

40052854

Mercedes Marcos Sánchez

## *La narrativa femenina española en 1998*

**H**ablar de la narrativa femenina española en 1998 supone haber aceptado dos premisas a las que sólo se puede haber llegado por comparación o contraste. La primera de ellas es la existencia de una narrativa femenina a la que debería contraponerse otra forma de narración específicamente masculina. La segunda es una premisa de tipo histórico o evolutivo según la cual damos por supuesto que a fines de 1998 —lo que equivale a decir a finales del siglo XX, en los umbrales de un nuevo milenio— se pueden percibir ciertas tendencias que habrán de caracterizar el modo de narrar de las mujeres actuales en contraposición con épocas anteriores.

Acaso sea más sencillo acoplar la segunda de las premisas que la primera, aunque cualquiera de las dos hayan suscitado y sigan suscitando debates y avalanchas de tinta. No obstante, es legítimo plantearse la cuestión de si existe una forma de hacer literatura específicamente femenina, puesto que resulta muy llamativo, en el mundo de las letras españolas, el elevado número de mujeres escritoras que han publicado sus novelas o sus libros de relatos durante esta segunda mitad del siglo XX. La fecha que marca el punto de partida para esta eclosión de mujeres novelistas es 1945, año en que se falló el primer Premio Nadal de Novela, uno de los más prestigiosos hasta el día de hoy. La ganadora de aquel primer certamen fue una mujer, Carmen Laforet, con su novela *Nada*. Este fenómeno se consolida en los años cincuenta, cuando ya había unas doscientas cincuenta mujeres que publicaban, sobre todo, relatos breves, y ha ido en aumento de un modo imparable y espectacular hasta nuestros días. Hasta tal punto que hacer una nómina exhaustiva resulta casi imposible: siempre encontraríamos en cualquier editorial de provincias, en cualquier revista de poca difusión, en cualquier publicación marginal, algún nombre de mujer para añadir a esa larga lista

de las que han hecho de la literatura su patria y el único medio con el que expresar su propia identidad como personas y como grupo social bien determinado.

Desde un punto de vista histórico, esta afluencia de escritoras contrasta violentamente con la situación en la que se encontraba la novela en la fecha paradigmática que conmemoramos este año: 1898. En efecto, el lector de hace un siglo debía conformarse con la sola presencia femenina de doña Emilia Pardo Bazán; una vez desaparecida ésta, y a partir de 1909, el único nombre de mujer que se destaca en la narrativa española es el de Concha Espina. Incluso entre la generación literaria del 27 sólo es destacable el nombre —la obra— de Rosa Chacel.

Aunque la incorporación de la mujer al quehacer narrativo es, aún hoy, un fenómeno apenas estudiado, sí podemos decir que la conquista por parte de las mujeres de un medio de expresión que les estaba vetado a principios de siglo es uno de los logros que corre paralelo a tantos otros que han posibilitado el que las mujeres tengan hoy día un lugar en la sociedad mucho más digno e igualitario que el de antaño. En esta conquista, a mi modo de ver, ha desempeñado un papel decisivo la apertura del mundo académico, con el paulatino acceso de las mujeres a las aulas universitarias. De hecho, buena parte de las escritoras contemporáneas han cursado estudios de magisterio, filología, historia, periodismo, etc. A fines del siglo XIX esto era impensable. La sociedad española estaba organizada de una manera androcéntrica, y de forma sistemática la mujer era relegada de la educación. Las niñas —y esto sólo las de clase acomodada— aprendían a leer y a escribir, las cuatro operaciones y, sobre todo, labores, pintura o música. En 1898 eran aún muy pocas las que accedían a la instrucción secundaria, y llegar a la universitaria era una aventura que descorazonaba a muchas. Había que vencer numerosos obstáculos, no sólo de índole social —la muchacha que se atrevía a estudiar estaba muy mal vista—, sino burocráticos. A pesar de que la ley que permitía a las mujeres el acceso a los estudios universitarios data de 1888, diez años más tarde los trámites previos a la incorporación de una mujer a las aulas universitarias eran tan largos y tediosos que muy pocas llegaron realmente a estudiar una carrera. Conocemos con cierto detalle cómo eran estos trámites y algunas anécdotas curiosas de la vida cotidiana de una de las primeras españolas que estudiaron en la Facultad de Farmacia de Madrid<sup>1</sup>.

