

Sanz, Grandes y Salabert: variantes de la narrativa española contemporánea

Mario Barrero Fajardo
*Facultad de Comunicación Social-Periodismo
Universidad Central*

*A la memoria de mi madre,
Marina Fajardo de Barrero*

“Franco murió en 1975 y ese mismo año se publicó *La verdad sobre el caso Savolta*. ¿Una casualidad? Una afortunada coincidencia que obliga a la reflexión. Aseguran muchos expertos que la novela de Eduardo Mendoza fue el pistoletazo de salida para los nuevos rumbos de la literatura española y que dio paso a la llamada Nueva Narrativa española, un fenómeno que produjo un montón de novelas y una pléyade de nuevos autores, y que revela unos rasgos característicos: la vuelta al placer de contar historias, la diferente mirada sobre el pasado reciente, la prolífica convivencia intergeneracional, la diversidad de temas y tratamientos, el cosmopolitismo, la conquista rotunda del mercado; los lectores españoles prefieren leer a los escritores españoles”.

Rosa Mora
“Repaso a la llamada Nueva Narrativa”

Como bien puede apreciarse en el epígrafe, que es un cita de la crítica literaria Rosa Mora¹, la narrativa española de las tres últimas décadas del siglo XX, y aun la de comienzos del siglo XXI, se encuentra signada por el fin de la dictadura franquista y la consiguiente instauración de un sistema democrático. Dicho tránsito significó para los narradores poder asumir su quehacer literario alejados del fantasma de la censura. Esto les brindó la posibilidad de aventurarse en una experimentación formal que cobijó las distintas variantes novelescas (metanovela, novela poética, memorialismo narrativo, novela histórica, negra, testimonial y realista) y la libertad de

abordar temáticas hasta entonces inéditas para superarlas posteriormente, tal y como ocurrió con los feroces ajustes de cuentas realizados respecto al régimen franquista, para luego, poco a poco, olvidar la pesadilla dictatorial, en un intento, en muchos casos, por despolitizar la literatura.

Paralelo a ese nuevo universo de posibles, también ocurrió en España una significativa expansión del mundo editorial, proceso en el cual desaparecieron pequeñas casas editoras al tiempo que se consolidaron otras, que brindaron a un público cada vez más numeroso grandes tiradas de ejemplares. Lo anterior, obviamente, tiene sus pros y sus contras, que

¹ MORA Rosa, “Repaso a la llamada Nueva Narrativa”. *Babelia*, mayo 27 de 2000. www.elpais.com

atañen, quiéralo o no el escritor, a su producción literaria. En efecto, al tiempo que podrían alegarse las virtudes de un ejercicio narrativo más pluralista en la medida en que ya no se limita a ciertas élites, sino que atañe a un espectro de personas mucho más amplio, también deberían apuntarse los riesgos que implica para cualquier proceso de creación artística el estar condicionado por un potencial “mercado de lectores-consumidores”.

Naturalmente el anterior bosquejo de algunas características, tanto literarias como extraliterarias, de la narrativa española contemporánea, no pasa de ser una mera generalización si tales características no se aprecian a la luz de determinadas obras. Para ello se han escogido tres novelas publicadas durante el último lustro, que a su vez corresponden a tres escritoras nacidas en la década de los sesenta. Las obras seleccionadas y sus autoras son: *Lenguas muertas* (1997) de Marta Sanz, *Atlas de geografía humana* (1998) de Almudena Grandes y *Velódromo de invierno* (2001) de Juana Salabert.

El hecho de escoger tres autoras no implica que a continuación se vayan a transitar los senderos de la bizantina discusión sobre la existencia o no de una literatura femenina. Pero sí responde al deseo de indagar a través de esa pequeña ventana, apenas entreabierta, en gran parte de los balances que se hacen de la narrativa española contemporánea, como lo atestigua el realizado por el crítico Miguel García-Posada, quien en los últimos renglones de éste, como de pasada, apunta: “Hay que señalar, en fin, la comparecencia masiva de la mujer en el campo de la novela. El fenómeno

es nuevo en cantidad y se ha dado la mano con la emergencia de un público femenino fiel y numeroso”². En otras ocasiones, la pequeña ventana se entreabre un poco más e intenta ir más allá de una supuesta solidaridad de género, como lo apunta Sabas Martín en el prólogo de la antología de cuentos *Páginas amarillas* (1997):

“Otro rasgo significativo del fenómeno de los jóvenes narradores es el de incorporar a su nómina una amplia relación de mujeres, como nunca antes en la historia de la literatura española. La razón habría que buscarla, por un lado, en el avance habido en la normalización de los papeles sociales, con la progresiva desaparición de tradicionales limitaciones y prejuicios que relegaban a la mujer a planos pasivos y secundarios, y, por otro, en el descubrimiento de universos de escritura que afrontan zonas narrativas, incluida la del sexo, no exploradas antes por los hombres o abordadas desde ópticas distintas, insuficientes o precarias”³.

