

La narrativa spagnola del XXI secolo Una galassia in espansione

Maura Rossi

Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract This essay is a synchronic exploration of peninsular literature in Spanish, and its main aim is to draw a map – within the inescapable boundaries imposed by strict immediacy – of tendencies, developments, filiations, thematic patterns and socio-political contaminations that may characterise it. Starting from a negotiated definition of ‘the aughts’ as a referential frame for this reflection, the argumentation translates into an analysis of ultra-contemporary Spanish novel as a mutant and polymorphous phenomenon, on the edge (or past it, according to those who claim it has already died) of the expiration of *novela social*, the acrobatic statements of *afterpop*, the intra- and extra-literary claims of postmemory, the permeability towards the worldwide diffusion of brevity and autofiction, the conflict between local hyper-specificity and panhispanic pangea.

Keywords Spanish narrative. Afterpop. Postmemory. Cyberpunk. Panhispanic literature.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Nuovo secolo, volti noti: la vitalità del canone tardo-novecentesco. – 3 La *narrativa de la memoria*: romanzo e racconto come spazi di rinegoziazione del passato. – 4 Tra l'*afterpop* e il (*ciber*)*punk: a walk on the wild side*. – 5 Micro-mega: brevi osservazioni (sconnesse) sugli spazi.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2018-12-14
Accepted	2019-09-16
Published	2019-12-04

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Rossi, Maura (2019). “La narrativa spagnola del XXI secolo: una galassia in espansione”. *Rassegna iberistica*, 42(112), 289-308.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2019/112/002

289

1 Introduzione

Attraverso la forza dei miei investimenti, attraverso il loro disordine, la loro casualità, il loro enigma, io sentivo che la Fotografia è un'arte poco sicura. (Barthes 2003, 18)

Nella sua celebre monografia di approccio all'arte composita della fotografia, Roland Barthes (2003) registra con consistenza la complessità intrinseca nell'atto alchemico di convogliare il movimento attraverso l'immobile, di intrappolare ciò che si vede in qualcosa che possa essere visto, di piegare l'istantaneo al durevole.

Non si scosta notevolmente da quello del fotografo e, in misura maggiore, del 'teorico' della fotografia il mestiere del critico della letteratura contemporanea, chiamato a mappare un panorama in costante - ed estremamente veloce - movimento, in dialogo complesso con il patrimonio multiforme che precede il 'post-' che spesso lo etichetta, e caratterizzato dall'alba degli anni Zero dalla crescente tecnologizzazione della comunicazione, che inserisce il testo letterario in un contesto di rapida produzione, uso e consumo di materiale critico e autocritico, sia attraverso i canali convenzionali (il libro, il saggio, il convegno, il giornalismo letterario, la rivista scientifica) che mediante una impressionante - e spesso fuorviante - varietà di *new media* (il blog letterario, i *social media* di scrittori e case editrici, i *webinars*, le riviste letterarie digitali non *peer-reviewed*, le interviste *open-access* che rendono possibile un dialogo diretto con gli autori attraverso piattaforme digitali).¹

All'interno di questo panorama, la narrativa peninsulare in lingua spagnola - ovvero, quella elaborata e recepita all'interno di un ambito culturale convenzionalmente, e permeabilmente, circoscritto alla penisola iberica - risulta anzitutto inquadrata, come numerosi dei suoi omologhi europei, dentro a un dibattito critico che oscilla tra la messa in discussione del prodotto letterario *tout court* (con frequenti quanto inconsistenti dichiarazioni sulla morte del romanzo 'tradizionale', ammesso che tale entità sia effettivamente evocabile come totem referenziale) e la fabbricazione compulsiva di etichette (generazionali, tematiche, cronologiche, stilistiche) che mediante la nomenclatura diano un'impressione - illusoria, non serve neppure annottarlo - di contenimento e, dunque, di facilitazione della comprensibilità.²

¹ È significativo notare come l'accusa di 'dispersione', spesso evocata per tacciare negativamente la deriva 2.0 sia della critica letteraria che della letteratura, risulti ormai ampiamente relativizzata e addirittura capovolta da critici (spesso a loro volta autori) come Vicente Luis Mora (2016), che vede nella fluidità del macromondo virtuale - non dissimile quanto a caratterizzazione dalla ormai iconica liquidità baumaniana - una opportunità coesiva all'interno di un panorama altrimenti 'pangeico'.

² Di nuovo, per la contemporaneità risulta calzante il parallelismo tra l'etichetta critica, chimera di 'rivelazione' trasparente del suo contenuto, e l'istantanea, in questo caso *prêt-à-porter*.

Posponendo momentaneamente lo scioglimento di tali nodi, forse non del tutto districabili, procediamo a registrare e descrivere, per quanto possibile, le direzioni della narrativa spagnola attuale, cercando di comprendere anzitutto *quali nomi* stiano scrivendo in Spagna oggi, e in secondo luogo *cosa* sia oggetto del romanzo e del racconto che si sta producendo in questi anni Zero pienamente *in progress*. Naturalmente, in questa panoramica il cui unico dato certo è un arbitrario *quando*, il tentativo di definizione del *chi* e del *cosa* assumerà necessariamente le caratteristiche di una crasi tra materia e forma, ovvero ibriderà considerazioni stilistiche e tematiche per arrivare infine a mettere in discussione un *dove* che, in un'epoca di mobilità, migrazione e compenetrazione, risulta notevolmente trans-dimensionato rispetto ai suoi datati contorni peninsulari.

2 Nuovo secolo, volti noti: la vitalità del canone tardo-novecentesco

Una constatazione immediata quando si esplora 'dall'alto' il panorama letterario spagnolo attuale riguarda la persistenza - attiva e non certo totemica - di alcuni tra gli autori ritenuti iconici nella letteratura peninsulare, in particolare dagli anni Settanta e Ottanta ai giorni nostri, alla quale si affianca il consolidamento di voci considerate 'emergenti' o 'giovani' negli anni Novanta, e ormai pienamente integrate nell'olimpo dei 'grandi nomi'. Prova immediata - ancorché riduttiva - di questa considerazione è la presenza di Enrique Vila-Matas, Javier Marías, Juan Marsé e A.G. Porta tra gli autori de «las diez novelas españolas de la década (2000-2009)» identificati per il numero monografico 313 della rivista *Quimera* da una giuria di giovani critici, la cui intenzione dichiarata era una proposta di definizione di dieci titoli rappresentativi per il romanzo pubblicato in Spagna nel primo decennio del XXI secolo.³

Il fatto che il 'già visto' mantenga una marcata vitalità nella letteratura spagnola contemporanea - al di là della naturale continuità con il panorama letterario del secolo precedente, rispetto al quale non si ha notizia di rivoluzione estetica alcuna - permette anzitutto di registrare l'ormai assodata consacrazione di *plumas* che hanno profilato uno stile riconoscibilmente personale, e che nelle loro produzioni più recenti mantengono, dunque, e spesso cesellano formu-

ter, tale come la intende Susan Sontag, osservando che «una sociedad llega a ser 'moderna' cuando una de sus actividades principales es producir y consumir imágenes, cuando las imágenes ejercen poderes extraordinarios en la determinación de lo que exigimos a la realidad y son en sí mismas ansiados sustitutos de las experiencias de primera mano» (2006, 215-16).

