la autora aprovechó su procedencia latinoamericana para afiliarse con los autores del «Boom» y enfatizó, en particular, la influencia de García Márquez en su obra. Las acusaciones de «copia» del padre del “realismo mágico” se van atenuando gracias al respaldo periodístico y de algunos autores como Cristina Peri Rossi. Estos resaltan la originalidad propia de Allende al tiempo que ella justifica su elección narrativa en sus raíces continentales, dado que argumenta que este modo de escritura refleja un modo cultural de observar la realidad. Esta visión de lo real se configura como una promesa de exotismo para el lector europeo, ante quien se compromete a «contar América». El filtro mágico a través del cual construye su relato va acompañado de una descripción esencialista y romántica del continente que insiste en su carácter insólito, en la grandiosidad de su naturaleza, en la mezcla de razas que allí conviven y en su violencia eterna, todos ellos elementos que modelarían un particular modo de ser latinoamericano. Así, a imagen del continente, la autora promueve su propia excepcionalidad y la de sus escritos: Isabel Allende pretende tener una familia extraordinaria que ha inspirado los personajes y las anécdotas truculentas de sus novelas

Porque es sin duda su apellido compartido con el presidente socialista uno de los elementos clave que hacen de sus novelas un potente aliciente para las ventas. En efecto, esta identificación funciona como garantía de compromiso y seriedad con la que se inviste: la sobrina del presidente derrocado dice ofrecernos una historia novelada de la situación sociopolítica que llevó a Chile a una dictadura militar. Sus dos primeros libros se presentan como obras de denuncia por parte de una víctima del régimen

pinochetista muy cercana a las altas esferas del poder político. El lector, ávido de conocimiento, puede así confiar mejor en la posibilidad de adquirir una comprensión auténtica de los recientes acontecimientos históricos.

Este perfil comprometido, a su vez, le sirve para legitimar la elección de un estilo narrativo realista, cercano al periodístico. La urgencia de la situación y la necesidad de «comunicar» un mensaje justifican su escasa experimentación con el lenguaje. De la misma manera, el deseo de llegar a un público amplio, justifica el uso de estrategias narrativas propias de la literatura popular como el tono melodramático, la aventura, el suspense o el romance, muy del gusto del consumidor. Estas estrategias, sin embargo, se entretajan con otras más sofisticadas (los cambios de voz narrativa, las historias cruzadas, la ironía o el uso de un vocabulario especialmente rico) que amplían el perfil de sus lectores. A estos elementos se añade su capacidad de analizar, sintetizar y luego novelar la historia de Chile y su esfuerzo por denunciar lo que el régimen dictatorial de Pinochet intentaba ocultar. Así, Isabel Allende irá poco a poco ocupando una posición incierta en el campo literario, entre la aceptación y el rechazo por parte de la crítica.

Esta posición incómoda también se debe a la ambigüedad ideológica que subyace en sus novelas. El aparente progresismo con el que presenta sus relatos ha sido puesto en cuestión en tan diversos ámbitos como su concepción de la evolución histórica o los papeles de género. Es el caso, por ejemplo, de la ambigua y problemática representación de Esteban Trueba a través de los ojos de su nieta, al humanizar e incluso idealizar la figura de un tirano conservador, clasista y machista.

Asimismo, al final de *La casa de los espíritus*, el conflicto nacional parece resolverse simbólicamente fuera de lo ideológico, a través de una especie de reconciliación entre víctimas y verdugos: el arrepentimiento de Trueba, el latifundista ultraconservador y progolpista, y el perdón que le otorga Alba, su nieta, parecen mostrar que la fuerza del amor es milagrosamente capaz de contrarrestar cualquier violencia, incluida la política.

También hemos señalado que, aunque Isabel Allende escriba para denunciar y ayudar a derrocar la dictadura, algunos autores ven en su narrativa una concepción determinista de la historia que choca con estos propósitos.

Todas estas paradojas y ambigüedades dejan abierta la interpretación de sus obras. No sería arriesgado pensar que esta estrategia sea una de las claves para entender su éxito: cada lector, según su horizonte ideológico, podrá encontrar algún punto con el que identificarse en la narración, tal y como los diferentes niveles de lectura se engarzan con diversas tramas (de aventura, amorosa, de investigación, sociopolítica, etc.) que satisfacen a un público heterogéneo.

Igualmente se ha cuestionado la representación de la mujer en sus novelas. Es posible pensar que la identificación de los lectores (mayoritariamente mujeres) con sus relatos provenga del hecho de que Allende actualiza en esquemas narrativos tradicionales como la novela rosa —que activa el mito del amor romántico—, comportamientos femeninos y masculinos más modernos, más acordes con las nuevas formas de intervención femenina tanto en la esfera privada como en la pública. Sus protagonistas, por ejemplo, parecen liberadas sexualmente, mantienen una vida profesional activa y se implican en acontecimientos políticos, convirtiéndose en actrices de la historia. Sin embargo, la combinación de ambos elementos se realiza pacíficamente, sin problematizar ni mostrar su juego de fuerzas. Así, aun reconociendo cierto progreso en tal representación, notamos una invisibilización de los conflictos a los que da lugar la voluntad de emancipación de la mujer frente a su evidente atadura a arquetipos heteropatriarcales. Ello recorta el potencial emancipador de sus textos y construye un prototipo compatible con las iniciativas e intereses de la autora.

En cuanto a Arturo Pérez-Reverte, hemos visto cómo va construyendo su figura autorial: por una parte, alrededor de valores tradicionales, por otra parte mostrándose crítico con las élites dominantes.

Como hemos desarrollado en el primer apartado dedicado a este autor, su autorrepresentación incluye su faceta de reportero de guerra y se basa en un modelo de virilidad que acaba heroizando su figura al aglutinar en un modelo tradicional de masculinidad los valores que se consideran positivos socialmente: la independencia, la voluntad de superación, la fuerza física, el valor, el desapego emocional suficiente como para poder afrontar situaciones críticas, la racionalidad y la capacidad de dominar sus sentimientos, etc. Esta puesta en escena de una manera de “sentirse” hombre también se percibe a nivel narrativo a través de un lenguaje frío, desprovisto de emociones y sensacionalismo. Esta virilidad con la que el autor se explaya no está exenta, sin embargo, de caballerosidad y de sensibilidad, y remite tanto a los grandes mitos y

héroes masculinos de la cultura audiovisual de temática bélica del siglo XX (los vaqueros de los Westerns, Rambo o Terminator) como a los aventureros de las novelas populares y tebeos de tiempos pasados (los tres mosqueteros, Tintín, el Conde Montecristo, etc.), todos ellos personajes dignos de admiración masiva. Este énfasis masculino se acompaña de presencias femeninas dotadas de un incontestable protagonismo que se estima muy positivamente. Sin embargo, el recurso del elogio a partir de la atribución de valores masculinos a estas mujeres no deja de ratificar los valores binarios del género.

En segundo lugar, la identificación de los receptores con el discurso de Pérez-Reverte puede provenir del acento que este pone sobre “lo nacional”, un elemento fundamental que conforma la identidad contemporánea de los lectores. El escritor integra en su narrativa y en su discurso público elementos de una cultura y de una historia común, y juega con la cultura popular y con los grandes mitos que contribuyeron a crear el imaginario simbólico de la nación española. Aunque el autor afirma en varias ocasiones «detestar» su país de nacimiento, es curioso observar cómo, al promocionar su *Capitán Alatriste*, apela al orgullo y al sentimiento nacional a partir de imágenes que se limitan a iconos vacíos, con lo que tiene lugar una deshistorización casi constante respecto de la realidad social, además de que el discurso nacionalista al que recurre nunca enfatiza vínculos experienciales, como por ejemplo, la lucha común por la obtención de justicia, cuya viabilidad niega a la vez.

Este nacionalismo vacío va acompañado de un discurso contra las élites que se plasma tanto en la prensa como en sus novelas. Pérez-Reverte critica a la clase militar, política, económica, pero sobre todo, intelectual. Esto forma parte de una estrategia de construcción autorial fuerte que empieza por la exhibición de una autoridad viril y continúa con la reivindicación de cierta legitimidad en el espacio simbólico literario. El autor se impone de manera excepcional —sólo hay que ver la cantidad y la calidad (extensión y fotografías) de los artículos que promocionan sus novelas, sus numerosas apariciones en televisión e intervenciones en la radio, su constante proyección personal en su narrativa y la publicación de su novela autobiográfica— y su contundente reacción a las críticas, lo que contribuye a hacer de su figura un personaje imponente. Pérez-Reverte elabora con astucia toda una argumentación para contrarrestar los ataques de sus obras y, al mismo tiempo, acercarse al gran público: reivindica el valor de una literatura tradicionalmente marginada y despreciada por la crítica al ser considerada

«subliteratura», revalorizando a la vez quienes la leen. Justifica su producción literaria en la necesaria de diversidad cultural, en el imperativo, en nombre de la supervivencia de la literatura, de volver a los grandes relatos que despiertan la imaginación y a los géneros de entretenimiento —dado que las élites literarias han provocado la deserción del lector mayoritario al imponer obras herméticas—. Así, Pérez-Reverte produce un discurso que favorece simultáneamente el acercamiento de las mayorías al mundo de las letras y la dinámica mercantil, al reclamar distintos públicos para su obra y al apelar sin complejos a leer por placer y diversión.

Todo ello se combina con una reconocida habilidad para construir tramas milimetradas, perfectamente hiladas, con un ritmo narrativo que proporciona gran dinamismo al relato y cuyo suspense, misterio e intriga mantienen en vilo al lector. Asimismo, sus personajes literarios juegan con la memoria de los lectores y con sus referencias culturales, de tal manera que lo implican de manera activa en la lectura. Además, su discurso y sus novelas recogen preocupaciones colectivas alrededor de los conflictos armados, de los abusos de poder o del desprecio y abandono de los dirigentes hacia la población mayoritaria. Resalta el hecho de que sus protagonistas luchan para sobrevivir en un mundo en el que los poderosos juegan con ellos a su antojo y frente a los cuales se valora al hombre “de abajo”, a las clases medias y trabajadoras —aunque paradójicamente una parte de sus personajes representan también una idealización de los valores aristocráticos—, a las que se dirige expresamente prometiéndoles volver a los grandes relatos, a la amenidad, al aprendizaje y al reencuentro con sus raíces culturales. En muchos sentidos sus novelas estimulan el pensamiento crítico y mantienen al lector alerta. Sin embargo, las resoluciones que aporta finalmente, profundamente conservadoras, acaban invitando al inmovilismo frente a las injusticias que él mismo denuncia. Su discurso no moviliza la construcción de vínculos solidarios ni la participación en la res pública, lo cual no es una exigencia si no fuera porque contrasta con sus vociferadas críticas y supuesta rebeldía. En realidad, la estrategia de mostrarse desafiante, polémico, provocador y supuestamente fustigador con los que ocupan puestos de poder, disfraza de radicalismo y efectismo una posición ciertamente retrógrada.

Todo ello no significa, evidentemente, que todos sus lectores adopten como suya la resolución propuesta. Las novelas de Pérez-Reverte ofrecen, como las de Allende, diversos elementos que pueden interesar a un público heterogéneo. Parte de él se

quedará con la trama, otra parte con el impulso crítico y otros con el individualismo o el escepticismo apático en el que se refugian sus personajes descontentos, una posición fácilmente asumible si consideramos los valores que fomenta la era neoliberal en la que vivimos.

En tercer lugar hemos presentado el caso de Almudena Grandes. A lo largo del capítulo que le hemos dedicado, hemos podido ver cómo el lanzamiento al mercado de su primera novela, *Las edades de Lulú*, así como de su adaptación filmica, han jugado un papel fundamental en su construcción autorial. En efecto, la comparación y asimilación de la autora con su personaje han provocado que el cuerpo de Grandes sea utilizado como la representación viva de Lulú; tanto los medios de comunicación como la propia autora han jugado con la proyección de la carga sexual de su novela para acentuar las expectativas e incentivar las ventas. La película, por su parte, desató una tremenda polémica que alcanzó niveles que sobrepasaron la esfera cultural para insertarse en cuestiones sociales, morales y políticas de interés general; la repercusión mediática del debate permitió una visibilización casi constante del nombre de la autora y de su obra en los medios de comunicación.