---

1 Estos pormenores se exponen en el libro de Fernando DOMINGO y Tomás ÁLVAREZ, *María Sagrario. Elvira Aforagas Cantarero. De la farmacia al Carmelo* (Burgos: Ed. Monte Carmelo, 1998).

La verdadera igualdad de derechos en el acceso a todos los estudios no llega hasta 1910 —y en los primeros años no dejó de ser una igualdad relativa—, pero su repercusión, como ya he dicho antes, es bien notoria en ese brote de mujeres novelistas que se percibe en la España de los años cuarenta. Por cierto, la obra de aquellas pioneras se abrió paso y se afianzó en el panorama literario español pese a ciertas voces de la crítica literaria masculina: algunos pensaban que la mujer no tenía sitio en el mundo de la novela, salvo —claro está— en la novela rosa. Otros, incapaces de reconocer que una mujer puede ofrecer una escritura de calidad, sólo se explicaban el auge de las mujeres por —son palabras textuales— “la mediocridad imperante” en la novelística —hay que entender que masculina— del momento. Para los novelistas, desde luego, como afirma uno de los mejores conocedores de la novela española contemporánea, J. M. Martínez Cachero, fueron “temibles y afortunadas competidoras”, porque desde 1945 hasta 1998 las narradoras españolas siempre han sido ganadoras o finalistas de los más prestigiosos premios literarios, en especial el Nadal.

La cuestión de la caracterización de la escritura femenina como portadora de rasgos distintivos propios es una cuestión que trae de cabeza a la crítica literaria desde hace más de un cuarto de siglo, y aunque se ha sugerido la existencia de algunos rasgos formales —por ejemplo la preferencia por la narración en primera persona— como diferenciadores de la escritura femenina, creo que esta cuestión no está ni suficiente ni satisfactoriamente resuelta. Voces mucho más autorizadas que la mía, tras años de esforzado trabajo en busca de una respuesta definitiva, han tenido que rendirse y afirmar con cierto desaliento (cito las palabras de una estudiosa de tanto prestigio como Biruté Ciplijauskaitė): “Tras varios años de reflexión y la lectura de unas seiscientas novelas, no he adelantado mucho más allá de las conclusiones de Ezergailis: el problema sigue aún sin resolver”<sup>2</sup>.

De hecho, desde el punto de vista del lector —especializado o no—, no existen rasgos diferenciadores que permitan adscribir de antemano un texto anónimo a un escritor o a una escritora, como demostró un experimento realizado por el diario *El País* en 1993. Desde el punto de vista de las autoras, tampoco parece haber mucho consentimiento en cuanto a la clasificación de la literatura en masculina y femenina. Así, por ejemplo, Ana María Matute, egregia exponente de la narrativa de la prime-

2 Biruté CIPLIJAIUSKAITĖ, *La novela femenina contemporánea (1970–1965). Hacia una tipología de la narración en primera persona* (Barcelona: Anthropos, 1988).

ra generación de posguerra y única mujer que es actualmente miembro de número de la Real Academia Española de la Lengua, afirmaba en una entrevista<sup>3</sup> de 1997: “Hay libros escritos por mujeres y libros escritos por hombres, y se acabó [...]. Para mí, entre los escritores no hay hombres ni mujeres, sino personas”.

La opinión se repite con muchísima frecuencia cada vez que los medios de comunicación entrevistan a una escritora. Almudena Grandes —uno de los nombres que más suenan en la narrativa actual— también ha repetido hasta la saciedad que no existen libros de mujeres y libros de hombres, sino libros buenos y libros malos, buena literatura o mala literatura. Y otra no menos ilustre representante de nuestras letras desde hace más de cuarenta años, Carmen Martín Gaité, precisaba con extraordinaria agudeza en el volumen de 1987 titulado *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*<sup>4</sup>: “Podría decirse que, si alguna diferencia existe [advíértase este condicional] entre el discurso de los hombres y el de las mujeres, radica en su particular enfoque, no siempre perceptible a primera vista”. Y un poco más adelante especifica que ese enfoque “consiste en mirar lo de fuera desde un reducto interior”.

Mi experiencia como lectora de novelas me lleva a estar de acuerdo con Carmen Martín Gaité. Si no existe un estilo exclusivamente femenino —una tesis leída hace poco en la Universidad de Salamanca llegaba a la conclusión de que la diferencia en el uso de los recursos literarios y lingüísticos no era más que una cuestión de matiz numérico—, sí es cierto que una mujer sólo puede escribir como lo que es y por tanto en su escritura habrán de reflejarse una sensibilidad propia, unos problemas específicos y una cosmovisión que responden a un doble condicionamiento: el de su propia identidad como individuo y el de su pertenencia a un grupo social (el de las mujeres).