3 I restanti nomi corrispondono a Roberto Bolaño, Isaac Rosa, Belén Gopegui, Agustín Fernández Mallo, Javier Cercas e Manuel Vilas (in Carrión 2009).

le di scrittura consolidate, che risultano al contempo permeabili ai nuovi percorsi – soprattutto tematici – della narrativa attuale, e che allo stesso tempo proiettano, volenti o no, l'ombra referenziale del loro piedistallo sulla traiettoria delle 'nuove voci'.

Oltre ai nomi selezionati per il decalogo di *Quimera*, è significativo ricordare autori della caratura di Luis e Juan Goytisolo, Ana María Matute (scomparsa di recente, ma notevolmente attiva negli anni Zero), Juan Marsé, Eduardo Mendoza, Soledad Puértolas, Juan Eduardo Zúñiga, Álvaro Pombo e Luis Mateo Díez, che proseguono e rinnovano la loro pluridecennale e personalissima – e al contempo fisiologica – dissezione entropica del realismo e di ciò che resta della *novela social*, ormai in transito incorreggibile da un'iperobiettività chimerica al dominio della soggettività, con una serie di titoli che mantengono la 'marca' stilistica dei loro autori e, allo stesso tempo, apportano opere pregevoli al mercato letterario contemporaneo, sempre più infestato, come altrove, da valanghe di prodotti usa e getta, con i quali la letteratura 'propriamente detta' si contende gli scaffali delle librerie e i primi posti nelle classifiche di vendita.⁴

Protagonisti assoluti del canone finisecolare (esportato, con esiti variabili, agli anni Zero) sono, però, in maggior misura gli scrittori affermatasi a partire dalla lunga tappa socialista degli anni Ottanta, in un contesto di consolidamento della figura diaframmatica dell'*escrittor-columnista* – dunque, dello scrittore dedito sia alla narrativa che alla redazione di articoli di opinione pubblicati dalle principali testate spagnole, crescenti all'epoca in numero e ramificazione dei loro inserti – e di tentativo di emancipazione generazionale – e, in modo più controverso, anche politica e istituzionale – dalla «sindrome de Estocolmo» che, secondo la lettura di José Carlos Mainer (1994, 24), manteneva il mondo letterario spagnolo in un bilico malsano tra l'anelito di rottura e l'adeguamento automatico e passivo alle limitazioni passate. Si collocano in questo periodo, che spazia dagli anni Ottanta agli anni Novanta, il plauso di critica e lettori alla scrittura labirintica di Antonio Muñoz Molina; il successo della materia fantastica di José María Merino; le infinite possibilità dell'*artificio* di Juan José Millás; la scrittura introspettiva di Rosa Montero; i caleidoscopi della *autoficción* di Enrique Vila-Matas; le declinazioni del sentimento di Almudena Grandes; le avventure 'in serie' di Arturo Pérez-Reverte; il passaggio dal racconto al romanzo di Cristina Fernández Cubas; e, naturalmente, gli intrecci trans-generici di Javier Marías. Queste voci – le più note al mercato editoriale internazionale, ma non

⁴ Per una riflessione sul mercato letterario contemporaneo e sull'impatto nella pratica narrativa del *fast publishing* rimetto all'attento studio di Viñas Piquer (2009), tenendo tuttavia presente l'ormai avvenuta mutazione degli apocalittici in integrati (e viceversa), per ricordare le categorie delineate – e immediatamente decostruite – da Eco (1995).

certo le uniche compatibili con le caratteristiche enumerate in questa proposta di descrizione sintetica - continuano attualmente ad essere materia di scrittura, lettura e critica letteraria, con esiti che frequentemente, con un'agilità consumata, alternano la narrativa di corta estensione al romanzo, e con una non rara presenza all'interno dei loro testi di ripiegamenti metaletterari che testimoniano la clamorosa tendenza all'autodiagnosi della narrativa attuale.⁵

Il canone polifonico - e, necessariamente, ancora aperto - degli ultimi due decenni del secolo scorso consegna, dunque, una 'forma' romanzo consapevole della sua estrema plasticità, tematicamente inclusiva (ancorché a volte intrappolata nella tipificazione, in particolar modo nelle sue espressioni di minor successo), in alcuni casi strutturalmente conservatrice e scarna di inventiva stilistica, generalmente ossessionata da una concezione disgregata del soggetto e, allo stesso tempo, permeabile allo scambio osmotico tra l'io - molteplice, ridefinito, discusso, *ficcional* o reale - e l'ambiente che lo circonda, in oscillazione tra l'iper-specificità localista e l'abbagliante omologazione postmoderna.

Lungo questa linea, gassosa e dispersiva più che rigida e direzionata, si collocano i primi passi di quello che può essere definito come il 'generico' romanzo spagnolo del XXI secolo, maggioritariamente rappresentato, come osserva José María Pozuelo Yvancos (2017), da autori che 'costituiscono un mondo a sé' più che formare un gruppo compatto e osservabile, e caratterizzato dal consolidamento del prestigio letterario di narratori spesso ancora percepiti come 'giovani' - con l'accezione quasi ossimorica che il termine riceve nell'epoca attuale -, esplicitatori di un certo «relevo generacional», come lo definisce Fernando Valls.⁶ Un ripasso arbitrario dei nomi più conosciuti potrebbe comprendere Ignacio Martínez de Pisón, Ricardo Menéndez Salmón, Lucía Etxebarria, Manuel Rivas, Manuel Vilas, Benjamín Prado, Ray Loriga, Fernando Aramburu e Manuel Vilas. Tuttavia, escluderebbe una quantità incalcolabile di attori del mondo letterario attuale che per diverse ragioni si sottraggono dalle maglie di questa rete critica, o perché realmente, anagraficamente giovani, dunque ancora impegnati a rendere visibile la loro scrittura, tra case editrici indipendenti e circoli culturali guardati con diffidenza dal-

⁵ L'autoriflessione intrinseca, che usa il *calambour* metaletterario come strumento di analisi dell'oggetto romanzo, è caratteristica assodata e ricorrente della narrativa del Novecento, in particolare nella seconda metà del secolo (per uno studio teorico si veda Camarero 2004). La prosecuzione e, in alcuni casi, l'esacerbazione di tale tendenza nel romanzo spagnolo ultracontemporaneo è registrata dalla quasi totalità degli studi di approfondimento della nuova narrativa (tra altri, González Orejas 2003; Noyaret 2014; Champeau et al. 2011).

⁶ In Gracia, Ródenas de Moya 2009, 201, con una maggiore estensione della riflessione in Valls 2003.

la critica blasonata; o perché, al contrario, approdati in età avanzata alle sponde scivolose dell'opera prima, e dunque a volte osservati più come *hapax* che come nuove manifestazioni destinate a *marcar camino*; o ancora, infine, perché intrappolati in un dibattito critico spesso sterile e settario, che come una sorta di Penelope appesantita tesse e disfa le trame del nuovo canone secondo logiche che tra i loro criteri dirimenti non sempre privilegiano la qualità letteraria.