Estas estrategias también tuvieron efectos perversos en cuanto a su consideración en el seno del campo literario dado que, como hemos visto, al integrarse en el circuito mercantil y mediático de manera tan exitosa a través de un género literario considerado menor, fue tachada Grandes de novelista «erótico-comercial» y «femenina», relegando su obra al cajón de las novelas «subliterarias». Con el tiempo y al hilo de posteriores publicaciones, la autora ha combatido las etiquetas con las que fue encasillada para reivindicar un lugar mucho más central en el campo literario. Grandes ha tomado la palabra en diversos medios de comunicación, bien mayoritarios, bien minoritarios, para hacer valer su obra, defender la posición de la mujer escritora en el panorama literario y reivindicar la valía de su testimonio en cuanto a la experiencia de la mujer contemporánea en relación con su cuerpo y con su sexualidad. Para ello, ha tenido que enfrentarse tanto a una crítica que ella juzga de machista como a cierto sector de la crítica feminista.

El primer paso para deshacerse del rótulo de escritora «erótica», «comercial» y «femenina» ha sido, como hemos visto, la publicación de *Te llamaré Viernes*, escrita a través de una voz narrativa masculina y desde planteamientos en consonancia con parámetros más cercanos a lo que se califica de «alta literatura». De hecho, a partir de

esta novela se percibe un cambio en el tratamiento de la crítica que subraya la superación de la autora con respecto a *Las edades de Lulú*.

Aun así, como se ha señalado a lo largo del capítulo, su discurso público y su narrativa presentan ciertos problemas que han dado lugar a interpretaciones diversas y encontradas, sobre todo en lo que se refiere a la representación de la mujer, una representación que ha sido objeto de numerosos análisis, puesto que la prensa ha erigido a Almudena Grandes en representante de toda una generación de mujeres.

Pero lo que se desprende de nuestro análisis de las declaraciones de la autora en paralelo a *Las edades de Lulú* y *Malena es un nombre de tango*, es cómo estas novelas ponen en relato una de las grandes contradicciones vivenciales de la mujer en la actualidad, lo que puede explicar su fuerte conexión con los lectores. En efecto, se hace más o menos (más en su tercera novela que en la primera) explícita la preocupación de muchas mujeres en cuanto a la construcción de su identidad de género: su voluntad de obrar como sujeto “moderno”, de acuerdo con una imagen de mujer independiente económica y sentimentalmente, empoderada, capaz de imponer igualdad de condiciones entre ella y sus compañeros de trabajo, sus hermanos o sus maridos, puede chocar, a veces, con los esquemas heteropatriarcales que condicionan su modo de aprehender la realidad y, sobre todo, sus fantasías. Cuando entramos en el terreno de la sexualidad y, por consiguiente, de los deseos, estas contradicciones pueden volverse irreconciliables. Al escenificar ficcionalmente el conflicto interno que supone, por una parte, esta voluntad de emancipación y, por otra parte, el deseo de sumisión, Almudena Grandes cuestiona los esencialismos y las prescripciones provenientes tanto del modelo tradicional de mujer como de los modelos que nos llegan de ciertos sectores del feminismo. Así, las diferentes interpretaciones de sus novelas dependen del lugar desde el que el crítico las enuncia, es decir, en este caso, de su posición con respecto al feminismo y, dentro del feminismo, de su posición con respecto a la sexualidad, la pornografía y la prostitución. Este debate sigue estando vivo a día de hoy, con lo que consideramos que *Las edades de Lulú* y *Malena es un nombre de tango* son novelas que han contribuido y pueden contribuir a las reflexiones sobre la sexualidad, sobre las relaciones de poder que se establecen en el seno de la pareja y sobre la naturaleza del deseo.

En definitiva, esta tesis expone el complejo entramado en el que se inserta el *best-seller* y que no se limita a su número de ventas, en tanto se vincula con los cambios

que afectan al estatuto de la cultura contemporánea: desde la reconfiguración del campo literario (con sus mecanismos de consagración y legitimación) a las nuevas formas de autoría (que trascienden el espacio textual de sus producciones), desde el peso de los medios de comunicación en la difusión y circulación de bienes culturales a la heterogeneidad de públicos que los consumen, pasando por las estrategias discursivas que despliegan estos relatos para conectar con vivencias e imaginarios propios de su tiempo o su propósito de mantener la lectura como ocio, negocio, hábito o, nada más ni nada menos, que como deseo de ficción.

Résumé

L'objectif de cette thèse doctorale est d'analyser les relations entre la littérature et le marché grâce à l'étude du *best seller*. Pour cela, elle est organisée en deux grands blocs, le premier de caractère théorique et le second, composé de trois chapitres, de caractère analytique, dans lequel sont présentés les cas de trois auteurs à succès.

La première partie est organisée comme un panorama théorique qui recueille les grands débats qui ont traversé le champ littéraire, de plus en plus en contact avec la sphère économique. Ces débats encadrent la considération du best-seller étant donné qu'ils mettent en jeu des questions qui concernent son mode de production, de circulation et de réception, l'espace qu'occupe le roman à succès dans le champ culturel et académique, sa relation avec le canon, sa légitimité ou non, la valeur qu'on lui attribue, mais aussi les lecteurs qu'il séduit ou les auteurs qui le produisent.

Le développement de l'industrie éditoriale et les grands conglomérats ont amené la littérature sur un terrain où la compétitivité est de plus en plus intense et sur lequel finissent par être indispensable l'application de stratégies publicitaires pour obtenir une rentabilité maximale des livres publiés. Dans ce contexte, l'auteur devient un élément clé en se convertissant en agent de sa propre promotion à travers l'exhibition de son image et de ses interventions dans les différents médias. Certains ont employé le terme de *star system* pour faire référence à ce phénomène dans lequel l'écrivain atteint un statut proche de celui de la *star* de cinéma tant son image circule de façon semblable à celle des célébrités : il s'agit de personnes admirées qui suscitent la curiosité du public sur sa vie

privée, qui finit par acquérir un poids considérable dans l'interprétation de ses œuvres. Ainsi, cette thèse explore la construction auctoriale des auteurs de *best-seller* qui, conscients de l'imaginaire social auquel leur figure renvoie, exploitent ce qui tient de l'autobiographique comme stratégie de promotion : comment bâtissent-ils leur image publique? Quelle posture adoptent-ils sur la scène médiatique? Mais aussi, dans la mesure où nous trouvons des corrélations textuelles à ces scénographies auctoriales, en quoi ces exhibitions de soi influencent la réception des œuvres? Et, au-delà de ça, comment entre en relation la configuration auctoriale avec l'espace qu'occupent les auteurs dans le champ littéraire? Dans quelle mesure la construction de leur image d'auteur répond aussi à un besoin de se «faire-valoir»? dans le champ littéraire ?

La seconde partie de ce travail de recherche enquête sur ces questions au travers de l'analyse du discours publique qu'ont projeté dans la presse espagnole trois auteurs célèbres : Isabel Allende, Arturo Pérez-Reverte et Almudena Grandes, chacun d'entre eux étant traité dans un chapitre à part.

Cette analyse est complétée avec celle des romans qui les ont rendus célèbres, dans le but de traiter une autre grande problématique qui concerne le livre à succès, celle de la représentation littéraire. En effet, toute figuration symbolique peut à la fois être appréhendée comme l'indice des désirs, des rêves, des préoccupations et des angoisses de leur temps, et comme une façon de structurer, d'une certaine façon, un sens du réel, construisant des imaginaires sociaux qu'il convient de considérer de façon critique.

Conclusions

Le panorama que nous avons dépeint dans la première partie de cette thèse était nécessaire pour une meilleure approche des dynamiques de la production littéraire contemporaine dont la circulation se fait spécialement par l'intermédiaire de l'industrie culturelle et du marché. Dans le premier chapitre théorique, «El debate en torno a la cultura de masas» nous avons retracé brièvement un parcours des discussions qui ont surgi autour de cette médiation et de ses conditions de consommation. Nous avons commencé, dans «Preliminares para una discusión» par présenter la vision apocalyptique qui a posé les bases d'un débat dont les postulats rendaient évidente la diabolisation des relations entre la culture et l'économie. Les penseurs allemands Adorno et Horkheimer exposèrent dans leur *Dialectique de la Raison* une vision certainement très lucide sur le potentiel homogénéisant de moyens de communication mais ils finirent par réduire leur réception à la soumission, la manipulation et l'aliénation du grand public auquel ils se dirigeaient, en pointant du doigt le caractère conservateur des messages qu'ils véhiculaient. Cette perspective, basée sur de fortes dichotomies (l'«art» face à l'«industrie culturelle», la «haute culture» face à la «basse culture», la «manipulation» des uns face à la «soumission» des autres, les «élites cultivées» face à la «population inculte», etc.), occulte la complexité et les contradictions auxquelles donnent lieu les croisements entre la culture et le marché, les échanges qui se produisent entre les producteurs et les récepteurs ou le sens qu'accordent ces derniers, en pratique, aux objets offerts au sein du circuit commercial.

La constatation de cette vision pessimiste, spécialement en ce qui concerne le comportement du consommateur, nous a renvoyé au problème de la position que le chercheur doit adopter par rapport à son objet d'étude. Dans «La distinción cultural o cómo el ojo del investigador fragmenta la sociedad» nous avons vu comment sous-tendent aux hiérarchies culturelles, qui associent un type de public bien défini à une consommation au plaisir qu'ils ont bien déterminée, des idées élitistes ou classistes. Bien que Bourdieu continua, d'après ses analyses, à constater un certain déterminisme de la consommation culturelle, il sut capter les mécanismes sociaux qui permettent la reproduction d'inégalités face à l'accès de certains biens culturels et au plaisir qu'ils procurent. En ce sens, le goût est une pratique qui sert, entre autres choses, à octroyer à

l'individu la perception du statut qu'il occupe dans l'ordre social et qui fonctionne comme un mécanisme de distinction dont la légitimité culturelle suit les dictats d'une élite qui laisse de côté l'esthétique et les goûts des majorités (désignés comme "vulgaires", "faciles", "légers", etc.). Les produits massifs, fabriqués à la chaîne, à prix réduits et accessibles à tous tendent ainsi à être méprisés par une partie du public doté d'un certain capital culturel, économique et symbolique, qui a lui la possibilité d'accéder à des biens plus rares et plus raffinés, associés à la tradition de la «haute» culture.

D'un autre côté, si l'on prend en compte que l'offre culturelle est sans aucun doute plus diversifiée que ce qu'il ne semble —plus encore aujourd'hui avec internet— et dirigée à des profils très différents, il se fait indispensable de considérer l'hétérogénéité du consommateur —selon son statut, son âge, son ethnie, sa culture politique, son genre, sa formation académique, sa provenance, etc.— et ses effets inattendus sur la réception, comme le fait qu'un même produit puisse être interprété de façons différentes ou que les messages puissent être subvertis selon le contexte dans lequel ils sont reçus. De même, des auteurs comme Martín-Barbero ont souligné la façon dont les demandes des consommateurs sont intégrées par ceux qui possèdent les moyens de production —tout ne peut pas être appréhendé comme une imposition depuis le haut de la pyramide du pouvoir sur la base de la société— et comment les récepteurs peuvent s'approprier des instruments culturels des classes dominantes dans leurs propres intérêts et dans le but de leur propre émancipation.

Depuis cette perspective, les études récentes sur les feuilletons télévisés, un genre qui a longtemps été méprisé par la critique car considéré comme un héritier des genres mineurs tel que le roman feuilleton ou, surtout, le mélodrame, mais aussi parce qu'il était accusé d'être conservateur à cause de ses représentations moralistes, classistes et machistes de la société, sont particulièrement intéressantes. Comme nous l'avons développé en conclusion de la partie «Más allá de las dicotomías: "hibridación" y "mediaciones culturales"», une autre lecture est possible pour ce type de productions qui ferait ressortir les contradictions d'un genre qui, dans le même temps qu'il reproduit des discours hégémoniques et conservateurs, représente le témoignage d'une résistance populaire devant des modes de vie imposés par les élites dominantes.