En mayo de 1998, la editorial Plaza y Janés puso en circulación un volumen titulado *Relatos para un fin de milenio*. En él se aúnan diez relatos que otros tantos grandes escritores habían escrito por encargo sobre cinco temas que, según los editores, “preocupan a la sociedad actual y que han cambiado mucho en sus conceptos desde el pasado siglo”. Aquellos temas eran: intimidad, solidaridad, edad, trabajo y revolución, y el experimento consistía en que, a partir de un pie forzado, dos escritores escribían sobre el mismo asunto. En cuatro de ellos la contraposición se efectuaba

---

3 Marie Lise GAZARIAN-GAUTIER, *Ana María Matute. La voz del silencio* (Madrid: Espasa Calpe, 1997).

4 Madrid: Espasa Calpe, 1987.

entre un escritor y una escritora (el tema de la edad lo trataron, por el contrario, un padre y un hijo: Torrente Ballester y Torrente Malvido). Pues bien, esas narraciones no manifiestan una gran diferencia en cuanto a técnicas ni en cuanto a lenguaje, pero las mujeres —Soledad Puértolas, Rosa Regás, Rosa Montero, Zoé Valdés— narran desde espacios que cabe denominar más íntimos y domésticos, mientras que los hombres asumen un enfoque, si se quiere, más “público”. Si nos atenemos a la idea de la literatura como representación de la realidad, podemos decir que tanto los hombres como las mujeres escriben de lo que ven, de lo que viven, de lo que imaginan... Pero lo que ven, lo que viven y lo que imaginan está sujeto a la perspectiva que impone el lugar desde el que se observa, se vive o se imagina. Y este lugar, en el caso de las mujeres, como señalaba Martín Gaité, ha sido tradicionalmente el hogar. Desde sus ventanas —la calle estaba vedada a las decentes— se asomaban al mundo.

Volvamos a la cita de Carmen Martín Gaité: “La ventana condiciona un tipo de mirada: mirar sin ser visto. Consiste en mirar lo de fuera desde un reducto interior”. Creo que estas palabras resumen y describen a la vez unas constantes en la poética femenina contemporánea. *Ver sin ser visto...* y contar a los otros un mundo ante el que se reacciona. Ana María Matute ha dicho que “escribir es una forma de protestar”, y es cierto que, aunque hay formas y formas de protestar, las novelas que escribieron las representantes del llamado realismo social en los años cincuenta —Martín Gaité entre ellas—, como las que se adhirieron a propuestas más declaradamente feministas en los ochenta, y algunas de las que empiezan a publicar ahora, utilizan la literatura como denuncia de situaciones de injusticia ante las que el lector debería reaccionar. Matute ha dicho asimismo que “la literatura es un reflejo del estado de ánimo del escritor”, y existe también en la literatura femenina desde la época de la posguerra una marcada tendencia al intimismo que lleva a la reflexión, a la utilización de la literatura como vía de conocimiento, pero también a la ensoñación y a la huida imaginativa, al lirismo. Retomaremos más adelante estas ideas: ahora, y con el ánimo de centrarme en los rasgos que pueden definir la narrativa femenina en 1998, quiero esbozar un breve panorama de lo que es hoy el mundo de la novela escrita por mujeres.

Uno de los rasgos que los historiadores y críticos de la literatura destacan en la novela de los años noventa es la pluralidad<sup>5</sup>, de la cual no escapa la literatura feme-

---

5 Un excelente panorama de la “narrativa española al filo del milenio” puede verse en la revista *Ínsula*, 589–590 (enero–febrero de 1996).

nina y ello en varios sentidos: pluralidad en cuanto a los géneros practicados, pluralidad en cuanto a las técnicas, pluralidad en cuanto a los estilos. Para no perdernos en la encrucijada de tantos caminos como podríamos recorrer, me adentraré en el mapa de la narrativa femenina a través de, llamémoslo así, la *pluralidad generacional*. Actualmente conviven al menos cuatro generaciones de escritoras. Cada uno de estos grupos generacionales presenta ciertas características que le son propias en cuanto al mundo narrado, a los temas seleccionados e incluso al lenguaje empleado, como resulta fácilmente comprensible si tenemos en cuenta que cada individuo es un espejo del tiempo en el que le toca vivir.