Una conclusione provvisoria, dunque, potrebbe sancire che il romanzo spagnolo del XXI secolo è una realtà polifonica e altamente personalizzabile – *¡vaya novedad!* Che la sua vitalità è – rimane – transgenerazionale, dal momento che coinvolge attori di età e traiettorie narrative notevolmente miscelate. Che è senza dubbio vivo, vitale e rinnovato nelle sue molteplici vesti. Che, pur convivendo con una sua forma commerciale massiccia spesso bollata come meno nobile – i best seller alla Carlos Ruiz Zafón sono sonoramente snobbati dalla maggior parte della critica –, continua a mantenere un livello estetico pregevole. Che in alcuni casi, come vedremo, risulta tematicamente o stilisticamente connotato, ma in molti altri continua ad essere ciò che è sempre stato: uno spazio entropico di sperimentazione, sfuggente nei suoi contorni e infinito nelle sue declinazioni.⁷

3 La narrativa della memoria: romanzo e racconto come spazi di ri-negoziazione del passato

In principio fu Javier Cercas, che, con *Soldados de Salamina* pubblicato in prima edizione all'alba del 2001, estraeva dal cilindro il suo *relato real*, sintesi apparentemente innovativa di impulsi plurali, intra- ed extra-letterari. Da una parte, la tendenza «narcisista» della narrativa contemporanea, foriera non solo di una crescente prossimità tra «la subjetividad del autor [y]el asunto u objeto del texto» (Mora 2013, 127), ma anche di un disperato viluppo metaletterario, volto ancora una volta alla ricerca, nel caos, di risposte teoriche, in questo caso provenienti dall'interrogazione dell'imputato stesso, ovvero il romanzo. Dall'altra, la permeabilità della narrativa al movimentismo civico che nei primi anni Duemila iniziava ad assordare l'ultima amministrazione Aznar, evocando una puntuale revisione del rapporto conflittuale – del compromesso sbilanciato, secondo alcuni – tra la

⁷ Tra i numerosi testi critici di commento al romanzo contemporaneo segnalano Sobejano 2005; il già citato Pozuelo Yvancos 2017; Alburquerque García, Álvarez Escudero, García Barrientos 2017; Prieto de Paula 2018, e la riflessione sinergica di Almudena Grandes, Javier Cercas e Agustín Fernández Mallo scaturita dalla triplice intervista di Manrique Sabogal e Javier Rodríguez Marcos («Narradores sin límites». *Babelia - El País*, 30 de enero de 2010, https://elpais.com/diario/2010/01/30/babelia/1264813935_850215.html, 2019-05-30).

democrazia spagnola attuale e i suoi antecedenti storici immediati, ovvero la Transizione della seconda metà degli anni Settanta, la dittatura franchista e la Guerra Civile del triennio 1936-39. Il tutto – e in quest'ultimo aspetto risiede, probabilmente, il carattere distintivo dello sguardo ultracontemporaneo – formulato a partire da un'ottica dichiaratamente transgenerazionale di distanza complessa, che combina la mancanza, da parte degli scrittori contemporanei, di un'esperienza diretta degli eventi fondanti il trauma collettivo, con una ricettività inevitabile – a volte subita, a volte ricercata – rispetto alle memorie irrisolte trasmesse dalle due generazioni precedenti.⁸

In principio fu Javier Cercas, dunque, non tanto per avere afferrato la torcia incandescente della tematica memorialista, pilastro tematico onnipresente nella narrativa spagnola del XX secolo, come registrano gli studi di Maryse Bertrand de Muñoz (1982, su tutti), e protagonista di numerose anticipazioni dell'ondata postmnemonica quali sono, a titolo di esempio, alcune opere pre-*efecto Cercas* di Alfons Cervera (*Maquis*, 1997), Dulce Chacón (*Cielos de barro*, 2000), Rafael Chirbes (*La caída de Madrid*, 2000), Suso de Toro (*No vuelvas*, 2000), Isaac Rosa (*La malamemoria*, 1999), o Manuel Rivas (*El lápiz del carpintero*, 1998, ma anche alcuni racconti contenuti nella raccolta *¿Qué me quieres, amor?*, 1996).⁹ A *Soldados*, piuttosto, va, come bene illustra Domingo Ródenas (2017, 19), il merito di avere creato una nuova «sociología literaria» altamente contagiosa, che fa della sua struttura un prisma riconoscibile sulla cui superficie convergono gli spettri – conservando tutta la polisemia del termine – della piazza, della riflessione autobiografica e dell'eterna – quanto spesso futile – diatriba circa l'assorbimento del romanzo e del racconto all'interno dell'affollata categoria del simulacro.¹⁰

⁸ Relativamente alla posizione degli scrittori *herederos* e al contempo esplicitatori, all'interno dei loro testi, di memorie non proprie ma mutate per trasmissione diretta all'interno dell'ambiente familiare o sociale, negli ultimi anni si registra una crescente applicazione del concetto di *postmemoria*, teorizzato in relazione alla narrazione transgenerazionale dell'olocausto da Marianne Hirsch (2012). L'uso dell'iperonimo è ormai corrente per l'analisi del romanzo e racconto spagnoli, soprattutto per quanto riguarda la tematica bellica e dittatoriale, mentre risulta non ancora sistematizzata la sua portata critica limitatamente al romanzo sudamericano di tematica storico-traumatica, generalmente vincolato a una cronologia più recente. Per un approfondimento sulla letteratura spagnola della postmemoria, con una proiezione in ambito transnazionale, si vedano i molteplici studi del gruppo di ricerca internazionale *La memoria novelada* raccolti in Lauge Hansen, Cruz Suárez 2012; Cruz Suárez, González Martín 2013; Cruz Suárez, Lauge Hansen, Sánchez Cuervo 2015.

⁹ La definizione di *efecto Cercas* si deve a Nora Catelli («El nuevo efecto Cercas», *Babelia - El País*, 9 de noviembre de 2002, https://elpais.com/diario/2002/11/09/babelia/1036803015_850215.html, 2019-05-16).