Ainsi, cette approche nous a amené à approfondir la question de la légitimité culturelle et du canon artistique et, plus particulièrement, étant donné que notre objet

d'étude est le roman *best-seller*, la problématique de l'attribution de valeur à la littérature et des mécanismes de consécration des œuvres mises en circulation. Les études de Bourdieu, Pozuelo Yvancos et Casanova ont été indispensables pour comprendre la façon dont se construisit, tout au long du XIX^{ème} siècle, le champ littéraire et son autonomie (par rapport aux pouvoirs politique, religieux et économique) et comment le critère de l'esthétique, surtout durant le XX^{ème} siècle, s'imposa comme valeur suprême dans ce champ. Ce critère fut défini à partir du style, de la technique, de l'expérimentation avec le langage ou avec le temps de la narration et écarta finalement des éléments comme l'intrigue, les personnages, les dilemmes moraux et les situations quotidiennes, la communication de fortes émotions et, surtout, la référentialité. Avec l'influence européenne de l'École de Francfort, du modernisme, du formalisme, du structuralisme, du symbolisme et du *New Criticism*, il s'imposa en Espagne dans les années soixante une norme dominante qui reniait les formes réalistes, jugées "faciles", commerciales et propices au lieu commun et aux stéréotypes. Le *best-seller*, produit d'un extraordinaire succès commercial, représente alors tout ce qui se situe en dehors des frontières du littéraire: subordonné aux facteurs mercantiles, peu enclin à l'expérimentation et bien plus centré sur la référentialité, souvent sensationnaliste, massif, etc. L'arrivée des Études Culturelles, avec sa revendication des productions qui circulent en marge du canon, apporta des éléments essentiels afin de relativiser et d'entrevoir la possibilité de les prendre comme objets d'étude critique malgré le mépris qui s'abattait sur eux. Cependant, étant donnée l'intensification de la relation entre littérature et marché du début du XXI^{ème} siècle, due au développement de gros conglomérats éditoriaux et à l'imposition implacable d'impératifs économiques —bien que, comme nous l'avons signalé, il puisse coexister en même temps des alternatives créatives—, la discussion sur la valeur littéraire réapparaît de façon nostalgique de la bouche d'auteurs qui avaient été le moteur des Études Culturelles. Des termes comme «littératures postautonomes», «récits ethnographiques», «regard touristique», «registre plat», «perte de pouvoir critique» viennent à définir les romans contemporains à succès dont le statut littéraire est de nouveau remis en question par des critiques comme Ludmer ou Sarlo.

Les réponses ne se sont pas fait attendre: il s'agissait alors de montrer le besoin de renouveler les critères sur lesquels s'était basée la critique traditionnelle. De ce fait, Contreras affirme la possibilité d'ouvrir la lecture à une interprétation qui englobe les

éléments de cette nouvelle économie littéraire, c'est-à-dire, aux implications et aux effets de l'extra-littéraire et du mercantile dans les œuvres mêmes —en tenant compte, par exemple, de cette espèce de performance que les auteurs doivent développer sur la scène publique pour promouvoir leurs œuvres—. Laera, pour sa part, propose de penser la valeur comme une catégorie instrumentale qui comprend tout autant une dimension stylistique qu'économique ou symbolique. D'autres auteurs, comme Giordano, suggèrent de déplacer le point de vue de l'évaluation du côté du récepteur en prêtant attention à la pensée et au ressenti que réveillent en lui la lecture. Cette position nous a poussé à signaler la divergence des effets que celle-ci peut produire chez chaque récepteur, selon sa provenance, son identité, son capital culturel ou sa compétence de lecture: un roman qui ne produirait rien chez un lecteur "lettré" ou spécialiste pourrait cependant provoquer une certaine commotion émotionnelle chez un autre lecteur, réveiller sa réflexion et modifier ses pratiques quotidiennes —et ceci même dans un sens libérateur—. Ainsi, s'intéresser aux littératures à succès pourrait supposer d'être capable d'adopter des modalités de lecture "autres" qui ne soient pas le produit d'une (dé)formation professionnelle —celle du critique littéraire— pour pouvoir apporter une lecture complémentaire qui fasse apparaître toutes les contradictions de productions culturelles complexes. En ce sens, peut-être faudrait-il incorporer ces éléments que la critique spécialisée fuit habituellement —la trame du récit, le lieu commun et la répétition, le stéréotype, le mélodramatique et le "mauvais goût"— afin de comprendre la façon dont ces romans sont capables de toucher et de perturber la subjectivité du lecteur, en ce qui concerne son identité ainsi que l'articulation de ses dilemmes moraux et de ses conflits sociaux, politiques et intimes.

Une fois ces questions théoriques posées, nous avons pu traiter le cas particulier du *best-seller*. Dans le chapitre dédié à sa spécification, nous avons observé que, certains auteurs consacrés ainsi qu'une partie de la critique —espagnole, mais pas exclusivement—, continuent de mettre en avant son manque d'autonomie et sa trahison aux règles spécifiques du champ littéraire. Il est également souvent pointé du doigt son manque de complexité stylistique, sa référentialité, le peu de profondeur thématique, sa préférence pour les stéréotypes ainsi que son conservatisme, des accusations sur lesquelles nous avons porté nos réflexions tout au long de nos recherches.

Il faudrait souligner, par exemple, l'enrichissement personnel, tant au niveau culturel qu'historique, politique ou intime que nombre de romans de ce type apportent

au lecteur, grâce au travail de recherche précédent l'écriture ou grâce au caractère testimonial ou existentiel que les auteurs prêtent à leurs récits. Les intrigues d'ordre historique, le déploiement de références culturelles ou les expériences personnelles partagées constituent un matériel qui vient satisfaire le souci d'«apprendre» qui est aussi l'un des intérêts principaux de leurs destinataires.

D'autre part, certains *thraculs* purement fictionnels, constituant en outre une des préférences des lecteurs, répondent à une préoccupation collective : ils sont symptomatiques de l'inquiétude que provoque la sensation de ne pas avoir le contrôle sur notre propre vie, car notre intuition nous dit que les hautes sphères du pouvoir maintiennent des informations occultes, soit dans le but de protéger le citoyen d'une menace ennemie, soit, au contraire, pour sauvegarder ses propres privilèges.

De même, après nos lectures théoriques et l'analyse ultérieure des *best-sellers*, il nous semble que l'un de leurs aspects les plus intéressants est qu'ils peuvent être pris comme le symptôme d'un vécu contradictoire de certaines problématiques sociales. Les solutions symboliques ou discursives qu'ils apportent à ces expériences paradoxales varient selon les romans et les auteurs, ce qui montre, une fois de plus, la complexité à laquelle renvoient ces produits culturels.

De plus, l'ambiguïté narrative de certains récits leur octroie un sens indéterminé, ce qui laisse les œuvres ouvertes, leur interprétation pouvant donc fluctuer selon l'horizon idéologique des lecteurs. De surcroît, la capacité du *best-seller* d'attirer un public hétérogène pourrait être due également à son hybridisme thématique (qui va de l'intrigue amoureuse ou d'aventure à la policière) —duquel sont caractéristiques les œuvres d'Allende ou de Pérez-Reverte— puisque le lecteur, selon ses centres d'intérêt, peut se sentir plus impliqué dans une ligne argumentaire que dans une autre.

La présence écrasante de l'auteur de *best-seller* sur la scène médiatique ainsi que la consommation de sa figure par le public, requièrent que l'on inclue ses formes d'autoreprésentation dans l'analyse de notre objet d'étude, un aspect auquel nous avons dédié le dernier chapitre de la première partie de la thèse. Étant donné que cette présence joue un rôle important dans la réception des livres, nous avons enquêté sur les stratégies de construction auctoriale ainsi que sur les corrélations entre le discours public promotionnel des auteurs et les figurations projetées sur les récits. Il s'agit ici d'une des contributions les plus remarquables de cette recherche, qui tente de

rassembler l'Analyse discursive et la Critique Littéraire pour comprendre un phénomène qui s'étend au-delà des griffes du marché.

Les constructions autoriales jouent au moins deux rôles fondamentaux: le premier est en relation avec des stratégies commerciales, le second avec des stratégies de légitimation. Comme stratégies de vente, il s'agit de convertir l'écrivain en "marque" et de singulariser son produit sur le marché, une singularisation en passant par l'exhibition de la propre personnalité. En effet, pour son autoreprésentation, l'écrivain exploite une partie des éléments qui configurent l'imaginaire social autour de l'idée moderne que l'on se fait de l'auteur: celle du génie créateur, de l'être exceptionnel et unique qui tire de son for intérieur l'originalité de sa production littéraire. C'est pour cela que prennent de l'importance, tant la "vision sur le monde" que chaque écrivain expose lors de ses apparitions, que son intention déclarée de la refléter dans ses romans, bien souvent revêtus d'un caractère autobiographique. D'où l'intérêt, pour comprendre une partie des raisons de leur succès, de détecter les figurations qui relient cette environnement présentiel avec la fiction, en plus de prendre ses déclarations comme une ruse pour capter l'intérêt de ses potentiels destinataires. Ainsi, ce qui relève de l'autobiographique ou du confessionnel facilite l'adhésion du lecteur dans la mesure où il répond au besoin de trouver "la vérité" de l'auteur derrière l'image qu'il projette publiquement.

Comme nous l'avons vu, en dévoilant des détails de sa vie privée ou même en la spectacularisant, l'écrivain participe au monde des célébrités, un espace qui entre en conflit avec un certain imaginaire d'auctorialité moderne que l'on identifie avec le désintérêt économique, l'autonomie, la posture modeste par rapport au texte littéraire, la perpétuelle innovation —la célébrité, au contraire, a besoin de la répétition, au sens large, pour pouvoir exister—. Les échanges entre journalistes culturels et auteurs, lorsqu'ils donnent des informations sur les thèmes ou les motifs de leurs œuvres, encouragent le "débat social" ou l'expression d'opinions, une forme d'en faire la promotion dont l'impératif déborde la fonction littéraire et met mal à l'aise ceux qui continuent de parier sur l'autonomie littéraire.

Enfin, il faut aussi considérer que ce débordement ne fonctionne pas seulement comme stratégie de ventes, mais qu'il sert aussi de légitimation pour les écrivains par rapport à l'espace qu'ils occupent dans le champ littéraire, un espace depuis lequel ils se

défendent du rejet de certains secteurs de la critique ou élaborent des arguments contre les instances de consécration.

Toutes ces questions ont été prises en compte dans l'analyse du corpus de notre recherche, qui occupe la seconde partie de cette thèse: en partant des noyaux principaux de l'autoreprésentation publique de trois écrivains de *best-seller*, nous avons enquêté sur les corrélations textuelles que mettent en jeu leurs romans. D'une certaine façon cette autoreprésentation répond à la conception du monde que leurs textes mettent en scène, ce qui pourrait expliquer les raisons de leur connexion si spéciale avec le lecteur. Ayant choisi trois auteurs très différents, chacun nous a conduit à des thèmes et des sujets disparates en relation avec le contexte dans lequel ils se présentent: le discours historique, le féminisme, le nationalisme, etc. De ce fait, la thèse établit une proposition méthodologique pour son approche et inclut une perspective pluridisciplinaire qui combine la Sociologie et l'Histoire de la Culture et de la littérature, les Études Culturelles, les Études de genre, la Critique Littéraire et l'Analyse du discours.

Dans le cas particulier d'Isabel Allende, nous avons vu en premier lieu comment sa figure auctoriale se constitue autour de trois éléments fondamentaux: l'origine latino-américaine, le lien familial avec la figure mythique de Salvador Allende et sa condition de femme. Ceux-ci sont les traits spécifiques principaux de son autoreprésentation que mettent aussi bien en relief la presse et elle-même pour promouvoir ses romans. Ils sont en même temps ceux qui expliquent et justifient leur mode d'écriture.

Premièrement, l'auteur a exploité sa provenance latino-américaine pour s'affilier aux auteurs du «Boom» et elle mit l'emphase, en particulier, sur l'influence de García Márquez sur son œuvre. Les accusations d'«imitation» du père du “réalisme magique” s'atténuent grâce au soutien journalistique ainsi qu'à celui d'auteurs comme Cristina Peri Rossi. Ceux-ci soulignent l'originalité propre d'Allende dans le même temps qu'elle-même justifie son choix narratif dans ses racines continentales, en argumentant que ce mode d'écriture reflète un mode culturel d'observer la réalité. Cette vision du réel se configure comme une promesse d'exotisme pour le lecteur européen, devant lequel elle se compromet à «raconter l'Amérique». Le filtre magique au travers duquel elle construit son récit est accompagné d'une description essentialiste et romantique du continent qui insiste sur son caractère insolite, sur la magnificence de la nature, sur le mélange des races qui y coexistent et sur sa violence éternelle, tous des éléments qui modèleraient une façon particulière d'être latino-américain. Ainsi, à l'image du

continent, l'auteur promeut sa propre exceptionnalité et celle de ses écrits: Isabel Allende prétend avoir une famille extraordinaire qui a inspiré les personnages et les anecdotes truculentes de ses romans.