Entre las mayores, las que suelo denominar fundadoras de la narrativa femenina actual, se hallan las nacidas en torno de 1925, que comienzan a publicar por los años cincuenta. Pertenecen, pues, a la llamada generación de los cincuenta o de “los niños de la guerra”, porque la vivieron —recuérdese que la guerra civil española tuvo lugar entre 1936 y 1939— en plena infancia. La guerra las marcó profundamente —y es tema recurrente en su producción narrativa—, así como las marcó y condicionó el momento histórico que les tocó vivir: la inmediata posguerra y la dictadura de Franco. Después de más de cuarenta años de ejercicio literario, son varias las mujeres que todavía siguen ofreciéndonos textos de extraordinaria calidad. Ahí están para demostrarlo las novelas de Carmen Martín Gaité y las de Josefina R. Aldecoa.

El segundo gran bloque de escritoras que actualmente publican es el de las nacidas entre los años cuarenta y mediados de los cincuenta. Este grupo ha sido denominado de distintas formas por parte de la crítica —generación del 68, generación de la transición, generación feminista—, y son mujeres que empiezan a nutrir el caudal de la producción literaria luego de la muerte de Franco (sobreenvenida, como se sabe, en 1975), cultivan todo tipo de géneros narrativos y aportan un enfoque nuevo a la novela femenina que supone una mayor libertad en cuanto al tratamiento de los temas y al manejo de las estrategias lingüísticas correspondientes. A ese grupo pertenecen Soledad Puértolas, Lourdes Ortiz, Rosa Montero, Carmen Riera y Esther Tusquets, entre otras, todas con publicaciones recientes en los escaparates literarios.

Y, por último, la generación más joven la constituyen las nacidas en la década de los sesenta, que publican sus primeras novelas a fines de los ochenta y ya entrados los noventa. Como siempre ocurre con las promociones estrictamente coincidentes con el momento en que se estudia un período literario, estas escritoras habitan provisionalmente en la provincia de las “jóvenes narradoras”. A algunas se las tiene por representantes de la llamada “escritura posmoderna”; otras han sido incluidas en la “gene-

ración X” o “generación del Prozac”. Todas, como digo, se han dado a conocer en la presente década y aportan a la literatura femenina aspectos que —aun entroncándose en tendencias ya apuntadas por su predecesoras— suponen una renovación notable. Mencionaré entre ellas a Almudena Grandes, Belén Gopegui y Lucía Etxebarria, escritoras con un puesto asegurado en las letras españolas y cuyo trabajo demuestra, junto al de otras muchas, que hablar de la narrativa femenina en 1998 implica dar por supuesto que en el final del siglo se observa un cambio, una evolución en la novela. En efecto, en esta década se ha experimentado un desplazamiento generacional en el terreno de la narrativa hispana que, obviamente, no es exclusivo de la literatura escrita por mujeres, sino que es propio de la literatura en general. Ahora bien, enfocada en su conjunto, la producción narrativa de los noventa —novelas y cuentos— presenta varias notas características que sirven para tipificarla como generacional.

La crítica señala como aspecto que no debe dejarse a un lado la numerosa presencia femenina en el campo que nos ocupa. En esto se sigue esa tendencia general que venimos observando desde los años cincuenta. En los noventa hemos visto aparecer numerosas escritoras que han publicado relatos breves, bien en revistas literarias, bien en volúmenes de conjunto (antologías), bien en libros propios. Otras han logrado editar su primera novela. Las más representativas ya han publicado a finales de la década dos o tres novelas con el éxito suficiente para ser consideradas las nuevas voces de la novela femenina. Como dije al principio, no puedo hacer una lista exhaustiva. Tampoco puedo analizar aquí todas las obras aparecidas en estos últimos años, pero no está de más citar los nombres de Juana Salabert, Espido Freire, Mercedes Abad, Montserrat Fernández, Luisa Castro, Menchu Gutiérrez, Belén Gopegui, Lucía Etxebarria, porque son los que pasarán el puente hacia el siglo XXI y habitarán en la casa de la narrativa definitivamente. Todas ellas manifiestan con claridad una tendencia general en las letras de fin de siglo: la vuelta al realismo, aunque haya diversos matices de realismo, como veremos. Ello se vislumbra en el empleo de los recursos lingüísticos y técnicos, pues todas muestran una voluntad por lograr una obra bien hecha y cuidar con todo detalle la estructura narrativa, distribuyendo cada uno de los materiales que la componen de modo que la narración sea no sólo un espejo de la realidad sino una recreación artística de la misma. En ésta representación, en los mundos que recrean y en el enfoque que adoptan para recrearlos, puede percibirse mejor el cambio generacional al que asistimos en la novela femenina.