Y como lo sugiere el final de la cita y lo apuntala la polémica novelista y ensayista Lucía Etxebarria: “No son las experiencias propias de nuestro sexo las únicas que buscamos en el espejo de la ficción. También buscamos otras, propias de nuestra generación, nuestra geografía o nuestra cultura”⁴. Declaración de principios que también servirá de carta de navegación durante el siguiente recorrido por las obras en cuestión.

Marta Sanz (1967) —quien se dio a conocer con su novela *El frío* (1995) y que el pasado junio obtuvo el Premio Ojo Crítico de Narrativa 2001, concedido por la Radio Nacional de España, con su obra *Los mejores tiempos*— construye en *Lenguas muertas* una trama donde se asiste, tomando las palabras

² GARCÍA-POSADA Miguel, “La novela accede a la profesionalización”, en *Babelia*, 5 de mayo de 2001. www.elpais.com

³ MARTÍN Sabas, “Narrativa española tercer milenio (guía para usuarios)”, Prólogo *Páginas amarillas*, Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 1997, p. XIII.

⁴ ETXEBARRÍA Lucía, *La letra futura. El dedo en la llaga: cuestiones sobre arte, literatura, creación y crítica*, Barcelona, Destino, 2000, p. 109.

del crítico Ignacio Echeverría, “a la consagración de lo privado como territorio narrativo”⁵.

Mediante el extenso monólogo de Eva, la protagonista, que tan sólo se verá interrumpido en una ocasión por el monólogo de otro de los personajes, la novelista reconstruye la relación sadomasoquista que sostendrán desde la infancia hasta la edad madura la narradora y su amiga Teresa. Dicha relación estará mediada por la presencia de otros personajes, como Juan y Andrés, esposo y posterior amante, respectivamente, de Teresa –y quienes a su vez serán amantes de Eva–; y Elvira, la hija de Juan e hijastra de Teresa.

Precisamente será este personaje de Elvira quien mejor simbolice el mundo íntimo y privado de la narración, cuando luego de padecer una meningitis, consecuencia de una fiebre mal cuidada, le será imposible volver a transmitirles a los otros sus palabras y, a través de ellas, sus pensamientos, hasta el extremo de declarar el sinsentido de su discurso. Ésta es, en efecto, la principal apuesta estética de la obra de Sanz: elaborar un cautivador discurso literario que parte de su propia negación. Así, el lector se enfrentará, al comienzo y al final del texto, a las siguientes diatribas contra el ejercicio de la palabra:

“No tengo discurso, pero tengo una prodigiosa memoria de elefante; recuerdo cómo ocurrieron las cosas y así, tal y como ocurrieron, voy a relatarlas. Punto por punto, como aquel personaje capaz de memorizar, a la primera exposición frente a su retina, cada uno de los surcos de una mano cansada de agarrar y dar golpes. Y tan fiel como a los hechos, lo soy a las personas”.

Y

“No me gustan las palabras y menos las escritas, esas que no permiten mirar a los ojos o por encima de ellos (...) Hubiera preferido que todo se viera tal y como ocurrió, que nadie tuviera la necesidad de entender nada y no me hiciera, a mí, sentir la obligación de explicar algo. (...) Que cada uno piense lo que quiera: yo no tengo más que decir”⁶.

Pero en medio de esos dos momentos habrá lugar para la contradicción, para afirmar sin tapujos: “Yo no soy lo que hago. (...) soy mi palabra y la confianza que los demás tengan en ella”⁷. Y así como todo el tiempo se defenderá una individualidad a ultranza, en el interior de un apartamento que, casi por casualidad, el lector sabrá que se encuentra ubicado en Madrid, también se asumirá la vocería de la nueva generación:

El hecho de escoger tres autoras no implica que a continuación se vayan a transitar los senderos de la bizantina discusión sobre la existencia o no de una literatura femenina.

⁵ ECHEVERRÍA Ignacio, “Veinticinco notas para un recuento”, en *Babelia*, 5 de mayo de 2001. www.elpais.com

⁶ SANZ Marta, *Lenguas muertas*, Madrid, Debate, 1997, pp. 11 y 211-212.