C'est d'ailleurs sans doute son nom de famille partagé avec celui du président socialiste un des éléments clé de l'incitation à l'achat de ses romans. En effet, cette identification fonctionne comme la garantie de son engagement et du sérieux desquels elle s'investit: la nièce du président destitué prétend nous offrir une histoire romancée de la situation sociopolitique qui amena le Chili à une dictature militaire. Ses deux premiers livres se présentent comme des œuvres de dénonciation provenant d'une victime du régime de Pinochet très proche des hautes sphères du pouvoir politique. Le lecteur, avide de connaissance, peut ainsi avoir confiance en la possibilité d'une compréhension authentique des événements historiques récents.

Ce profile engagé, à son tour, lui sert à légitimer le choix d'un style narratif réaliste, proche du style journalistique. L'urgence de la situation et le besoin de «communiquer» un message justifient le manque d'expérimentation avec le langage qui pourrait lui être reproché. De la même manière, le désir d'atteindre un large public justifie l'utilisation de stratégies narratives propres à la littérature populaire comme le ton mélodramatique, l'aventure, le suspens ou le romantisme, très au goût du consommateur. Ces stratégies, cependant, viennent s'entrelacer avec d'autres qui sont plus sophistiquées (les changements de voix narrative, les histoires croisées, l'ironie ou l'utilisation d'un vocabulaire particulièrement riche) qui amplifient le profil de ses lecteurs. À tous ces éléments s'ajoute sa capacité d'analyse et de synthèse pour enfin romancer l'histoire du Chili, ainsi que son effort pour dénoncer ce que le régime dictatorial de Pinochet essayait de cacher. Ainsi, Isabel Allende occupera petit à petit une position incertaine dans le champ littéraire, entre acceptation et rejet de la part de la critique.

Cette position peu confortable est aussi due à l'ambiguïté idéologique qui sous-tend à ses romans. L'apparent progressisme avec lequel elle présente ses récits a été remis en question sur plusieurs points comme sur sa conception de l'évolution historique ou les rôles attribués au genre. C'est le cas, par exemple, de l'ambigüe et problématique représentation d'Esteban Trueba réalisée au travers du regard de la petite fille, qui humanise et même idéalise la figure d'un tyran conservateur, classiste et machiste.

De même, à la fin de *La casa de los espíritus*, le conflit national semble se résoudre symboliquement en dehors de l'idéologie, grâce à une sorte de réconciliation entre victimes et bourreaux: les remords de Trueba, le grand propriétaire terrien ultraconservateur et pro Coup d'État, et le pardon que lui concède Alba, sa nièce torturée par les militaires, semblent montrer que la force de l'amour est capable de contrecarrer n'importe quel type de violence, même la violence politique.

Nous avons souligné aussi que, bien qu'Allende écrive pour dénoncer, dans l'espoir de renverser la dictature, certains auteurs ont cependant vu dans ses romans une conception déterministe de l'histoire qui contredit son propos.

Tous ces paradoxes et ambigüités laissent ouverte l'interprétation de ses œuvres. Il ne serait pas risqué que cette stratégie soit une des clés pour comprendre son succès : chaque lecteur, selon son horizon idéologique, pourra trouver quelque point dans le récit avec lequel s'identifier, tel que les différents niveaux de lecture, en se couplant à diverses intrigues (d'aventure, amoureuse, sociopolitique, etc.), satisfont un public hétérogène.

La représentation de la femme dans ses romans a également été remise en cause. Il est possible de penser que l'identification des lecteurs (majoritairement lectrices) avec ses romans provienne du fait qu'Allende actualise à l'intérieur de schémas narratifs traditionnels comme le roman "à l'eau de rose" —qui active le mythe de l'amour romantique—, des comportements féminins et masculins plus modernes, davantage en accord avec les nouvelles formes d'intervention féminine tant dans l'espace privé que public. Ses personnages, par exemple, paraissent libérées sexuellement, ont une vie professionnelle active et s'impliquent dans les événements politiques, se convertissant ainsi en protagonistes de l'histoire. Cependant, la combinaison de ces deux éléments se fait de façon pacifique, sans ne jamais la problématiser ni en montrer les jeux de forces qui y opèrent. Ainsi, tout en reconnaissant un certain progrès dans cette représentation, on remarque l'invisibilisation des conflits auxquels donne lieu la volonté d'émancipation de la femme face à son attachement évident aux archétypes d'ordre hétéropatriarcal. Cela réduit le potentiel émancipateur de ses textes et construit un prototype compatible avec les initiatives et les intérêts de l'auteur.

Quant à Arturo Pérez-Reverte, nous avons vu la manière dont il construit sa figure d'auteur : d'une part, autour de valeurs traditionnelles, d'autre part, en se montrant critique avec les élites dominantes.

Comme nous l'avons développé dans la première partie dédiée à cet auteur, son autoreprésentation inclue sa facette de journaliste de guerre et se base sur un modèle de virilité. Celle-ci finit par héroïser sa figure en agglutinant autour d'un modèle traditionnel de masculinité les valeurs qui sont considérées comme positives socialement : l'indépendance, la volonté de dépassement de soi, la force physique, le détachement émotionnel nécessaire pour pouvoir affronter des situations critiques, la rationalité et la capacité de dominer ses sentiments, etc. Cette virilité qu'étend l'auteur en public n'est pas dépourvue de galanterie et d'une forme de sensibilité qui renvoie tout autant aux grands mythes et héros masculins de la culture audiovisuelle de thématique guerrière du XXème siècle (les *cow-boy* de Westerns ou Rambo) comme aux aventuriers des romans populaires et des bandes dessinées des temps passés (les trois mousquetaires, le Comte de Montecristo, etc.), tous personnages dignes d'admiration massive. Cette exagération du masculin s'accompagne de présences féminines dotées d'un incontestable protagonisme jugé de façon très positive. Cependant, le recours de l'éloge à partir de l'attribution à ces femmes de valeurs masculines ne fait que ratifier les valeurs binaires du genre.

L'identification des récepteurs avec le discours de Pérez-Reverte peut provenir du fait que celui-ci met l'accent sur le "national", un élément fondamental qui configure l'identité contemporaine des lecteurs. L'écrivain intègre dans ses romans et dans son discours public les éléments d'une culture et d'une histoire commune et joue avec la culture populaire et les grands mythes qui ont contribué à créer l'imaginaire symbolique de la nation espagnole. Bien que l'auteur a affirmé à plusieurs reprises «détester» son pays son pays d'origine, il est tout de même curieux d'observer comment, au moment de faire la promotion de son *Capitán Alatriste*, il fait appel à l'orgueil et au sentiment national à partir d'images qui se limitent à des icônes vidées de sens, ce qui donne lieu à une déshistorisation quasiment constante par rapport à la réalité sociale, en plus du fait que le discours nationaliste auquel il a recourt ne met jamais d'emphase sur des liens expérientiels, comme par exemple la lutte commune pour obtenir justice, dont il nie en même temps la viabilité.

Ce nationalisme vidé de sens s'accompagne d'un discours contre les élites qui se reflète autant dans la presse que dans ses romans. Pérez-Reverte critique la classe militaire, politique, économique mais aussi et surtout, intellectuelle. Cela fait partie d'une stratégie de construction auctoriale forte qui commence par l'exhibition d'une autorité virile et continue avec la revendication d'une certaine légitimité dans l'espace symbolique littéraire. L'auteur s'impose d'une façon exceptionnelle —il n'y a qu'à voir la quantité et la qualité des articles (de par leur longueur et les photographies qui les accompagnent) qui font la promotion de ses romans, ses nombreuses apparitions médiatiques, sa constante projection personnelle dans ses narrations et la publication de son roman autobiographique—, ce qui contribue à faire de sa figure un personnage imposant. Pérez-Reverte élabore avec astuce tout une argumentation pour contrecarrer les attaques sur ses œuvres et, en même temps, se rapprocher du grand public: il revendique la valeur d'une littérature traditionnellement marginalisée et méprisée de la critique car considérée comme «sous-littérature», tout en revalorisant ceux qui la lisent. Il justifie sa production de par le besoin de diversité culturelle et de l'impératif, au nom de la survie de la lecture, d'un retour aux grands récits qui font marcher l'imagination et qui sont source de divertissement —étant donné les élites littéraires, en imposant des œuvres hermétiques, auraient provoqué la désertion des lecteurs—. De cette façon, Pérez-Reverte produit un discours qui favorise simultanément une approche du grand public au monde des lettres et la dynamique mercantile, en réclamant un public diversifié pour ses œuvres et en faisant appel sans complexes à lire pour le plaisir et par divertissement.

Tout ceci se combine avec une habileté reconnue pour construire des intrigues millimétrées, parfaitement ficelée, dont le rythme narratif procure un grand dynamisme au récit et dont le suspense, le mystère et la tension maintiennent le lecteur en haleine. De même, ses personnages littéraires jouent avec la mémoire des lecteurs et avec ses références culturelles, de telle manière qu'ils l'impliquent de façon active dans la lecture. De plus, son discours et ses romans recueillent des préoccupations collectives autour des conflits armés, des abus de pouvoir ou du mépris et de l'abandon de la population par les dirigeants. Il se dégage de ses romans le fait que les protagonistes luttent pour survivre dans un monde dans lequel ceux qui ont le pouvoir jouent avec ceux "d'en bas" comme bon leur semble, face auxquels ils sont revalorisés, et à qui l'auteur s'adresse expressément en lui promettant le retour aux grands récits, l'aménité,

l'apprentissage et les retrouvailles avec ses racines culturelles. À bien des égards, ses romans stimulent la réflexion critique et maintiennent le lecteur en alerte. Cependant, les résolutions qu'il apporte finalement, profondément conservatrices, finissent par inciter l'immobilisme face à l'injustice qu'il dénonce. Son discours n'invite pas à la construction de liens solidaires ni à la participation à la chose publique, ce qui ne serait une exigence si ce n'était que ce discours contraste fortement avec ses critiques vociférées et sa supposée rébellion. En réalité, la stratégie de se montrer provocateur, polémique et prétendument fustigeur avec ceux qui occupent le pouvoir, déguise de radicalisme et d'intervention tape-à-l'œil une position rétrograde.

Tout ceci ne veut pas dire, évidemment, que tous ses s'approprient la solution qu'il propose. Les romans de Pérez-Reverte offrent, comme ceux d'Isabel Allende, divers éléments qui peuvent intéresser un public hétérogène. Une partie de celui-ci retiendra l'intrigue, une autre partie le discours critique et d'autres l'individualisme ou le scepticisme apathique dans lequel se réfugient ses personnages mécontents, ce qui est une position facilement assimilable si nous considérons les valeurs encouragées à l'ère du néolibéralisme dans laquelle nous vivons.

Pour finir, nous avons présenté le cas d'Almudena Grandes. Tout au long du chapitre que nous lui avons dédié, nous avons pu voir comment le lancement de son premier roman, *Las edades de Lulú*, ainsi que son adaptation cinématographique, ont joué un rôle majeur dans sa construction auctoriale. En effet, la comparaison et l'assimilation de l'auteur avec son personnage ont fait du corps de Grandes la représentation vivante de Lulú; aussi bien les médias que l'auteur ont joué avec la projection de la charge sexuelle de ses romans pour accroître les attentes et stimuler la vente. Le film, pour sa part, a déclenché une incroyable polémique qui dépassa la sphère culturelle pour s'immiscer dans des questions d'intérêt général d'ordre social, moral et politique; la répercussion médiatique du débat a permis une visibilité quasi constante du nom de l'auteur et de son œuvre dans les médias.

Ces stratégies ont également eu des effets pervers quant à sa considération au sein du champ littéraire. Comme nous l'avons vu, en intégrant le circuit mercantile et médiatique avec tant de succès à travers un genre littéraire considéré comme mineur, Grandes fut taxée d'écrivaine «erótico-commerciale» et «féminine», ce qui reléguât son œuvre à la catégorie des romans «sous-littéraires». Avec le temps et au fur et à mesure de ses publications ultérieures, l'auteur a lutté contre les étiquettes qu'on lui collât afin

de revendiquer l'occupation d'un espace plus central dans le champ littéraire. Grandes pris la parole dans divers moyens de communication, soit majoritaires, soit minoritaires, pour faire valoir son œuvre, défendre la position de la femme écrivain dans le panorama littéraire et revendiquer la valeur du témoignage quant à l'expérience de la femme contemporaine en relation avec son corps et sa sexualité. Pour cela, elle a dû affronter tout autant la critique qu'elle juge machiste que certain secteur de la critique féministe.