¹⁰ È opportuno segnalare che, all'interno del 'paratesto' (ovvero il Prologo e l'Epilogo) di *Anatomía de un instante*, narrazione dedicata al tentativo di colpo di stato coordinato dal tenente colonnello Antonio Tejero il 23 febbraio del 1981, Cercas ritorna al

La narrativa della memoria del dopo-Cercas costituisce, dunque, una delle linee tematico-formali attualmente più praticate all'interno della letteratura peninsulare, con un picco crescente di produzioni postmemorialiste dai primi anni 2000 al 2007 (nel cui mese di dicembre si colloca l'approvazione da parte del parlamento spagnolo della controversa *Ley de la memoria histórica*, proposta dall'esecutivo Zapatero), e con un'inflessione recessiva solamente nell'ultimo lustro, in cui da un lato si avverte una certa saturazione per l'argomento da parte di critica, pubblico e scrittori, dall'altro le aspirazioni di catarsi post-traumatica hanno in parte lasciato il posto alla necessità - ancora una volta civica, come vedremo - di trattare tematiche altrettanto cogenti, com'è, ad esempio, l'effetto nefasto della crisi economica attualmente in atto.¹¹

Dal punto di vista strutturale, il romanzo (o il racconto) della postmemoria si distingue per la presenza soverchiante di quello che può essere definito come un punto di vista retroattivo: più in dettaglio, sia che la trama risulti interamente ambientata nel passato traumatico, sia che l'autore collochi la sua narrazione nel tempo presente (senza che risulti esclusa l'alternanza strategica delle due dimensioni all'interno di una stessa opera), il fulcro prospettico dei testi postmnemonici è uno sguardo che parte da un'istanza contemporanea (estremamente vicina, dunque, al momento della scrittura e della lettura), ma si rivolge con fare indagatore a un passato prossimo che sente il bisogno di interrogare con una finalità liberatoria e un'attitudine decisamente 'mnemo-cosciente'.¹² Come illustra José Martínez Rubio (2015), nel caso dei romanzi che prevedono la Spagna del presente come dimensione di partenza, le molteplici trame spesso convergono nell'imbastire

volutamente sfumato binomio *realidad-ficción* riflettendo sul concetto - da allora cardine per la scrittura dell'autore - di *novela de no ficción*, un testo che «no renuncia a acercarse al máximo a la pura realidad [...], y de ahí que, aunque no sea un libro de historia y nadie deba engañarse buscando en él datos inéditos o aportaciones relevantes para el conocimiento de nuestro pasado reciente, no renuncia del todo a ser leído como un libro de historia; tampoco renuncia a responder ante sí mismo además de responder ante la realidad, y de ahí que, aunque no sea una novela, no renuncie del todo a ser leído como una novela» (Cercas 2011, 25-6).

11 Sono particolarmente indicativi di questa 'inversione' tematica - sulla cui portata, momentanea o durevole, non è al momento possibile pronunciarsi - due tra gli autori più prolifici e significativi della corrente postmemorialista, ovvero Isaac Rosa (*El vano ayer*, 2004; *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, 2007) e Almudena Grandes (*El corazón helado*, 2007; e i vari capitoli dei *Nuevos episodios nacionales: Inés y la alegría*, 2010; *El lector de Julio Verne*, 2012; *Las tres bodas de Manolita*, 2014; *Los pacientes del doctor García*, 2017). Entrambi convinti sostenitori della necessità di trattare il passato recente all'interno dei testi letterari della Spagna attuale, gli autori mostrano al momento un notevole interesse per l'iperattualità (per Grandes si vedano *Los besos en el pan*, 2015, e il saggio *La herida perpetua. El problema de España y la regeneración del presente*, 2019; mentre per Rosa *La mano invisible*, 2011; e *La habitación oscura*, 2013, e le *graphic novels* *Aquí vivió: historia de un desahucio*, 2016; e *Tu futuro empieza aquí*, 2017).

12 Ho in precedenza riflettuto sul concetto di *narrativa mnemo-cosciente* in Rossi 2016.

un'indagine para-poliziesca per la quale fa le veci del commissario un personaggio in crisi personale - non di rado ingannevolmente abbozzato sin dalle prime pagine con tratti fisici o biografici che inducono il lettore ad assimilarlo all'autore -, che per caso o per scelta si trova a de-costruire un vuoto mnemonico (in genere familiare) legato alla Guerra Civile o al Franchismo. Il contatto intimo con tale amnesia - spesso evocativa delle tematiche ricorrenti del memorialismo spagnolo attuale, come sono le fosse comuni, l'esilio, la resistenza al Franchismo, il *maquis*, le condizioni di vita nelle prigioni del dopoguerra, il ruolo delle donne in guerra e dittatura - conduce generalmente il protagonista a una messa in discussione totalizzante di se stesso in relazione al proprio passato (individuale, familiare, collettivo), e ha come risultato il recupero a volte trionfale di aspetti nascosti dell'*anteayer* traumatico, e/o una migliore comprensione del patrimonio mnesico condiviso.

La caratterizzazione dichiaratamente 'trasversale' del romanzo memorialista - ovvero, la sua aspirazione non meramente letteraria ma anche civile e, spesso, politica - fa sì che questo, all'interno delle sue trame, si presti in modo particolarmente fecondo ad un uso strategico del *documento*, congegnato come una (ovvia) contraffazione (ovviamente) verosimile, il cui scopo è indurre il lettore al questionamento incessante di una chimerica 'verità' che - lo capiamo sin dalle prime pagine di ciascuno di questi testi - non risiede esclusivamente nella storia, né nella memoria, né nella ricostruzione narrativa, bensì in un'intersezione complessa di ognuna di queste dimensioni. Compito del lettore - 'spalla' invisibile e necessaria di chi, nel testo, svolge l'indagine - è accettare l'invito alla rinegoziazione del racconto condiviso in merito al passato traumatico, entropizzandola verso ogni ambito inerente la memoria privata e pubblica degli anni 1936-78.

Anche se spesso tipificata dal punto di vista tematico¹³ e non sempre di pregio nelle sue innumerevoli declinazioni, la narrazione postmnemonica coinvolge nella Spagna attuale una tale varietà di nomi ed esiti che risulterebbe imprudente farla ricadere nell'infra-etichetta nefasta di 'moda letteraria' o, peggio, *chollo* autopromozionale. Da Andrés Trapiello (*Ayer no más*, 2012) a Javier Marías (*Así empieza lo malo*, 2014; *Berta Isla*, 2017), passando per Ignacio Martínez de Pisón (*Enterrar a los muertos*, 2005; *Dientes de leche*, 2008; *El día de mañana*, 2012; *La buena reputación*, 2014; *Derecho natural*, 2017), José María Merino (con la trilogia *Novelas de la historia*, che nel 2015 ha riunito in un progetto unitario *Las visiones de Lucrecia*, *El heredero* e *La sima*, in precedenza pubblicati separatamente) e Julio Llama-

¹³ Forse con un certo eccesso di schematicità, Antonio Gómez López-Quiñones (2006) riduce a tre i macro-argomenti ricorrenti nella narrativa della postmemoria: recupero di porzioni occulte del passato, narrativizzazione di episodi di violenza, ricreazione utopica della storia e dell'ideologia repubblicane.

zares (*Distintas formas de mirar el agua*, 2015) – per citare, del tutto arbitrariamente, alcuni tra i nomi più noti anche al pubblico – il romanzo non-storico sul passato recente costituisce senza dubbio una tendenza caratteristica, e ad oggi inesaurita, del panorama narrativo spagnolo degli anni Zero, che ben si presta, inoltre, a un dialogo con altre letterature nazionali post-traumatiche in lingua spagnola, quali, per limitarsi ai due esempi più noti, quelle cilena e argentina.¹⁴

4 Tra l'*afterpop* e il (*ciber*)*punk*: a walk on the wild side

Sia nella maggior parte dei volumi di storia della letteratura pubblicati recentemente,¹⁵ sia in numerose occasioni 'istituzionali' di dibattito letterario (congressi accademici, seminari, *jornadas* di studi), i 'barbarismi' del panorama narrativo attuale sono frequentemente relegati a una posizione marginale di *parvenue*, quando non completamente omessi, talvolta con sdegno tonante. Ritenuti da certa critica una mera riproposizione di più o meno fortunati filoni afferenti al postmoderno statunitense – e dunque non riconosciuti nella loro originalità e innovazione –, tacciati di ripetitività, sensazionalismo spiccio e deriva tecnofila, *afterpop* e (*ciber*)*punk*¹⁶ – universi complessi in quanto rizomatici e fluttuanti – offrono ancora alla critica il lusso della *terra virgo*: sono quasi del tutto inesplorati, e tra le voci che li descrivono risulta al momento preponderante quella degli autoctoni.