⁷ *Ibid.*, p. 92.

“Somos escépticos. Nunca hemos visto un cadáver. Los discursos hilados, como el huevo dulce de las pastelerías, nos empalagan y nos hacen desconfiar. Somos inteligentes. No conocemos el mapa del mundo. El dinero nos importa menos que el amor. En el universo ya sólo quedan dictadores de extrema izquierda. No tenemos represiones textuales, ni damos limosna. Sabemos regodearnos en crueldades exquisitas. No nos sentimos responsables de los decapitados en las plazas públicas de países africanos. No rechazamos a nadie por razones de raza, sexo o religión⁸”.

Descripción que también podría ser asumida como un guiño metaliterario, como una definición de las señas de identidad tanto de los autores como de las obras de la actual narrativa española, aunque, obviamente, dichas señas de identidad no pueden hacerse extensivas a todos los casos, lo que da lugar a proyectos literarios divergentes. Un ejemplo de ello es la distancia que existe entre la escritura de Marta Sanz y la de Almudena Grandes: mientras que la primera opta por un discurso casi monofónico, la segunda apuesta por una polifonía narrativa para construir su *Atlas de geografía humana*.

Los monólogos de Rosa, Marisa, Fran y Ana –cuatro mujeres vinculadas al mundo editorial madrileño de la década de los noventa– se irán alternando a lo largo de dos años de trama, el lapso que separara dos cenas de trabajo, dos eventos que simbolizarán el ejercicio de realizar balances, tanto colectivos como particulares. Este tejido narrativo –que estará plagado de encuentros y desencuentros, de frustraciones y satisfacciones, de gritos y silencios, de amores y desamores, de pasiones exaltadas y desgarramientos interiores, de nombres reales y ficticios, de rostros y máscaras, de otros discursos, tanto masculinos como femeninos– cuenta también con otra protagonista fundamental: la ciudad.

A diferencia de *Palabras muertas*, donde el desarrollo de la trama no depende de su ubicación geográfica, en *Atlas de geografía humana*, Madrid se presenta no sólo como un entramado de calles y avenidas por el que deambulan los personajes de la novela, sino esencialmente como un testigo cómplice de sus avatares existenciales. Un universo urbano y cosmopolita, que cada vez se aleja más de los escenarios de la época del franquismo para hermanarse con aquellos que hoy por hoy se inscriben dentro del proyecto de la Unión Europea.

El conjunto de la obra de Almudena Grandes (1960) –que además del libro en cuestión se compone de las novelas *Las edades de Lulú* (1989), *Te llamaré Viernes* (1991), *Malena es un nombre de tango* (1994) y de la colección de cuentos *Modelos de mujer* (1996)– se inscribe en un segundo momento de la Nueva Narrativa española, correspondiente a aquel período en el que los ajustes de cuentas no son con la ya cada vez más distante dictadura, sino con aquellos que saltaron a un primer plano durante la llamada “transición” y posterior consolidación del proyecto democrático. Es un ajuste que en el caso de *Atlas de geografía humana* le corresponde realizar a Fran, la antigua militante comunista:

“Mi sueño ha muerto, el sueño de la izquierda española se ha muerto en su cama, de viejo, sin hacer ruido. Y ha dejado pocos huérfanos, pero nuestra orfandad es absoluta. A veces pienso que, en el fondo, somos mucho más desgraciados que nuestros padres, que nuestros abuelos, porque no hemos conocido la guerra, ni la cárcel, ni la clandestinidad, ni el exilio, pero nuestro bienestar, nuestra libertad, nuestra paz, no nos sirven para nada, porque ni siquiera podemos soñar, no podemos afirmar ninguna cosa con certeza, no tenemos futuro alguno en el que creer, estamos solos, en el centro del mundo,

⁸ *Ibid.*, p. 70.

●

Ésta es, en efecto, la principal apuesta estética de la obra de Sanz: elaborar un cautivador discurso literario que parte de su propia negación.

●

encadenados a un discurso que nadie quiere escuchar, a una fe que nos falta a nosotros mismos... Y no hay salida”⁹.