Le premier pas pour se débarrasser des stigmates «érotique», «commerciale» et «féminine» fut la publication de *Te llamaré Viernes*, écrite à travers une voix narrative masculine et à partir d'une approche en consonance avec des paramètres plus proches de ceux qui définissent la «haute littérature». De fait, à partir de ce roman on perçoit un changement dans le traitement de la critique à son égard qui souligne le dépassement de soi de l'auteur par rapport à *Las edades de Lulú*.

Néanmoins, comme nous l'avons signalé tout au long du chapitre, son discours public et ses narrations présentent certains problèmes qui ont donné lieu à des interprétations diverses et opposées, surtout en ce qui concerne la représentation de la femme, une représentation qui a été l'objet de nombreuses analyses étant donné que la presse a érigé Almudena Grandes en tant que représentante de tout une génération de femmes.

Mais ce qui ressort de notre analyse sur les déclarations de l'auteur en parallèle à *Las edades de Lulú* et *Malena es un nombre te tango*, c'est la façon dont ces romans mettent sous forme de récit les grandes contradictions actuelles du ressenti de la femme actuellement, ce qui peut expliquer leur forte connexion avec les lecteurs. En effet, la préoccupation de nombre de femmes vis-à-vis de la construction de son identité de genre se fait plus ou moins (plus dans son troisième roman que dans le premier) explicitement: sa volonté d'œuvrer comme un sujet "moderne", en accord avec une image de femme économiquement et sentimentalement indépendante, prenant du pouvoir sur ses actes, capable d'exiger un traitement égalitaire par rapport à leurs collègues de travail, à leurs frères et à leurs maris, peut parfois entrer en conflit avec des schémas d'ordre hétéropatriarcal qui conditionnent sa façon d'appréhender la réalité et, surtout, ses fantasmes. Lorsque l'on entre sur le terrain de la sexualité et, donc, sur celui du désir, ces contradictions peuvent s'avérer non réconciliables. En mettant en scène dans la fiction le conflit interne que suppose, d'une part, cette volonté d'émancipation et, d'autre part, un désir de soumission, Almudena Grandes met en question les

essentialismes et les prescriptions qui proviennent tout autant du modèle traditionnel de la femme que de ceux que l'on reçoit de certains féminismes. Ainsi, les différentes interprétations de ses romans dépendent de la position du critique par rapport aux théories féministes et, au sein de ces théories, par rapport à la sexualité, à la pornographie et à la prostitution. Ce débat étant toujours très vivant aujourd'hui, nous considérons que *Las edades de Lulú* et *Malena es un nombre de tango* sont des romans qui ont contribué, et peuvent continuer de contribuer, aux réflexions sur la sexualité, sur les relations de pouvoir qui s'établissent au sein du couple ainsi que sur la nature du désir.

En définitive, cette thèse expose la trame complexe dans laquelle s'insère le *best-seller* et qui ne se limite donc pas à son nombre de ventes, car il met en lien les changements qui concernent le statut de la culture contemporaine: depuis la reconfiguration du champ littéraire (avec ses mécanisme de consécration et de légitimation) jusqu'aux nouvelles formes d'auctorialité (qui dépassent l'espace textuel de ses productions), depuis le poids des médias dans la diffusion et la circulation des biens culturels jusqu'à l'hétérogénéité des publics qui les consomment, en passant par les stratégies discursives qui déploient des récits connectant avec les expériences et les imaginaires propres de leur temps ou leur intention de maintenir la lecture comme loisir, comme négoce, comme habitude quotidienne ou, ni plus ni moins, comme désir de fiction.

BIBLIOGRAFÍA

- «No somos competencia, ni mucho menos». *ABC literario*, 14-06-1996, p.18.
- «Ángela Molina pone en evidencia el maestro Semprún». *ABC*, 26-05-1990, p.11.
- «Caso, Losanto, Valdés, Grandes, Del Pozo y Cacho suenan para el Planeta». *La Vanguardia*, 11-10-1996, p. 40.
- «Tusquets recupera la participación del 50% que vendió a RBA». *El País*, 16-03-2000.
- ADORNO, T. y HORKHEIMER, M. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1998 [1969].
- ADORNO, T. y MORIN, E. *La industria cultural*. Argentina: Editorial Galerna, 1967.
- ADORNO, Theodor. *L'industrie culturelle*. Conferencia para la Université Radiophonique Internationale, 1ère diffusion les 21 et 28 septembre 1963. *Letterier.net/adorno/02industrie_culturelle.pdf*. Web. 11-01-2013.
- ÁLAMO FELICES, Francisco. «Literatura y mercado: El best-seller. Aproximaciones a su estructura narrativa, comercial e ideológica». *Revista espéculo*, nº43, Noviembre de 2009. *Ucm.es/info/especulo/numero43/limercad.html*. Web. 20-12-2013.
- ALLENDE, Isabel. *De amor y de sombra*. Barcelona: Debolsillo, 2010 [1984].
- ALLENDE, Isabel. *Eva Luna*. Barcelona: Debolsillo, 2012 [1987].
- ALLENDE, Isabel. *La casa de los espíritus*. Barcelona: Debolsillo, 2006 [1982].
- ALÓS, Ernest. «Beatriz de Moura pasa el testigo». *El periódico*, 01-07-2014.
- ALTAMIRANO, C. y SARLO, B. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 2001.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María. *Juegos de seducción y de traición. Literatura y cultura de masas*. Argentina: Beatriz Viterbo editora, 2000.

- AMOSSY, R. y MAINGUENEAU, D. «Autour des “scénographies autoriales” : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007)». *Argumentation et Analyse du Discours*. Vol. 3, 2009. Aad.revues.org/678. Web.15-11-2016.
- AMOSSY, Ruth. «La doble naturaleza de la imagen de autor». *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Comp. Juan Zapata. Medellín: Universidad de Antioquia, 2014, pp. 67-84.
- ANTÓN, Jacinto. «Isabel Allende: “Lo primero no es hacer literatura, sino tocar el corazón de la gente”». *El País*, 20-11-1987.
- APARICIO MAYDEU, Javier. «Autores, editores y críticos: la crítica literaria y el sector editorial». *En cuarentena. Nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*. Coord. Antonio Orejudo. Murcia: Universidad de Murcia, 2004, pp. 207-215.
- ARENAS, José. «”Malena” quiere imponer su voluntad pero es una perdedora». *ABC*, 11-04-1996, p.85.
- ARES, Carlos. «Arturo Pérez-Reverte, estrella del libro de Buenos Aires». *El País*, 19-04-1996.
- ARIÑO VILLARROYA, Antonio. *Prácticas culturales en España: desde los años sesenta hasta la actualidad*. Barcelona: Ariel, 2010.
- ARNAUD, N., LACASSIN, F. y TORTEL, J. (Dir.) *¿Qu'est-ce que la paralittérature?* Paris : Plon, 1970.
- ARRÓSPIDE, Amparo. «Best-seller y paraliteratura: la obra de Isabel Allende». *Sincronía*, 2002. Sincronia.cucsh.udg.mx/arrospideinv02.htm. Web 20-12-2013.
- ARROYO, Francesc. «Isabel Allende afirma que sólo la novela permite entrar en el alma de los personajes». *El País*, 17-11-1984.

- AVELAR, Idelber. «*La casa de los espíritus*: La historia del mito y el mito de la historia». *Revista chilena de literatura*. Nº43, 1993. Revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/39754. Web. 14-11-2015.
- AVELAR, Idelber. «La construcción del canon y la cuestión del valor literario». *Aisthesis*. Nº 46, 12-2009, pp. 213-221.
- AZNARES, Juan Jesús. «Pérez-Reverte presenta con éxito dos libros en Uruguay». *El País*, 02-10-1996.
- B.C. «“Sólo he querido ser fiel a mí misma”». *La Vanguardia*, 10-06-1990, p.2.
- BADINTER, Elisabeth. *XY. De l'identité masculine*. Paris: Odile Jacob, 1992.
- BARBA, Carles. «El ajuste de cuentas de la oveja negra». *La Vanguardia*, 06-05-1994, p.47.
- BARBA, Carles. «Pérez-Reverte pone intriga al siglo de oro». *La Vanguardia*, 06-12-1996, p. 47.
- BARTHES, Roland. «La muerte del autor». *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994.
- BARTHES, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. Madrid: Siglo veintiuno editores, 1993.
- BASANTA, Ángel. «El capitán Alatriste». *ABC Literario*, 13-12-1996, p.9.
- BASANTA, Ángel. «Malena es un nombre de Tango». *ABC*, 22-04-1994, p.10.
- BASUALDO, Ana. «Isabel Allende: la casa de América». *La Vanguardia*, 26-11-1982, p. 43.
- BEAULE, Sophie. «Sur le plaisir et la complexité de la lecture paralittéraire». *Fabula*. 2002. Fabula.org/cr/131.php. Web. 19-12-2013.
- BECK, U. y BECK, E. *El normal caos del amor*. Barcelona: El Roure: Paidós, 2001.

- BELMONTE SERRANO, José. «El conflicto bélico en la narrativa José Luis Castillo-Puche y Arturo Pérez-Reverte». *España Contemporánea. Revista de literatura y cultura*. Tomo 24, nº1, 2011, pp. 33-60.
- BELMONTE SERRANO, José. *La hora crítica*. Murcia: Ediciones Tres Fronteras, 2008.
- BELMONTE SERRANO, José. «Los excesos de intertextualidad de un héroe cansado: *El club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte». *Bulletin hispanique*. 2015, 345-356.
- BENOT, Stella. «Almudena Grandes: “Me gusta dejarme llevar por la propia historia, por mis personajes”». *ABC*, 25-11-1994, p.54.
- BENSON, Ken. *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*. Amestardam - New-York: Rodopi, 2004.
- BILLIG, Michael y NUNEZ, Rosamaría. «El nacionalismo banal y la reproducción de la identidad nacional». *Revista Mexicana de Sociología*. Vol. 60, nº1, Jan-Mar 1998, pp. 37-57. *Jstor.org/stable/3541255*. Web. 04-02-2015.
- BLETON, Paul. *Ça se lit comme un roman policier... comprendre la lecture sérielle*. Québec : Nota Bene, 1999.
- BOGADO, Fernando. «El asedio de la realidad: límites de la categoría de “postautonomía” y de “etnografía del presente” en las formulaciones críticas de Josefina Ludmer y Beatriz Sarlo». Actas del IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas. *Celarg.org/int/arch_public/bogadocc2015.pdf*. Web. 12-06-2016.
- BOOTH, Wayne. *The company we keep. An ethics of fiction*. Berkley : University of California Press, 1988.
- BORRACHERO, Aranzazu. «“Los caminos de Eros son imprevisibles”: contradicciones ideológicas en *La casa de los espíritus* de Isabel Allende». *Letras femeninas*. Vol. 29, nº2, 2003, pp. 9-32.
- BOSCHETTO, Sandra. «Dialéctica metatextual y sexual en *La casa de los espíritus* de Isabel Allende». *Hispania*. Vol. 72, nº3, 1989.

- BOTREL, Jean-François. «Invención y cultivo de un objeto científico: la cultura del pueblo». *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español, siglo XX y XXI*. Eds. Ana Cabello et al. Madrid: Los libros de la Catarata, 2011, pp.15-30.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1992.
- BRÍGIDO CORACHÁN, Ana. «Patologías del desarrollo: Historia y cosmovisión indígenas en la novela de Leslie Marmo Silken *Ceremony*». *La cultura en tiempos de desarrollo: violencias, contradicciones y alternativas*. Ed. Nuria Girona Fibla. Valencia: Universitat de València, 2012.
- BUSQUET I DURÁN, Jordi. *Lo sublime y lo vulgar: la “cultura de masas o la pervivencia de un mito”*. Barcelona: UOC, 2008.
- CABELLO, Ana, et al. «Introducción». *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español, siglo XX y XXI*. Eds. Ana Cabello et al. Los libros de la Catarata, 2011, pp. 11-13.
- CABELLO, Ana. «Erotismos de las dos orillas: ganadoras del premio La Sonrisa Vertical». *Diálogos ibéricos e iberoamericanos*. Lisboa: ALEPH, 2010, pp. 223-238.
- CAMACHO, Isabel. «"Es repugnante la tiranía física que la sociedad impone a las mujeres"». *El País*, 13-02-1999.
- CAMOZZI, Rolando. «De amor y de sombra». *ABC*, 19-01-1985, p. 50.
- CANTERO ROSALES, María Ángeles. *El “boom” femenino hispanoamericano de los años ochenta. Un proyecto narrativo de ser mujer*. Granada: Universidad de Granada, 2004.