Como en 1998, por otra parte, han aparecido en el mercado novelas o volúmenes de relatos de cada una de las generaciones que configuran el panorama de la novela

contemporánea, es fácil contraponer unas con otras para resaltar los rasgos diferenciales y para reafirmar, claro está, las tendencias narrativas que comparten. Quizá las voces más representativas sean las de Belén Gopegui y Lucía Etxebarría, ambas galardonadas con varios premios literarios de prestigio y exponentes de las dos tendencias más acusadas que podemos distinguir entre las que se adhieren a la poética del realismo: el realismo íntimo, la primera, y el realismo duro, la segunda.

Belén Gopegui es madrileña, nacida en 1963. Se licenció en derecho, pero desde muy joven mostró su vocación por la literatura. Su primera novela, *La escala de los mapas*, apareció en la Editorial Anagrama en 1993 y obtuvo una extraordinaria acogida: le valió a su autora el Premio Tigre Juan de 1993 y el Premio Iberoamericano de Primeras Novelas "Santiago del Nuevo Extremo" en 1994. En 1995 publicó *Tocarnos la cara*, una novela a todas luces inferior a la primera, y en 1998, siempre con la Editorial Anagrama, *La conquista del aire*, sin duda la mejor.

Frente a la actitud de muchas de sus predecesoras, que habían utilizado la literatura, en especial la de raigambre realista, como medio de protesta o de denuncia ante ciertas situaciones de marginación a las que eran sometidas las mujeres, Belén Gopegui manifiesta que para ella la novela es una vía de conocimiento. Tal vez el lector no requiera la explicación de la autora, pero el hecho es que ella se ve en la necesidad de justificar su manera de hacer y —como muchos autores de nuestra tradición (recuérdense aquellos "Al lector")— pone al frente de la novela un prólogo en el que advierte que lo fundamental en la novela es que signifique, no sólo que entretenga. Y concluye: "El narrador quiere saber y por eso narra". Antes había dicho:

El interés del narrador de *La conquista del aire* [acaso consista en] mostrar algunos mecanismos que empañan la hipotética libertad del sujeto. Para ello ha elegido una historia de dinero. Si del discurso dominante se sigue que quienes tengan sus necesidades mínimas cubiertas pueden actuar frente al dinero como frente a una realidad externa, separada, y ser desprendidos o austeros o avariciosos, y darle más o menos importancia, esta novela plantea la posibilidad de que el dinero anide hoy en la conciencia moral del sujeto.

Estas palabras de la autora pueden darnos idea de cuál es el talante de su prosa. No es posible llegar a un verdadero conocimiento de las cosas —externas o interiores, eso poco importa— sin una reflexión profunda, sin una meditación sostenida. El talante intelectual de Belén Gopegui dotó a su escritura de una andadura meditativa

que la define y la entronca con otra de las escrituras femeninas de más hondo calado en nuestros días, la de Carmen Martín Gaité. En conexión con ésta, quiero recordar aquella premisa suya sobre lo esencial del punto de vista femenino: ver sin ser visto. Porque el narrador de *La conquista del aire ve*, registra el acontecer de tres vidas que se mueven en torno del problema suscitado por el préstamo que Carlos Maceda, uno de los protagonistas, ha pedido a sus amigos Santiago Álvarez y Marta Timoner. ¿Quién narra? Digamos que un narrador omnisciente. El hecho de que Gopegui se refiera al narrador y no a la narradora es significativo, porque una de las características de la novela femenina típica es la elección de una narradora implicada en la historia narrada. La elección de esa tercera persona obliga al lector a tomar una actitud activa ante los hechos narrados para reconocerse en el espejo de los personajes o, en su caso, tomar conciencia de su disidencia frente a los mismos.