Quest'ultimo è il caso soprattutto dell'*Afterpop*, altresì denominato *Generación Nocilla* a partire da *Nocilla Dream* (2006) di Agustín Fernández Mallo, manifesto involontario e titolo 'parlante', che allude istantaneamente – quasi fosse un *tag*, un *banner* o un cartellone pubblicitario – al *pop*, introiettato nella sua unione carnale con la società del consumo (la *Nocilla*); all'*underground* e alle ombre rassicuranti della subcultura, senza risparmiare concessioni all'autoironia (la canzone *Nocilla, ¡qué merendilla!* dei Siniestro Total); e a una dimensione trans-razionale e trans-nazionale (il sogno e la lingua inglese), che proietta il testo letterario in un reticolato potenzialmente infinito di estensioni tecnologiche, compositive e ricettive.

¹⁴ Tra i numerosi studi di orientamento postmnemonico, segnalò Basile 2019 sul caso argentino, e Medina-Sancho 2012 e Lillo Cabezas 2013 per quanto riguarda la narrativa cilena.

¹⁵ Tra le varie opere non specializzate – ovvero, votate più all'esautività diacronica che all'approfondimento di un fenomeno specifico –, ricordo il settimo e ultimo tomo di *Historia de la literatura española*, progetto monumentale di nuova storicizzazione della letteratura spagnola coordinato da José Carlos Mainer (Gracia, Ródenas 2011), e la proposta critica formulata in Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres 2012.

¹⁶ Riferendomi in questo contesto alla realtà spagnola utilizzerò qui la grafia 'ciber' in luogo della versione etimologica 'cyber', in conformità con quanto stabilito dalla Real Academia Española.

Come illustra Eloy Fernández Porta nella sua teoria della nuova estetica, l'*Afterpop* è la letteratura nata dalla collisione cosmogenetica tra l'ipermedialità che intorpidisce il mondo contemporaneo (saturo e allo stesso tempo affamato di comunicazione *à la all you can eat*) e la dichiarazione di morte dell'iconicità *pop* tradizionale, prodotto (o produttore) di «un espacio histórica y simbólicamente» riconoscibile come una «cultura de consumo» che è, al contempo, ormai «en ruinas» e «pasado inmediato», in quanto ha assunto forme distaccate dalla datata conformazione tardo-novecentesca (Fernández Porta 2010, 58). Figlio come il *pop* della massificazione, dell'iper-produzione, della icono-filia e della trasversalità ormai assodata tra cultura 'alta' e culture 'altre', l'*Afterpop* si configura come l'espressione letteraria dell'iperconnettività della società attuale, con la produzione di opere che frantumano i confini fisici dell'oggetto-libro per *linkarsi* con l'esterno secondo una concezione mutante della narrativa e plurimediale della capacità percettiva del lettore.¹⁷ I libri *Nocilla* – o post-*Nocilla*, data la scarsa fortuna e corta scadenza dell'etichetta –, in alcuni casi frammentari e a tratti epifanici, molto più spesso 'iper-reali' nella loro mimesi del clash quotidiano soggetto-cyberspazio, risultano concepiti come palinsesti articolati che da una parte accolgono al loro interno un ventaglio enciclopedico di brani, ritagli, scampoli e citazioni – di testi letterari di ogni epoca, certo, ma anche di canzoni, film, manuali d'istruzioni, manifesti, *jingle* pubblicitari –, dall'altra si predispongono a risultare 'artificialmente aumentati', dato che invitano costantemente il lettore a mettere in comunicazione la carta con la reticolarità tecnologica evocata al suo interno (con particolare attenzione per *link* vari, tra i quali naturalmente non manca quello che conduce ai *blog* o *social media* degli autori; a Google Maps per una visualizzazione extra-letteraria dei (non) luoghi descritti; al *deep web* e a numerose altre espressioni telematiche), portando dunque l'ibridazione narrativa dal livello trans-generico a quello trans-mediale.¹⁸ In balia di una solitudine fatta di innumerevoli *pixel* si trova il soggetto contemporaneo, naufrago tra le mille reti a sua disposizione e identico, nella sua condizione definita (post?)postmoderna da alcuni *Nocilla*, in Spagna e nel resto del mondo.

17 La definizione dell'*Afterpop* come 'letteratura mutante' è formulata in Mora (2007) e ripresa nel titolo dell'antologia firmata da Julio Ortega e Juan Francisco Ferré (2007), che raccoglie una selezione dell'opera di venti *autores mutantes*. È sempre Mora (2012) a coniare il termine *lectoespectador* per fare riferimento al lettore del XXI secolo, cartografo disorientato e, al contempo, colto da uno strano senso di familiarità dinanzi a una narrativa plurisemiotica, iperconnessa e plurale.

18 Lontano dall'astrazione frequentemente associata all'impalpabilità dell'universo virtuale, l'*Afterpop* si articola piuttosto come l'estetica del «realismo complejo», adeguato alla narrativizzazione di una «realidad [...] diferente de la del siglo XX», fatta di «redes de toda clase, conexiones, complejidad» (Agustín Fernández Mallo in Sanchiz 2014, con un ritorno alla definizione in Fernández Mallo 2018). Per un ulteriore approfondimento in relazione all'inserzione tra realtà virtuale e letteratura rimando a Gómez Trueba, Morán Rodríguez 2017.