- CÁRCAMO-HUECHANTE, L. E., FERNÁNDEZ BRAVO, Á. y LAERA, A. (Comps.) *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- CARVAJAL BURBANO, Arizaldo. «Mirada sobre la relación desarrollo-cultura». *La cultura en tiempos de desarrollo: violencias, contradicciones y alternativas*. Ed. Nuria Girona Fibla. Valencia: Universitat de València, 2012.
- CASANOVA, Pascale. *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- CASTELLANO, Koro. «Ken Follet. La máquina registradora». *El país semanal*. 13-02-1994.
- CASTILLO GÓMEZ, Antonio. *Historia mínima del libro y de la lectura*. Madrid: Siete Mares, 2004.
- CATELLI, Nora. «Circuitos de la consagración en castellano: mercado y valor». *Boletín*. Dossier: «Cuestiones de Valor». Dir. Alberto Giordano. Nº15, 2010.
- CATELLI, Nora. «Juan Benet y la consagración literaria». *Tropelias*. Actas del III Seminario "Pensamiento literario español del siglo XX". Zaragoza, 22-24 de octubre de 2007. Papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/652. Web. 12-07-2016.
- CATELLI, Nora. «Peri Rossi, irónica; Allende, ampulosa». *La Vanguardia*, 29-11-1984, p.37.
- CEDEÑO, Jeffrey. «Atisbos para definir un lugar: literatura que no es literatura». *Revista Línguas y Letras*. Número especial – XIX CELLIP, 2011. E-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/5526/4196. Web. 09-04-2015.
- CHARTIER, Roger. «Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la “función autor”». *Signos históricos*. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana, Vol.1, nº1, 1999, pp. 11-27.

- CHARTIER, Roger. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Barcelona: Gedia editorial, 1992.
- CHIRBES, Rafael. «El escritor y el editor». *El escritor en la sociedad de comunicación*. Ed. Pura Fernández y Javier Lluch-Prat. Madrid: Los libros de la Catarata, 2011, pp. 33-48.
- COMPAGNON, Antoine. «La propriété intellectuelle». *Fabula. La recherche en Littérature*. Curso en línea (nº9), s.f. Fabula.org/compagnon/. Web. 10-04-2015.
- COMPAGNON, Antoine. «Naissance de l'écrivain classique». *Fabula. La recherche en Littérature*. Curso en línea (nº7), s.f. Fabula.org/compagnon/. Web. 10-04-2015.
- COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*. Paris: Editions du seuil, 2001.
- CONTRERAS, Sandra. «Cuestión de valor. Énfasis del debate». *Boletín*. Dossier: «Cuestiones de Valor». Dir. Alberto Giordano. Nº15, 2010, pp. 129-137.
- CONTRERAS, Sandra. «En torno a las lecturas del presente». *Los límites de la literatura*. Ed. Alberto Giordano. Rosario: Centro de estudios de literatura argentina, 2010, pp. 135-152.
- COOLENS, Eveline. «Liberación y sumisión del sujeto femenino postfranquista en la narrativa de Almudena Grandes: *Las edades de Lulú, Modelos de Mujer y Atlas de geografía humana*. Tesina. Universidad de Gent, 2014. Lib.ugent.be/en/catalog?q=Liberaci%C3%B3n+y+sumisi%C3%B3n+del+sujeto+femenino. Web. 20-07-2016.
- CORBALÁN, Ana. «Contradicciones inherentes a *Las edades de Lulú*: entre la transgresión y la represeión». *Letras femeninas*. Vol. 32, nº2, 2006, pp.57-80.
- CORBELLINI, Natalia. «Entre un autor y su editor: la trayectoria editorial de Antonio Muñoz Molina». *El escritor en la sociedad de comunicación*. Ed. Pura

- Fernández y Javier Lluch-Prat. Madrid: Los libros de la Catarata, 2011, pp. 49-80.
- CORNEJO-PAREJO, Rosalía. «Genealogía esquizofrénica e identidad nacional en Malena es un nombre de tango de Almudena Grandes». *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos*. Eds. Ángeles Encinar y Kaathleen M. Glenn. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
 - DALMARONI, Miguel. «La literatura y sus restos. A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)». *Bazar Americano*. 2010 *Bazaramericano.com/buscador.php?cod=19&tabla=columnas&que=miguel%20dalmaroni*. Web. 13-09-2016.
 - DE BARROS, Laan Mendes. «Les médiations socioculturelles comme objet d'étude de la communication. Études de communication». N°31, 2008. *Edc.revues.org/790*. Web. 12-11-2015.
 - DE DIEGO, José Luis. «Algo más sobre el valor literario: mercado editorial, sociología de la cultura, estudios culturales». Actas del III Congreso Internacional Cuestiones Críticas. *Celarg.org/int/arch_publici/de_diego_jos_luiscc.pdf*. Web. 14-07-2016.
 - DE LEÓN SOTELO, Trinidad. «Isabel Allende: “cuido mucho el lenguaje pero más que la literatura me inquieta la comunicación”». *ABC*, 16-11-1984, p.44.
 - DE PRADA, Juan Manuel. «El analfabetismo de los críticos ha hecho mucho daño». *ABC literario*, 12-01-1996, pp. 16-19.
 - DEL REY, Santiago. «Lara: “La novela del Planeta no ha de ser demasiado intelectual”». *La Vanguardia*, 15-10-1995, p.50.
 - DÍAZ, José Luis. «La noción de autor (1750-1850)». *Literatura: teoría, historia, crítica*. Vol. 13, n°2, 2011, pp. 209-236
 - DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

- DÍEZ BORQUE, Jose María. *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*. Madrid: Al-Borak, 1972.
- DUCAS, Sylvie. «"L'auteur ? Soyons modeste: le cygne à terre". Autorité auctoriale et prix littéraires». *L'autorité en littérature*. Ed. Emmanuel Bouju. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2010. [Books.openedition.org/pur/40513](http://books.openedition.org/pur/40513). Web. 06-11-2016.
- DUCAS, Sylvie. «Prix littéraires en France : consécration ou désacralisation de l'auteur ?». *Approches de la consécration en littérature*. Vol. 7, 2010. Contextes.revues.org/4656. Web. 02-11-2016
- DURAND, Pascal. *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura auctorial*. Comp. Juan Zapata. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2014.
- E.I. «Cualquier persona normal puede hacer cosas terribles». *Escritura pública*. Nº19, 2003, pp.40-41.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Madrid: Lumen, 1973.
- EERLAND, Jikke. *Los primeros diez años de la recepción de Isabel Allende en los Países Bajos*. Universidad de Utrecht, 06-2008. Dspace.library.uu.nl/handle/1874/31318. Web. 21-01-2016.
- ERGAS, Yasmine. «El sujeto mujer. El feminismo de los años sesenta-ochenta». Dirs. Georges Duby y Michelle Perrot. *Historia de las mujeres*, Vol.V. Madrid: Taurus, 1993, pp. 539-566.
- ESCUDERO, Javier. «Rosa Montero y Pedro Almodóvar. Miseria y estilización de la movida madrileña». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. Nº2, 1998, pp. 147-162.
- ESTEBAN, Luis. «Las mentiras de Lulú». *El País*, 29-07-1992.

- F.V. «La novela histórica: entender el presente a través del pasado. Del baile de disfraces a las fábulas, momento actual en España». *La Vanguardia*, 9-06-1989, p.46.
- FANJUL-FANJUL, María C. «La recepción de Isabel Allende en Gran Bretaña y España: la respuesta del público lector en cuanto al uso de hechos y fuentes históricas en su obra». Coords. Sònia Boadas Cabarrocas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens. *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*. Ediciones PPU, 2012, pp. 589-598.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, C. J. y HEIKKILÄ, Riie. «El debate sobre el omnivorismo cultural. Una aproximación a nuevas tendencias en sociología del consumo». *Revista Internacional de Sociología*. Vol. 69, nº3, 2001, pp. 585-606.
- FERNÁNDEZ, P. y LLUCH-PRATS, J. *El escritor en la sociedad de comunicación*. Madrid: Los libros de la Catarata, 2011.
- FERRER, Isabel. «Lulú seduce al holandés». *El País*, 11-12-1990.
- FIDALGO, Feliciano. «La mía es una novela sobre la patria». *El País*, 03-06-1990.
- FONTRODONA, Óscar. «Almudena Grandes obtiene el premio Sonrisa Vertical». *ABC*, 31-01-1989, p.39.
- FOUCAULT, Michel. «¿Qué es un autor?». *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.
- FOUCE RODRÍGUEZ, Hector. «“El futuro ya está aquí” Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985». Tesis. Universidad Complutense de Madrid, 2002.
- FOUCE RODRÍGUEZ, Hector. «La cultura juvenil como fenómeno dialógico: reflexiones en torno a la movida madrileña». *CIC: Cuaderno de Información y Comunicación*. Nº5, 2002, p.267-276.

- FRANSSEN, Gaston. «Literary celebrity and the discourse of authorship in Dutch literature». *Journal of Dutch Literature*. Vol. 1, nº1, 2010. *Journalofdutchliterature.org*. Web. 10-10-2016.
- FREIXAS, Laura. «“Lo femenino” en la crítica literaria española». *Letra Internacional*. Nº73, 2001, pp.41-49.
- FUGUET, Alberto. «¿De qué hablamos cuando hablamos de Isabel Allende?». *Nexos*. 2002. *Nexos.com.mx/?p=10295*. Web. 07-08-2014.
- GALINDO, Juan Carlos. «Los best sellers son un estímulo para la puerilidad». *El País*, 12-02-2009. *Cultura.elpais.com/cultura/2009/02/12/actualidad/1234393203_850215.html*. Web. 13-12-2014.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana. «El valor del objeto literario». *Insula: revista de letras y ciencias humanas*. Nº814, 2014, pp. 2-5.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana. «Introducción: Literatura y economía: El caso argentino». *Cuadernos del CILHA*. Volº15, nº21, 2014, pp. 11-17.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. «Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular?». *Diálogos de la comunicación*. Nº17, 1987.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paídos, 2008.
- GARCÍA NIETO, José. «Eva Luna». *ABC*, 26-09-1987, p.53.
- GARCÍA PLANAS, Plàcid. «Entrañables comanches». *La Vanguardia*, 20-06-1997, p.53.
- GARCÍA, Ángeles. «Sólo escribo para divertirme». *El País*, 02-01-1995.
- GARCÍA, Fernando. «Pérez-Reverte acusa a TVE de “tener oro puro y usarlo para harrar burros»». *La Vanguardia*, 18-08-1994, p.21.
- GARCÍA, Fernando. «Pérez-Reverte: “se nota que se ha leído poco, y de eso se resiente mucho el guionista joven»». *La Vanguardia*, 14-08-1996, p. 27.