Una inquietante sinsalida que permite testimoniar aquella evolución que el crítico Ignacio Echeverría ha señalado como fundamental en la narrativa española de las dos últimas décadas: “La diferencia determinante entre la narrativa española de los ochenta y la de los noventa la constituye el que esa nueva legalidad [la democracia] fuera sentida, en los ochenta, como una conquista, y en los noventa, como un hecho dado”¹⁰. Una diferenciación que también atañe a la órbita personal del sujeto, como lo prueba el siguiente balance que hace de su vida Rosa, otra de las protagonistas de la novela de Grandes; un balance que, desde un punto de vista histórico, probablemente sólo puede realizar una mujer española que ha alcanzado su madurez en la última década del siglo XX:

“Dos niños, un par de libros que me pertenecieron un poco mientras los traducía, ciertos amigos, ciertas amigas, la memoria de un amante que se convirtió en marido, el pequeño talento que hizo de mí una cocinera autodidacta (...) algunos sabores, algunos olores, algunas noches memorables, algunas risas que aún no se han apagado del todo”¹¹.

Ese permanente cruce de caminos entre literatura e historia cuenta con una arraigada tradición en las letras españolas, en las que sobresalen los nombres de escritoras como Rosa Chacel (1898-1994) y Mercè Rodoreda (1908-1983), quienes testimoniaron en sus escritos los avatares de la guerra civil, y los de Carmen Laforet (1921), Carmen Martín Gaité (1925-2000) y Ana María Matute (1926), cuyas obras, en gran parte, recrearon las encrucijadas de la dictadura franquista. Inscrita en esa corriente se encuentra la novela *Velódromo de Invierno*, con la que la narradora Juana Salabert (1962) obtuvo recientemente el Premio Biblioteca Breve 2001. Para Salabert, la “fría” historia cobra otro sentido al ser reescrita desde el universo de posibles de la narrativa:

“En las novelas, la historia se convierte en carne a la que tocar y con la que sentir dolor, horror y placer. Aunque no sea puramente histórica, es importante que una novela, a través de un personaje, haga que comprendamos las épocas y las condiciones de cada momento. Las cifras quedan como cifras en los libros de texto. A mí me gusta pensar que cada persona que representa a una cifra tenía una música, una sexualidad o una comida favoritas. Eso es lo que nos da el cine y la novela: una perspectiva histórica que no aporta el ensayo”¹².

⁹ GRANDES Almudena, *Atlas de geografía humana*. Barcelona, Tusquets Editores, 1988, p. 266.

¹⁰ ECHEVERRÍA, *op. cit.*

¹¹ GRANDES, *op. cit.*, p. 23.

¹² CHAVES Antonio, “Es importante que las novelas hagan comprender la historia” (entrevista con Juana Salabert), en *El País*,

* 12 de junio de 2001. www.elpais.com

Y aunque esta manifestación de principios también puede cobijar a las propuestas literarias de las escritoras antes mencionadas, Salabert se distancia de ellas en la medida en que su obra no se centrará en el devenir histórico contemporáneo español, sino que propondrá una mirada que cobija a una porción más amplia de la historia del continente europeo; una historia que en principio parecería agotada en cuanto tema, pero que dado el enfoque desde el cual la novela la aborda, cobra plena vigencia. El tema vuelve a ser el “Holocausto”, pero en esta ocasión ejemplificado en la persecución de la cual fueron víctimas los judíos sefardíes en la Francia colaboracionista de Petain; una persecución que en muchas ocasiones, curiosamente, se ha difuminado en el contexto de la llamada “historia oficial”.

La trama de la novela se entreteje en dos planos narrativos. El primero, que apela a un narrador omnisciente, rinde cuenta de los días que siguieron a la redada adelantada en París el 16 de julio de 1942 contra los judíos sefardíes. En un primer momento, esta acción consistió en trasladar a los detenidos hasta el Velódromo de Invierno de la capital francesa, para posteriormente deportarlos a los diferentes campos de concentración que por entonces se levantaban siniestramente en el Viejo Continente. El segundo plano narrativo se ubica en 1992 y corre a cargo de Sebastián Miranda, enigmático personaje que en su día ayudara a escapar de Europa a la protagonista de la novela, Ilse Landerman. Una adolescente que en un descuido de la guardia había logrado fugarse del Velódromo de Invierno, dejando en él a su madre y a su hermano menor, situación que condenaría a cargar para siempre con “la culpa del sobreviviente”.