I nomi del ‘movimento’ *Afterpop* - può definirsi tale alla luce della forza assertiva di molti suoi componenti, riuniti programmaticamente nell’estate del 2007 a Siviglia - sono spesso auto-affiliati e coincidono con quelli dei teorici della nuova letteratura, al contempo scrittori e critici della produzione non solamente *Nocilla*. Se per acclamazione onomastica spicca in particolare Agustín Fernández Mallo, autore, come si diceva, della trilogia che identifica la corrente (e che comprende *Nocilla Dream*, 2006, *Nocilla Experience*, 2008, e *Nocilla Lab*, 2009), per profondità del suo sguardo critico oltre che per il carattere dirompentemente innovativo della sua post-prosa si distingue Vicente Luis Mora, autore, per citare una selezione, di *Alba Cromm* (2010), e del ‘romanzo aperto’ *Circular* (2003 e, in versione ‘augmentata’, 2007), e di un numero cospicuo di saggi ormai imprescindibili per comprendere la letteratura spagnola dell’attualità. Gli altri autori considerati afferenti all’*Afterpop* - per presa di posizione estetica o loro malgrado; integralmente o in simbiosi con l’adesione a modalità di scrittura altre - costituiscono al momento una galassia fluttuante e, in questo caso senza possibilità di scampo, davvero troppo recente perché una loro enumerazione categorica non risulti limitata o fallace.¹⁹ L’azione critica più prudente resta, dunque, la constatazione decisa dell’esistenza di una nuova corrente narrativa spagnola, e il rimando ai proverbiali posterì per comprenderne la portata, l’influenza e la speranza di vita.

Completamente distinta risulta la percezione dell’elemento *punk*, fagocitato e reso proprio dalla cultura spagnola degli anni Ottanta e, dunque, non certo nuovo a subire un addomesticamento - o, al contrario, un potenziamento della sua spinta ribelle - da parte della cornice narrativa. Corollario nella Spagna (post)transizionale dei movimenti giovanili di contestazione politica e richiesta *chillona* di rinnovamento istituzionale, il concetto estetico, musicale, associazionista di *punk* assume per il contesto spagnolo un significato storicamente specifico che, secondo la lettura di Germán Labrador Méndez (2017), lo fonde in parti uguali con la protesta e con la controcultura.²⁰

19 Per un commento del summit programmatico dei *Nocilla*, e per una proposta di inclusione generazionale di alcuni tra gli autori spagnoli che pubblicano a partire dagli anni Zero, rimetto alla lucidissima analisi di Nuria Azancot che ritiene siano voci della nuova corrente «Vicente Luis Mora (1970) y Jorge Carrión (1976), [...] Eloy Fernández-Porta (1974), Javier Fernández (1970), Milo Krmpotic (1974), Mario Cuenca Sandoval (1975), Lolita Bosch (1978), Javier Calvo (1973), Domenico Chiappe (1970), Gabi Martínez (1971), Álvaro Colomer, Harkaitz Cano, con Juan Francisco Ferre (1962), Germán Sierra (1960) y Fernández Mallo (1965) como hermanos mayores y tutelares» (Nuria Azancot, «La generación Nocilla y el Afterpop piden paso», *El Cultural*, 19 de julio 2007, <https://elcultural.com/La-Generacion-Nocilla-y-el-afterpop-piden-paso>, 2019-06-02).

20 Per uno sguardo retroattivo sul destino a lungo termine della controcultura spagnola *de antaño* rimando al saggio di Jordi Costa (2018), recentemente oggetto di un breve cameo ‘meta-controculturale’ all’interno della pellicola *Dolor y gloria* di Pedro Almodóvar.

Date queste premesse, se nell'occidente della crisi neoliberalista è ancora vero che *punk is not dead*, nella narrativa spagnola del nuovo millennio si registra una sopravvivenza netta e rinnovata di un elemento afferente alla propulsione *punk*, che coincide anzitutto con una letteratura che si veste di *compromiso* e sceglie, dunque, non solo di rilevare gli evidenti malfunzionamenti di un *establishment* politico ed economico che continua a palesarsi come inefficace, ma anche di innalzare bandiere, di sposare sigle di partito, di prendere posizioni definite in merito all'attualità, di dichiarare, una volta per tutte, l'impossibilità sostanziale di una letteratura priva di colore ideologico. Più attiv(ist)a e concreta rispetto alla narrativa postmnemonica e non lontana dall'*Afterpop* nel diagnosticare una malattia che dal soggetto *Nocilla* estende, nella sua visione, a vari aspetti specifici della società - indigenza, sessismo, razzismo, sfruttamento del lavoro, isolamento forzato del soggetto, crisi abitativa, strapotere bancario, tracollo dello stato sociale -, la letteratura 'di protesta' nella Spagna attuale rifiuta quella che David Becerra Mayor (2013) definisce 'non-ideologia', ed è vincolata in particolar modo ai nomi di Belén Gopegui (*El comité de la noche*, 2014; *Quédate este día y esta noche conmigo*, 2017; e il saggio *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela*, 2009), Marta Sanz (*Amor fou*, 2013; *Clavícula*, 2017), Lorenzo Silva (*El alquimista impaciente*, 2000), e nuovamente Isaac Rosa, Manuel Vilas (*Ordesa*, 2018), Ricardo Menéndez Salmón (*Homo Lubitz*, 2018) e Benjamín Prado, per citare alcuni tra gli autori che scelgono il compromesso sociale come tematica portante della loro produzione.²¹ Anticipatrice, alimentatrice - e non mero *altavoz*, come vuole la valutazione erronea di parte della critica - del movimentismo *indignado* coagulatosi come espressione di protesta civica a partire dal *15M*,²² la narrativa *comprometida* della Spagna contemporanea si offre inoltre come prova privilegiata dell'ormai avvenuto sgretolamento del muro - critico, ermeneutico, interpretativo, editoriale - che separa(va) la letteratura spagnola da quella ispanoamericana. Di fatto, come ben osserva Javier Rodríguez Marcos (2014), il «debate sobre la influencia social de los escritores»²³

21 In relazione alla scrittura di alcuni dei nomi citati (Gopegui e Rosa in particolare), ma con un'efficace estensibilità ad un panorama narrativo notevolmente più ampio, Vicente Luis Mora (2014b) conia l'etichetta *realismo fuerte*, a connotare una scrittura «que entiende que para hablar de la realidad hay que procesarla primero, hay que someterla a un contraste estético e ideológico y, [que] en consecuencia, debe ser artificial si pretende parecer natural».

22 Per una valutazione dell'impatto sociale e culturale del movimento degli *ndignados*, formalmente sorto a partire dalle manifestazioni di protesta pacifica convocate il 15 maggio 2011 nelle principali città spagnole, rimando allo studio dettagliato esposto in Monge Lasierra 2017.