- GARCÍA, Miguel Ángel. «Imagen primera de Almudena Grandes». *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*. N°7, 2004. Um.es/tonosdigital/znum7/perfiles/almudena.htm. Web. 10-07-015.
- GAYÀ, Guillem. «Els lectors pregunten. El personal». *La Vanguardia*, 22-12-1995, p.7.
- GELI, Carles. «Muere la editora Esther Tusquets». *El País*, 23-07-2012.
- GIL DE BIEDMA, Leticia. «Isabel Allende: “Ser mujer en un mundo hecho para hombres”». *ABC*, 25-11-1987, p. 52.
- GIL FERRANDIS, trinidad. «En busca de una identidad propia: los espejos de Lulú y Malena (de Almudena Grandes). Dualidades, transgresión y testimonio». Tesis. UNED, 2010.
- GILKISON, Jean. «A asunción das normas da novela rosa en *De amor y de sombra* de Isabel Allende». *Boletín gallego de literatura*. N°7, 1992, 23-31.
- GIORDANO, Alberto. «Manuel Puig y la fascinación del mal gusto». *Paradoxa*. N°8, 1996, pp. 46-58.
- GIORDANO, Alberto. «Presentación». *Los límites de la literatura*. Ed. Alberto Giordano. Rosario: Centro de estudios de literatura argentina, 2010, pp. 5-16.
- GÓMEZ LAGUNA, Isaac. «*El Club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte como paradigma de la narrativa posmoderna española». *Revista Tunecina de estudios hispánicos*. N°2, 2015.
- GONZÁLEZ, Jorge. «La cofradía de las emociones (in)terminables (parte primera). Construir las telenovelas americanas». *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Colihue, 1993, pp. 63-110.
- GONZÁLEZ-ARIZA, Fernando. «Literatura y sociedad: el permio Planeta». Tesis. Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- GOUDMAN, Anaïs. «*Ethos* et posture du feuilletoniste: interventions d’auteur dans *Les Mystères de Paris*». *Fabula. La recherche en Littérature*. Colloques en ligne,

- «Posture d'auteurs: du Moyen âge à la Modernité, 20-21 de junio de 2013. *Fabula.org/colloques/document2344.php*. Web. 11-09-2016.
- GRANDES, Almudena. «La conquista de una mirada». *Letra Internacional*. N°73, 2001, pp. 52-61.
 - GRANDES, Almudena. «Los nuevos escenarios para el compromiso social y la literatura». *Literatura y compromiso social*. Ed. Felipe Benitez Reyes. Madrid: Visor Libros, 2003, pp. 61-70.
 - GRANDES, Almudena. *Las edades de Lulú*. Barcelona: Tusquets, 2004 [1989].
 - GRANDES, Almudena. *Malena es un nombre de Tango*. Barcelona: Tusquets, 1996 [1994] (versión libro electrónico).
 - GRANDES, Almudena. *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets, 2013 [1996] (versión libro electrónico).
 - GRANDES, Almudena. *Te llamaré Viernes*. Barcelona: Planeta, 1996 [1991].
 - GUARDIA, María Asunción. «Eduardo Mendza y Zoé Valdés destacan en la quiniela de ganadores del Planeta». *La Vanguardia*, 15-10-1996, p.43.
 - GUARDIA, María Asunción. «La fealdad es peor que la pobreza porque es irreversible». *La Vanguardia*, 11-07-1997.
 - HARVEY, Jonh. «The content characteristics of best-selling novels». *The Public Opinion Quarterly*. Vol. 17, N° 1, 1953, pp. 91-114.
 - HEINICH, Nathalie. «Avoir un don. Du don en regime de singularité». *Revue du MAUSS*. N°41, 01-2013, pp. 235-240.
 - HEINICH, Nathalie. «Visibilité». Conferencia para la Université Catholique de Louvain y publicada en Youtube el 13 de mayo de 2014. *Youtube.com/watch?v=I8G8rF6baK4&t=1038s* Web. 14-10-2016.

- HENSELER, Christine. «Sexual subversion: *Las edades de Lulú* by Almudena Grandes». *Contemporary Spanish women's narrative and the publishing industry*. Illinois: University of Illinois Press, 2003.
- HENSELER, Christine. *Contemporary Spanish women's narrative and the publishing industry*. Illinois: University of Illinois Press, 2003.
- HEVIA, Elena. «Isabel Allende: “No creo en el odio”». *ABC*, 27-11-1987, p. 43.
- HUERTA, Teresa. «La ambivalencia de la violencia y el horror en "La casa de los espíritus" de Isabel Allende». *Chasqui*. Vol. 19, nº1, 1990, pp. 56-63.
- ILLOUZ, Eva. *Erotismo de autoayuda. Cincuenta sombras de Grey y el nuevo orden romántico*. Buenos Aires-Madri: Katz, 2014.
- IRIART, Carlos. «Isabel Allende. “Escribo atrapada entre el amor y la violencia”». *El País*, 17-10-1985.
- ITURBE, Antonio G. «Entrevista a Alberto Figueroa». s.f. *Web.archive.org/web/20120728000632/http://www.ruyman.eu/avfentrevistalycos.htm*. Web. 13-12-2013.
- J. V. «Isabel Allende: “Me siento influida por García Márquez, el padre del realismo mágico”». *ABC*, 23-11-1982, p.52.
- JARQUE, Fietta. «Pérez-Reverte dice escribir novelas para recrear la vida a su manera». *El País*, 25-11-1993.
- LAERA, Alejandra. «Entre el valor y los valores (de la literatura)». *Boletín*. Dossier: «Cuestiones de Valor». Dir. Alberto Giordano. Nº15, 2010, pp. 139-147.
- LAHIRE, Bernard. «Publicisation de la littérature et frontières invisibles du jeu littéraire». *Littérature*. Nº160, 2010, pp. 21-30. *Cairn.info/revue-litterature-2010-4-page-20.htm*. Web. 13-09-2016.
- LAVIK, Erlend. «Romantic authorship in copyright law and the uses of aesthetic». *The work of authorship*. Ed. Mireille van Eechoud. Amsterdam : Amsterdam

- University Press, 2014. *Oopen.org/search?identifier=503030*. Web. 10-10-2016.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel. «Para una gramática del best-seller desde el canon literario: el capitán Alatríste», *Actas del VII congreso internacional de la sociedad española de didáctica de la lengua y la literatura*. A Coruña: Diputación provincial de A Coruña, 2004, pp. 39-73.
 - LÓPEZ, Jose Pablo. «Isabel Allende, que trabaja en su tercera novela, dice que no pretende hacer literatura política». *La Vanguardia*, 10-10-1986, p. 47.
 - LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.
 - M.F.C. «Arturo Pérez-Reverte presenta” El capitán Alatríste”». *ABC*, 04-12-1996, p. 55.
 - MAINGUENEAU, Dominique. «Le recours à l’ethos dans l’analyse du discours littéraire». *Fabula. La recherche en Littérature*. Colloques en ligne, «Postures d’auteur: du Moyen-âge à la Modernité», 20-21 de junio de 2013. *Fabula.org/colloques/document2424.php*. Web. 11-09-2016.
 - MANSILLA, H. C. F. «La estética de lo bello y la exaltación de la cultura popular». *Cuyo: Anuario de filosofía argentina y americana*. Vol. 3, 2006, pp.123-153. *Bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitaes/3371/mansillacuyo06-23.pdf*. Web. 20-02-2015.
 - MARTÍ GÓMEZ, Jose. «Isabel Allende tras el hachazo y “para que no lo borre el viento”». *La Vanguardia*, 14-11-1984.
 - MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. México: G. Gili, 1993.
 - MARTÍNEZ SAMOS, Agustín. «La tabla de Flandes y La piel del tambor de Arturo Pérez-Reverte: Hacia una nueva poética de la novela criminal». *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2007. *Ucm.es/info/especulo/numero36/aperever.html*. Web. 18-02-2015.

- MASOLÍVER RÓDENAS, Juan A. «Mujeres al borde de los 40». *La Vanguardia*, 9-10-1998, p.1.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan A. «Traumas de mujer». *La Vanguardia*, 12-04-1996, p.43.
- MASSOT, Josep y MOIX, Llatzer. «Tusquets y Anagrama, cumpleaños feliz». *La Vanguardia*, 05-06-1994, p.67-68.
- MEIZOZ, Jérôme. «"Écrire c'est entrer en scène". La littérature en personne». *Varia*, 2015. *Contextes.revues.org/6003*. Web. 11-11-2016.
- MEIZOZ, Jérôme. «Posture d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq)». *Vox-poetica. Lettres et sciences humaines*. S.f. *vox-poetica.org/t/articles/meizoz*. Web. 05-11-2016.
- MEIZOZ, Jérôme. «Posture et biographie: Semmelweis de L.-F. Céline». *La question biographique en littérature*. Vol. 3, 2008. *Contextes.revues.org/2633*. Web. 02-11-2016.
- MEIZOZ, Jérôme. «Postures littéraires: mises en scène modernes de l'auteur». Conferencia dada en la Universidad de Ginebra, 12 de marzo de 2008. *Mediaserver.unige.ch/play/62294*. Web. 15-10-2016
- MILLER, Amarna. «Sexo, porno y feminismo». *Youtube.com/watch?v=2RiyQN1pJeg*. Web. 15-07-2016.
- MIRÓ LLINARES, Fernando. «El futuro de la propiedad intelectual desde su pasado. La historia de los derechos de autor y su porvenir ante la revolución de Internet». *Revista de Sociales y Jurídicas*. N°2, 2007, pp. 103-155
- MORA, Miguel. «Arturo Pérez-Reverte bucea en el Siglo de Oro para novelar sobre "la memoria que se nos niega"». *El País*, 4-12-1996.
- MORA, Rosa. «Escribir es un estado de gracia». *El País*, 08-06-1994.
- MORA, Rosa. «Tusquets, 40 años en la brecha». *El País*, 17-06-2009.

- MORAN, Joe. *Star authors. Literary celebrity in America*. London: Pluto Press, 2000.
- MORENO DA SILVA, F. M. «Cultura e mercado: o best-seller em questão». *Revista Internacional Interdisciplinar Interthesis*. Vol 3, nº2, 2006. Periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/795. Web. 23-01-2016.
- MORET, Xavier. «Pérez-Reverte: “La lectura es la única escuela posible para un escritor”». *El País*, 21-01-1998.
- MOSSE, George L. *La imagen del hombre: la creación de la masculinidad moderna*. Madrid: Talassa, 2001.
- MOSZCZYNSKA, Katarzyna. «Cultura, ideología e industria editorial: la narrativa de mujeres en la España de los noventa». Tesis. Universidad de Granada – Universidad de Varsovia, 2007. Digibug.ugr.es/bitstream/10481/1638/1/16847313.pdf. Web. 14-12-2014.
- MUÑOZ, Diego. «Bigas Luna: “Las edades de Lulú” no será “Emmanuelle”». *El País*, 05-05-1990.
- MUÑOZ, Diego. «El productor de *Las edades de Lulú* retira la querrela contra la actriz Ángela Molina». *El País*, 30-05-1990.
- MUÑOZ, Diego. «Gerardo Herrero lleva al cine “Malena es un nombre de tango”». *La Vanguardia*, 18-12-1995, p.37.
- NAUDIER, Delphine. «La fabrication de la croyance en la valeur littéraire». *Sociologie de l’art*. Nº2, 2004. Cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-2-page-37.htm. Web. 09-04-2016.
- NAVAJAS, Gonzalo. «Arturo Pérez-Reverte y la literatura de un tiempo ejemplar». *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. Eds. José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi. Madrid: Verbum, 2000, pp. 297-318.
- OLEZA, Joan. «De la muerte del autor al retorno del Demiurgo y otras perplejidades: Posiciones de autor en la sociedad globalizada». *Siglo XX y XXI, Mermoria del*

I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 2008. Entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/de_la_muerte_del_autor_a..._La_Plata.pdf. Web. 20-06-2016.

- OLEZA, Joan. «El escritor ante, bajo, cabe, con, contra, desde la escritura. Efectos de la era de la información». *El escritor en la sociedad de comunicación*. Ed. Pura Fernández y Javier Lluch-Prat. Madrid: Los libros de la Catarata, 2011, pp. 81-116.
- OLEZA, Joan. *Trazas y bazas de la modernidad: ensayos desde el cambio cultural*. La Plata, Argentina: Ediciones del Lado de Acá, 2012.
- OSBORNE, Raquel. «El liberalismo y el feminismo ante la pornografía ¿Enemigos irreconciliables o amigos posibles?». *Sistema: Revista de ciencias sociales*. N°98, 1990, pp. 71-86.
- OSBORNE, Raquel. *Las mujeres en la encrucijada de la sexualidad: una aproximación desde el feminismo*. Barcelona, La Sal: 1989.
- OTERO, Lara. «Juan Diego sube al escenario al capitán Alatríste de Pérez-Reverte». *El País*, 13-12-1996.
- OTERO-BLANCO, Ángel. «La historia de un fecundo error: *El club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte». *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, Vol. 91, n°8, 2014. Pp. 1189-1205.
- PABLO NÚÑEZ, Luis. «Los grupos editoriales españoles y su influencia en la creación de los cánones literarios actuales». *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español, siglo XX y XXI*. Eds. Ana Cabello et al. Madrid: Los libros de la Catarata, 2011, pp. 31-50.
- PACHECO OROPEZA, Bettina. «Las imágenes del cuerpo en *Modelos de mujer*, de Almudena Grandes». *El cuento en la década de los noventa. Actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Visor, 2001.