A la luz de lo indicado, *Velódromo de Invierno* se inscribe en el tópico de “literatura comprometida” –rasgo que comparten los anteriores libros de Salabert: *Varadero* (1996), *Arde lo que será* (1996), *Mar de los espejos*

(1998), *Aire nada más* (1999) y *Estación Central* (1999)–; sin embargo, dicho compromiso no se entiende como una actitud de defensa de determinada ideología política, sino como un esfuerzo por identificarse con las víctimas, por darle voz a su dolor silencioso y, de esa manera, poder realizar una catarsis de cara a esos pasados turbulentos de la historia de la humanidad, como lo atestigua la propia dedicatoria del libro:

“a la memoria, y en nombre (...) de los millones de ciudadanos europeos judíos y gitanos asesinados por la bestia nazi y quienes la llevaron al poder con sus votos criminales. (...) a todos los integrantes de la 35 Brigada FTP-MOI [Movimiento de Resistencia Francotiradores y

- Los monólogos de Rosa, Marisa, Fran y Ana –cuatro mujeres vinculadas al mundo editorial madrileño de la década de los noventa– se irán alternando a lo largo de dos años de trama, el lapso que separara dos cenas de trabajo, dos eventos que simbolizarán el ejercicio de realizar balances, tanto colectivos como particulares.

Partisanos-Mano de Obra Inmigrante] de Toulouse (...) va mi agradecimiento de heredera beneficiaria de un mundo alumbrado por quienes redujeron a cenizas la monstruosa Alemania de Adolf Hitler, a un precio sin precio, porque ni las vidas ni las muertes lo tienen. De tanta sangre no en vano derramada somos hijos”¹³.

En esta dedicatoria también queda plasmado el espíritu intertextual del proyecto estético de Salabert al indicar que su obra parte de un diálogo con el libro testimonial *La gran redada del Velódromo de Invierno*, que los historiadores franceses Claude Lévy y Paul Tillard publicaran en 1967. Rasgo que, de acuerdo con el estudio realizado por Sabas Martín, caracteriza a un significativo grupo de los nuevos narradores españoles, quienes no sólo poseen una sólida formación académica, sino que, además, no manifiestan ningún tipo de “pudor vanguardista”, ni purista, al relacionar su escritura con tradiciones literarias anteriores o con manifestaciones culturales distantes del espectro literario¹⁴.

Lenguas muertas, Atlas de geografía humana y Velódromo de Invierno constituyen tres posibles puertas de acceso al multifacético universo actual narrativa española escrita por mujeres, que a su vez es parte fundamental de la llamada Nueva Narrativa española. Se trata de una literatura que está pariendo una gama variopinta de obras, que, aunque provenientes de esferas muy particulares, aluden a unos imaginarios que no se agotan en el espectro de lo español, sino que cobijan al ser humano en

general. Ahora bien: este ser humano no se presenta como un arquetipo, sino como una eterna evolución de contrastes y matices; un ser humano que, antes de concretarse en una “mujer-cifra” o en un “hombre-cifra”, responde a un nombre y a una sensibilidad que, si bien son particulares, tienen algo que decirle al resto de la humanidad. De ahí que lo expuesto por Lucía Etxebarría a propósito de la función del artista pueda ser tomado como una síntesis de la actual apuesta de la narrativa española de cara a su presente y a su futuro:

“El artista habla por todos nosotros, nos ayuda a decidir quiénes somos, aunque su creación sea exclusivamente personal. El artista nos muestra lo que ya conocemos y no queremos reconocer, lo que somos incapaces de aceptar. El artista sostiene un espejo frente a nosotros y nos invita a mirar, a establecer conexiones con la realidad y con nuestras propias vivencias, a constatar que, salvando las diferencias individuales, la mayor parte de nosotros es colectiva”¹⁵.

Pero el reto no sólo atañe al creador, sino también al receptor, quien sin abandonar una identidad, signada por filias y fobias, debe distanciarse de aquellos prejuicios que en muchas ocasiones le impiden entrar en contacto con esos otros que, aunque diferentes en teoría, tienen algo que decirle: esos otros que, en el caso de los lectores hispanoamericanos, son las escritoras y los escritores españoles. Aquellos que, de este lado del Atlántico, no se les lee en muchas ocasiones por caducos nacionalismos.

hojas Universitarias.....

¹³ SALABERT Juana, *Velódromo de Invierno*. Barcelona, Seix Barral, 2001, p. 7.

¹⁴ MARTÍN. *Op. cit.*, p. XXI.

Vale la pena señalar como dicho rasgo de intertextualidad lo comparte Salabert con el ganador del Premio Biblioteca Breve 1999, el mexicano Jorge Volpi, quien al final de *En busca de Klingsor*, su novela premiada, también reseña las fuentes bibliográficas consultadas para la construcción de la obra. *En busca de Klingsor*. Barcelona, Seix Barral, 1999, pp. 441-442.

¹⁵ ETXEBARRÍA. *Op. cit.*, pp. 84-85.