23 Javier Rodríguez Marcos, «¿Libros para cambiar el mundo?», *Babelia - El País*, 31 de mayo de 2014, https://elpais.com/cultura/2014/05/28/babelia/1401279727_646842.html (2019-05-30).

assume attualmente i contorni di un dialogo trans-ispánico tra autori e opere, nella misura in cui il rapporto tra narrativa e potere implica riflessioni teoriche che precedono le declinazioni particolariste, e che trovano nella lingua comune un terreno fertile di discussione e cooperazione nella decostruzione di paradigmi politico-sociali ritenuti inefficaci e opprimenti.²⁴

In linea con la prefisso-filia della critica contemporanea, il concetto aggiornato e magmatico di *punk* è stato di recente messo in relazione, fondendolo con l'idea di *cyber*, con la valanga informatica che ha inesorabilmente travolto gli anni Zero. Si tratta, in realtà, di un matrimonio (non solamente) letterario - quello tra protesta e società iper-tecnologica - che, come ben ricostruisce Teresa López-Pellisa (2015), ha ormai festeggiato le sue nozze d'argento. Parlare di *ciberpunk* spagnolo per la narrativa contemporanea implica, dunque, circoscrivere l'analisi ad un aspetto specifico di un genere che rientra a pieno titolo nel canone tardo-novecentesco di cui sopra, ovvero la *ciencia-ficción*, trasportata nella letteratura del nuovo secolo da Eduardo Vaquerizo (*La aritmética del caos*, 2017, per limitarsi all'ultimo titolo), Félix J. Palma, David Roas, José Antonio Cotrina e un *puñado* di altri nomi spesso dediti non esclusivamente a questa tipologia narrativa. Se risalta chiaramente alla vista - ancorché adombrata da un'infinità di altri generi di *ficciones* - la presenza nella narrativa spagnola attuale di una letteratura che continua a ricamare mondi inventati a partire dalle sempre più fitte trame tecnologiche e meccaniche che attanagliano il soggetto contemporaneo, l'impressione che attualmente si registra dello spirito *ciberpunk* spagnolo è quella di uno 'spunto', di un 'soggetto' non ancora abbastanza formato da creare, come altrove, un sottogenere compatto, pur se continuamente alimentato dalle evidenti deformazioni *cyber-oriented*, reali e non letterarie, della società contemporanea, e, dunque, in continua espansione creativa. In altre parole, se per *ciberpunk* si intende critica del 'ribasso' provocato dalla tecnologia nella qualità della vita del soggetto, protesta contro la disumanizzazione imposta dalla macchina, espressione distopica e prolettica della cannibalizzazione dell'umano da parte dell'oggetto para-umano, per la narrativa spagnola degli anni Zero si può parlare, a mio avviso, di una presenza narrativa 'emorragica' - ovvero, non limitata alle pagine della *ciencia-ficción* - di elementi *ciberpunk*, e, nuovamente, di un filone letterario in fase ancora embrionale.

²⁴ Una lettura che interseca suggestivamente elemento *Nocilla*, fattore *neo-punk* e narrativa della crisi socio-economica può trovarsi in Henseler 2011.

5 Micro-mega: brevi osservazioni (sconnesse) sugli spazi

Se c'è un ordine di considerazioni al quale il romanzo particolarmente si sottrae, questo è quello relativo alla sua 'spazialità', peregrina da normare se la si declina come criterio fisico (sono tradizionalmente poveri di sostanza gli studi che propongono una *ratio* meramente ponderale per differenziare il romanzo da altri generi letterari in prosa), dispersiva e di complessa mappatura se la si interpreta in termini ambientali come bacino culturale, sociale e politico di scrittura e diffusione del testo stesso. Eppure, la misura sia fisica, cartacea, che di *milieu* è una coordinata 'parlante' nella diagnosi del romanzo contemporaneo, dal momento in cui contribuisce in qualche modo a 'situarlo', dal punto di vista sia del genere che della prospettiva che l'oggetto di osservazione stesso richiede per essere analizzato appropriatamente.

Per quanto riguarda il suo 'spazio' cartaceo, un'istantanea dei testi 'neosecolaristi' degli autori spagnoli citati in questo studio - e oltre - permette di confermare che il romanzo conserva e spesso rivendica la sua natura anarchica quanto a forma, estensione e scioltezza generica. Non esiste, in altre parole, una struttura romanzesca univoca, quanto piuttosto si riscontrano molteplici modalità di scrittura riferibili con un grado accettabile di accuratezza critica alla galassia-romanzo. Tuttavia, la medesima istantanea non lascia sfuggire che i romanzieri della Spagna di oggi - seguendo, *bien mirado*, una tradizione più che consolidata nel Novecento iberico - spesso sono più ampiamente narratori e, dunque, anche *cuentistas*, autori di racconti che pubblicano, naturalmente, ma sempre più spesso diffondono per via digitale grazie agli strumenti rapidi e immediati - in senso etimologico, ovvero privi di mediazione - offerti dalla rete. Senza lanciarsi nella vana (oltre che inutile) definizione di un *limes* ben marcato tra l'uno e l'altro mondo - romanzo vs racconto è generalmente una battaglia poco appassionante per chi la osserva -, preme qui dare conto del fatto che la narrativa spagnola del nuovo secolo, oltre, come già visto, a contribuire alla buona salute del romanzo, appare notevolmente vivace e attiva anche nel popolato ambito della brevità, in uno spettro gassoso che va dal *cuento* al *microrrelato*.²⁵ Lungi da evidenziare un progressivo affaticamento - e, dunque, affievolimento - della 'forma' romanzo, la plasticità dello spazio di scrittura sembra piuttosto suggerire l'obsolescenza delle barriere generiche come misura critica di contenimento, ed invita dunque i cartografi

²⁵ Per quanto riguarda il racconto spagnolo degli anni Zero segnalo una certa continuità di nomi e modalità di scrittura con la solida, benché accidentata *cuentística* novecentesca (come la si definisce in Encinar, Percival 2016), alla quale si accompagna l'emergere di nuovi scrittori che rivitalizzano il genere (per un approfondimento rimando a Valls 2015). Limitatamente al micro-racconto, rimetto allo studio antologico di Valls (2012).

della letteratura a focalizzare il loro sguardo sulla visione d'insieme della mappa che stanno disegnando, più che sulle frontiere.

A proposito, nuovamente, di spazi e barriere, una panoramica della narrativa spagnola contemporanea non può che concludersi segnalando la necessità ormai ineludibile per la critica di svecchiare il suo dualismo *démodé* e superare una volta per tutte il paradigma che osserva, analizza, valorizza l'una o l'altra sponda dell'Atlantico (con le numerose ramificazioni 'locali' della letteratura ispanoamericana) con un taglio troppo spesso esclusivo ed escludente, nonché per nulla adeguato alla fluttuazione contemporanea della letteratura panispanica dal locale al globale.²⁶

Chi scrive, pubblica e legge nella Spagna degli anni Zero sa - o, meglio, percepisce - che la macro (*mega*, si diceva) area nella quale 'si svolge' la narrativa contemporanea non si riduce più all'estensione transoceanica data (in modo spesso francamente aleatorio) dall'idioma comune. Si deve, piuttosto e più concretamente, alla presenza attiva nel contesto editoriale spagnolo di autori di origine ispanoamericana che, in quanto vivono e operano letterariamente nella *península*, costituiscono parte integrante di una letteratura 'spagnola' magnificamente sconnessa e reticolare per provenienza e vissuto intra- ed extra-letterario dei suoi esponenti, come testimoniano le traiettorie emblematiche di scrittori come Roberto Bolaño, Andrés Neuman, Jordi Soler o Juan Gabriel Vásquez.²⁷ Spagnoli di seconda generazione, esiliati coatti o per volontà propria dai paesi di origine, stabilitisi in Spagna in seguito a un periodo di formazione in Europa, i nomi 'non-autoctoni' della narrativa spagnola attuale inducono, ancora una volta, a rinegoziare le frontiere critiche e ad abbandonarsi a una percezione 'diasporica' dell'oggetto che si osserva, accettandone la complessità, assumendone la dispersione e lasciandosi, finalmente, meravigliare dalla resilienza metamorfica che gli continua a garantire, in questo nuovo millennio, un protagonismo proattivo e indiscusso.