- PALOMO, Juan. «Escritores de la timba». *ABC Literario*, 22-11-1996, p.6.
- PEREDA, Rosa María. «Me he ganado el derecho a que la gente deje de dudar que soy escritora». *El País*, 03-06-1994.
- PÉREZ MELGOSA, Adrián. *Las grietas de la historia: intertextualidad entre Europa y España en La tabla de Flandes de Arturo Pérez-Reverte*. Monteagudo, nº8, 2003. Pp. 193-200.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo. *El capitán Alatriste*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2014 [1996].
- PÉREZ-REVERTE, Arturo. *El club Dumas*. Barcelona: Penguin Random House Mondadori, 2015 [1993] (versión libro electrónico).
- PÉREZ-REVERTE, Arturo. *El francotirador paciente*. Madrid: Alfaguara, 2013.
- PÉREZ-REVERTE, Arturo. *El húsar*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 1994 [1986].
- PÉREZ-REVERTE, Arturo. *El maestro de esgrima*. Madrid: Alfaguara, 2007 [1988].
- PÉREZ-REVERTE, Arturo. *La sombra del águila*. Madrid: Alfaguara, 2008 [1993].
- PÉREZ-REVERTE, Arturo. *Territorio Comanche*. Madrid: Ollero & Ramos, 1999 [1994].
- PERI ROSSI, Cristina. «Historia, amor, violencia». *La Vanguardia*, 6-01-1983, p.35.
- PETITJEAN PÉQUEUX, Aurélie. «De amor y de sombra de Isabel Allende, o cuando una autora exiliada intenta reconstituir y denunciar hechos no presenciados». Coords. Sònia Boadas Cabarrocas, Félix Ernesto Chávez y Daniel García Vicens. *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*. Ediciones PPU, 2012, pp. 579-588.
- PIÑOL, Rosa María. «“Eva Luna es la feminidad aceptada”, dice Isabel Allende». *La Vanguardia*, 20-11-1987, p. 49.

- PIÑOL, Rosa María. «Almudena Grandes se estrena como escritora ganando La Sonrisa Vertical». *La Vanguardia*, 31-01-1989, p.51.
- POLLINI, Yemina. «Escribir es atravesar un espejo». *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Nº14, 2002, pp.347-362.
- POTOK-NY CZ, Magda. «Escritoras españolas y el concepto de escritura femenina». *Lectoras: revista de dones i textualitat*. Nº9, 2003, pp.151-160.
- POZUELO YVANCOS, J. M. y ARADRA SÁNCHEZ, R. M. *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra, 2000.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier María y Enrique Vila-Matas*. Junta de Castilla y León, Consejería de cultura y turismo, Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León: Univeridad de Valladolid, 2010.
- PRECIADO, Nativel. *El sentir de las mujeres*. Madrid: Temas de hoy, 1996.
- PREMAT, Julio. «El autor: orientación teórica y bibliográfica». *Cuadernos LIRICO*. Nº1, Epílogo, 2006. *Lirico.revues.org/824*. Web. 13-09-2015.
- PRON, Patricio. «Literatura y mercado». *Letras libres*. 11-09-2011. *Letraslibres.com/mexico-espana/literatura-y-mercado*. Web. 13-03-2014.
- PROVENZANO, François. «La consécration par la théorie». *COntEXTE*. Nº7, 2010. *Contextes.revues.org/4629*. Web. 12-09-2016.
- RAMA, Ángel. «El Boom en perspectiva». *Más allá del Boom: Literatura y mercado en América Latina*. Ed. David Viña et al. Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984.
- R.S. «Almudena Grandes: “el principio de toda ficción es la memoria”». *ABC*, 05-08-1998, p.47.
- REYES, Joaquín. *Muchachada Nui 3x12*. Producción de Hill Valley. 2009. *Muchachadanui.rtve.es/ celebrities-arturo-perez-reverte.html*. Web. 12-10-2013.

- RIQUELME, Sonia. «Isabel Allende». *Escritoras chilenas. Tercer volumen. Novela y cuento*. Ed. Patricia Rubio. Santiago: Cuarto Propio, 1999, pp. 447-468.
- ROBBINS, Jill. «The discipline of the Spanish subject: *Las edades de Lulú*». *Anales de literatura contemporánea*, Vol. 28, nº1, 2003, pp. 161-182.
- ROGLAN, Joaquim. «Soy un mercenario cualificado. Pérez-Reverte dice que Código 1 es su cruz y busca el placer en las novelas». *La Vanguardia*, 06-08-1993, p.2-3.
- RUIZ SERRANO, Cristina. «Paradigmas patriarcales en el realismo mágico: alteridad femenina y ‘feminismo mágico’ en *La casa de los espíritus* de Isabel Allende y *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro». *Bulletin of Spanish studies*. Vol 88, nº6, 2011, pp. 863-885.
- S. R. «En tiempos de Isabel II». *La Vanguardia*, 21-07-1988, p.43.
- S.C. «Tusquets celebró su 30 aniversario con un recital poético». *ABC*, 22-06-1999, p.59.
- S.T. «Entrevista a Almudena Grandes en “Pretextos”». *ABC Sevilla*, 08-09-1998, p.109.
- SALADRIGAS, Robert. «Eva Luna desde Isabel Allende». *La Vanguardia*, 8-10-1987, p.49. «Entrevistas aventuras y drama en El País». *El País*, 31-07-1993.
- SAMPEDRO, Javier. «Escritores y directores defienden en Santander un cine basado en la gran literatura europea». *El País*, 14-09-1996.
- SANTILLANA DEL BARRIO, Ignacio. «Santillana vende Alfaguara y sus sellos literarios a Random House». *El confidencial*, 18-04-2013. Elconfidencial.com/cultura/2013-04-18/santillana-vende-alfaguara-y-sus-sellos-literarios-a-random-house_735980/. Web. 06-05-2015.
- SANZ TORRADO, Raquel. «Principio y fin de los premio “La Sonrisa Vertical”: *La educación sentimental de la señorita Sonia y Llámalo deseo*». *Anmal.uma.es/numero32/Sonrisa_vertical*. Nº32, 2012, pp. 605-633. Web. 10-03-2016.

- SANZ VILLANUEVA, Santos. «Lectura de Arturo Pérez-Reverte». *Perezreverte.com*, 29-10-2013. Perezreverte.com/articulo/sobre-perez-reverte/318/lectura-de-arturo-perez-reverte/. Web. 08-02-2015.
- SANZ VILLANUEVA, Santos. «El revertismo y sus alrededores». *Sobre héroes y libros: la obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Eds. José Manuel López de Abiada y José Belmonte Serrano. Murcia: Nausicaä, 2003. Perezreverte.com/upload/ficheros/noticias/201002/rev_revertismo_alrededores.pdf. Web. 16-01-2015.
- SARLO, Beatriz. «¿Pornografía o fashion?». *Punto de vista*. Nº 83, 12-2005, pp. 13-17.
- SARLO, Beatriz. «Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa». *Revista de Crítica Cultural*. Nº 15, 11-1997.
- SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos aires: Siglo XXI, 2007.
- SCHAVELZON, Guillermo. «La función del agente literario». *Actas del Encuentro Iberoamericano de Mujeres Narradoras*. Lima, Agosto de 1999. Jamillan.com/agente.htm. Web. 14-01-2014.
- SERVÉN DÍEZ, Carmen. «Lectura de masas: el best-séller». *Lecciones de literatura*. Coord. Dolores Noguera. Madrid: UAM, 2006.
- SOLANA, Almudena. «La ciudad de Madrid está habitada por gente con sexo». *El País*, 24-11-1994.
- SORELA, Pedro. «La cota de los 100.000». *El País*, 20-01-1988.
- STEENMEIJER, Maarten y GROHMANN, Alexis (coords.). «Bestseller español. Españoles en el extranjero (y no juegan al fútbol)». *Quimera, Revista de literatura*. Nº 273, 2006, pp. 23-31.
- STEENMEIJER, Maarten. «¿Miedo de tocar? Los críticos frente al ‘best-seller’ español». *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español, siglo XX y XXI*. Ed. Ana Cabello et al. Madrid: Los libros de la Catarata, 2011, pp. 67-84.

- STEENMEIJER, Maarten. «El nuevo capital de la literatura española: los ‘best-sellers’». *El escritor en la sociedad de comunicación*. Ed. Pura Fernández y Javier Lluch-Prat. Madrid: Los libros de la Catarata, 2011, pp. 117-138.
- STEENMEIJER, Maarten. «El fantasma del *best seller* español». *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*. Nº835-836, 2016, pp. 42-45.
- SUÑÉN, Luis. «Nacimiento, mutaciones, estrategias y discursos del editor moderno en España». *El escritor en la sociedad de comunicación*. Ed. Pura Fernández y Javier Lluch-Prat. Madrid: Los libros de la Catarata, 2011, pp. 15-32.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. *Le mélodrame*. Paris: PUF, 1984.
- TODA IGLESIA, M. Á. *Héroes y amigos: Masculinidad, imperialismo y didactismo en la novela de aventuras británicas, 1880-1914*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- TORRES, Maruja. «Isabel Allende recoge en su primera novela la tradición oral de su familia». *El País*, 24-11-1982.
- TORRES, Rosana. «Arturo Pérez-Reverte llena su última novela de trampas y juegos literarios». *El País*, 20-05-1993.
- TRENAS, Miguel Ángel. «”La literatura ha dejado a los hombres en el camino”». *La Vanguardia*, 08-10-1998, p.48.
- TRENAS, Miguel Ángel. «”Sospecho que Cela polemiza para promocionar su novela»». *La Vanguardia* 14-04-1994, p.42.
- TRENAS, Miguel Ángel. «Almudena Grandes realiza en su segunda novela otro alegato a favor de la pasión». *La Vanguardia*, 13-02-1991, p.38.
- TRENAS, Miguel Ángel. «Pérez-Reverte inicia una serie literaria protagonizada por el espadachín Alatríste». *La Vanguardia*, 04-12-1996, p.41.
- TSUCHIYA, Akiko. «Gender, sexuality and the literary market in Spain at the End of the Millennium». *Women’s Narrative and film in the Twentieth-Century Spain:*

- A World of Difference(s)*. Eds. Ofelia Ferrán y Kathleen M. Glenn. London: Routledge, 2002.
- VALENZUELA, Regina. «Dos de las tres novelas de Arturo Pérez-Reverte se trasladan al cine». *El País*, 06-05-1992.
 - VALLCORBA, Jaume. «El futuro de la edición literaria de calidad». *Letras Libres*, 09-2009. Letraslibres.com/revista/letrillas/el-futuro-de-la-edicion-literaria-de-calidad. Web. 10-12-2016.
 - VALLS, Fernando. «El eterno juego del sueño y de la vida». *La Vanguardia*, 01-03-1991, p.8.
 - VANDERBILT, Arthur T. *The making of a bestseller. From author to reader*. London: McFarland & Company, 1999.
 - VERÓN, Eliseo. «Relato televisivo e imaginario social». *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Comp. Nora Mazziotti. Buenos Aires: Colihue, 1993, pp. 29-41.
 - VIALA, Alain. *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Les éditions de minuit, 1985.
 - VIDAL-FOLCH, Ignacio. «Pérez-Reverte revisita los tres mosqueteros en “El club Dumas”». *La Vanguardia*, 21-05-1993, p. 44.
 - VIGORA, Jesús. *El público lee*. Canal Sur. 2010. Youtube.com/watch?v=rvfojIvgNAY Web. 5-06-2010.
 - VILA-SANJUÁN, Sergio. *Código best-seller: las lecturas apasionantes que han marcado nuestras vidas*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2011.
 - VILA-SANJUÁN, Sergio. *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*. Barcelona: Ediciones Destino, 2003.
 - VILLENA, Miguel Ángel. «Arturo Pérez-Reverte asegura que “ser lúcido y español siempre provoca tristeza”». *El País*, 08-11-1997.

- VIÑAS PÍQUER, David. «Posicionarse en el campo literario: el caso Pérez-Rverte». *Tropelias*. Actas del III Seminario “Pensamiento literario español del siglo XX”. Zaragoza, 22-24 de octubre de 2007. *Papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/662*. Web. 12-07-2016.
- VIÑAS PIQUER, David. *El enigma best-seller. Fenómenos extraños en el campo literario*. Barcelona: Ariel, 2009.
- WALSH, Anne L. *Arturo Pérez-Reverte: narrative tricks and narrative strategies*. Woodbridge: Tamesis Books, 2007.
- WEISBERG, Jacob. «Pourquoi les gens s’intéressent-ils aux people?». *Slate*. 07-04-2011. *M.slate.fr*. Web. 14-11-2016.
- WOODMANSEE, Martha y JASZY, Peter. «Beyond authorship. Refiguring rights in traditional culture and bioknowledge». *Scientific authorship. Credit and Intellectual property in science*. Ed. Mario Biagioli y Peter Galison. Londres: 2003. *Books.google.es*. Web. 03-11-2016.
- YÚDICE, George. *El recurso de la cultura. Usos globales de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.