²⁶ A proposito della tendenza *trans-fronteriza* e globalista del romanzo ispanoamericano (prima) e spagnolo (poi), Vicente Luis Mora (2014a, 313) modula l'etichetta *novela glocal*.

²⁷ Segnalo che, a questo proposito, dall'anno 2007 l'Università di Granada coordina il progetto *Letral. Líneas y estudios transatlánticos de literatura*, il cui obiettivo è monitorare i nuovi movimenti e 'flussi migratori' della letteratura scritta nell'orbita liminale tra Europa e America.

Bibliografía

- Alburquerque García, Luis; Álvarez Escudero, Roberto; García Barrientos, Luis (coords) (2017). *Escritura y teoría en la actualidad*. Madrid: CSIC.
- Barthes, Roland (2003). *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino: Einaudi.
- Basile, Teresa (2019). *Infancias: La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Eduvim.
- Becerra Mayor, David (2013). *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Bertrand de Muñoz, Maryse (1982). *La guerra civil española en la novela. Bibliografía comentada*. Madrid: Ed. José Porrúa Turanzas.
- Camarero, Jesús (2004). *Metaliteratura. Estructuras formales literarias*. Barcelona: Anthropos.
- Carrión, Jorge (ed.) (2009). «Novela española de la década», núm. monogr., *Quimera*, 313, diciembre.
- Cercas, Javier (2011). *Anatomía de un instante*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Champeau, Geneviève; Carcelén, Jean-François; Tyras, Georges; Valls, Fernando (eds) (2011). *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Costa, Jordi (2018). *Cómo acabar con la Contracultura. Una historia subterránea de España*. Barcelona: Taurus.
- Cruz Suárez, Juan Carlos; González Martín, Diana (eds) (2013). *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*. Bern: Peter Lang.
- Cruz Suárez, Juan Carlos; Lauge Hansen, Hans; Sánchez Cuervo, Antolín (eds) (2015). *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelos de justicia*. Bern: Peter Lang. DOI <https://doi.org/10.3726/978-3-0351-0726-5>.
- Eco, Umberto (1995). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.
- Encinar, Ángeles; Percival, Anthony (eds) (2016). *Cuento español contemporáneo*. Madrid: Cátedra.
- Fernández Mallo, Agustín (2018). *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fernández Porta, Eloy (2010). *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama.
- Gómez López-Quiñonez, Antonio (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la guerra civil española*. Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. DOI <https://doi.org/10.31819/9783954870332>.
- Gómez Trueba, Teresa; Morán Rodríguez, Carmen (2017). *Hologramas: realidad y relato del siglo XXI*. Gijón: Trea.
- González Orejas, Francisco (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea: entre 1975 y el fin de siglo*. Madrid: Arco Libros.
- Gracia, Jordi; Ródenas, Domingo (eds) (2009). *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*. Madrid: Iberoamericana. DOI <https://doi.org/10.31819/9783954870363>.
- Gracia, Jordi; Ródenas, Domingo (2011). *Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010*. Madrid: Crítica.
- Henseler, Christine (2011). *Spanish Fiction in the Digital Age. Generation X Remixed*. New York: MacMillan.

- Hirsch, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Labrador Méndez, Germán (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.
- Lauge Hansen, Hans; Cruz Suárez, Juan Carlos (eds) (2012). *La memoria novelada: hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Bern: Peter Lang.
- Lillo Cabezas, Mario (2013). *Silencio, trauma y esperanza: Novelas chilenas de la dictadura 1977-2010*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- López-Pellisa, Teresa (2015). *Patologías de la realidad virtual. Cibercultura y ciencia ficción*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Mainer, José-Carlos (1994). *De postguerra (1951-1990)*. Barcelona: Crítica.
- Martínez Rubio, José (2015). *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*. Barcelona: Anthropos.
- Medina-Sancho, Gloria (2012). *A partir del trauma: Narración y memoria en Traba, Peri Rossi y Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Monge Lasierra, Cristina (2017). *15M: un movimiento político para democratizar la sociedad*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Mora, Vicente Luis (2007). *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice.
- Mora, Vicente Luis (2012). *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix barral.
- Mora, Vicente Luis (2013). *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Mora, Vicente Luis (2014a). «Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal». *Pasavento*, 2(2), 319-43.
- Mora, Vicente Luis (2014b). «La construcción del realismo fuerte en algunos libros de narrativa hispánica actual». *Diario de lecturas*, 10 de mayo. URL <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2014/05/la-construccion-del-realismo-fuerte-en.html> (2019-06-05).
- Mora, Vicente Luis (2016). *Pangea. Ciberespacio, blogs y velocidad en el nuevo milenio*. Sevilla: Fund. José Manuel Lara.
- Noyaret, Natalie (ed.) (2014). *La narrativa española de hoy (2000-2013). La imagen en el texto*. 3 vols. Bern: Peter Lang. DOI <https://doi.org/10.3726/978-3-0352-0260-1/24>.
- Ortega, Julio; Ferré, Juan Francisco (eds) (2007). *Mutantes: narrativa española de última generación*. Córdoba: Berenice.
- Pedraza Jiménez, Felipe B.; Rodríguez Cáceres, Milagros (2012). *Las épocas de la literatura española*. Barcelona: Ariel.
- Pozuelo Yvancos, José María (2017). *Novela española del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
- Prieto de Paula, Ángel L. (2018). *Las esquinas del yo. Estudios de literatura española contemporánea*. Madrid: Vísor.
- Ródenas, Domingo (2017). «Introducción». Cercas, Javier, *Soldados de Salamina*. Madrid: Cátedra, 13-173.
- Rossi, Maura (2016). *La memoria transgeneracional. Presencia y persistencia de la guerra civil en la narrativa española contemporánea*. Bern: Peter Lang.
- Sanchiz, Ramiro (2014). «Realismo complejo». *La Diaria*, 19 de septiembre. URL <https://ladiaria.com.uy/articulo/2014/9/realismo-complejo/> (2019-06-04).

- Sobejano, Gonzalo (2005). *Lección de novela. España entre 1940 y ayer*. Madrid: Marenostrom.
- Sontag, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. Ciudad de México: Alfaguara.
- Valls, Fernando (2003). *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica.
- Valls, Fernando (ed.) (2012). *Mar de pirañas. Nuevas voces del microrrelato español*. Palencia: Menoscuarto.
- Valls, Fernando (2015). *Sombras del tiempo. Estudios sobre el cuento español contemporáneo (1944-2015)*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert. DOI <https://doi.org/10.31819/9783954878932>.
- Viñas Piquer, David (2009). *El enigma 'best-seller'. Fenómenos extraños en el campo literario*. Madrid: Ariel.