El gusto por lo bien hecho se puede observar también en la meditada construcción de la novela, llena de paralelismos, como el existente entre el principio y el fin de la obra. La narración arranca así:

No dormían. Era el martes 11 de octubre de 1994, la noche había caído sobre Madrid hacía ya varias horas y, en las calles, escaparates encendidos, luces de automóviles, el alumbrado público, rótulos, el párrafo de claridad en la escalera de los edificios repentinamente abiertos, mujeres fumando, hombres fumando, el interior de los últimos autobuses, ventanas como sellos luminosos y semáforos disputaban contra esa sombra mientras, en camas y pisos distintos, Carlos Maceda, Santiago Álvarez y Marta Timoner se debatían con el insomnio.

Y se cierra:

Duermen, sobre su piel cansada el mundo está ordenado en apariencia [...]. Habían pasado dos años, un mes y catorce días desde la última vez [en] que comieron juntos [...]. En la madrugada del 26 de noviembre de 1996, Carlos Maceda, Santiago Álvarez y Marta Timoner duermen. Sobre su piel cansada, el mundo está ordenado en apariencia.

¿Y qué sucede en la novela de Belén Gopegui entre la noche del 11 de octubre de 1994 y la del 26 de noviembre de 1996? ¿Cuál es la distancia sustancial —no cronológica— que media entre el insomnio y el sueño? Quizá la soledad y, sobre to-

do, la pérdida de ideales. Entre la primera y la última página de *La conquista del aire* lo que Gopegui nos ofrece es el retrato de toda una generación: la de los hombres y las mujeres que ahora tienen una edad en torno de los cuarenta años. Han crecido con unos ideales políticos más bien progresistas y unas ideas claras acerca de la amistad y la solidaridad, y por eso Carlos Maceda acude a sus amigos para pedir los ocho millones que necesita. Son personajes que han ido situándose en la sociedad y “conquistando” un trabajo de acuerdo con sus posibilidades, pero han tenido que hacerlo a costa de sus ideales, pues lo que triunfa hoy día son el dinero y el individualismo. La figura de Carlos Maceda lo confirma con su cambio de actitud, de la solidaridad —es el dueño de una empresa que se va desmoronando y a la que intenta salvar mediante el préstamo, sobre todo por no dejar en la calle a sus socios— al egoísmo más feroz —sacrifica el empleo de sus compañeros, traicionándolos, para conseguir su tranquilidad económica—.

En este retrato de una generación también están reflejados los problemas de la gente de carne y hueso: el miedo al desempleo, el desamor, la lucha por el prestigio, etc., problemas en los que están comprometidos tanto los hombres como las mujeres. No hay en la novela de Gopegui un planteamiento feminista, aunque uno de los personajes principales sea una mujer. No existe una introspección sobre la identidad de la mujer, porque el papel que desempeña ya se tiene asumido. Más importante que la confrontación de los sexos, parece querer decir la autora, es la confrontación con la propia conciencia: he aquí, a mi juicio, la interpretación que hay que dar a esa contraposición entre el inicio y el fin de la novela: no dormían al principio los personajes, pues su conciencia estaba despierta; duermen al final, pero es su conciencia la que han ido acallando. Por eso el mundo está ordenado “en apariencia”.

Si, como se observa en los fragmentos antes citados, la escritura de Belén Gopegui se caracteriza por una sugerente andadura poemática en la que no escasean las metáforas ni los destellos líricos, muy en la línea de Martín Gaité, la estrategia de encuadrar la acción de la novela entre dos sucesos paralelos, separados por un lapso relativamente corto, también la emparenta con ella. Sucede que Carmen Martín Gaité es una gran maestra, una de las mejores novelistas europeas de nuestro tiempo.

Ya en el libro con que se dio a conocer en 1957, la mundialmente famosa *Entre visillos* —que estéticamente la situó entre las representantes del realismo social característico de los años cincuenta—, la escritora salmantina veía, sin ser vista, la existencia de unas muchachas provincianas en el corto lapso de unos tres meses, transcurridos entre la llegada en tren de unos personajes y su regreso, también en tren. El mismo

procedimiento, ahora en un intervalo todavía más reducido, sustenta la narración de *Irse de casa*, novela publicada en 1998<sup>6</sup>, la cual se desarrolla entre la llegada de Amparo Miranda a una ciudad de provincias —en la que había vivido durante su juventud y a la que no había regresado en cuarenta años— y su retorno a Nueva York al término de una semana.

Como no puedo entrar en el análisis de toda la obra de Martín Gaité, comentaré de modo muy somero *Irse de casa* por cuanto encierra las claves de cuatro décadas de quehacer narrativo. Estructuralmente parece bastante simple, y su gran complejidad en temas y técnicas sólo puede esclarecerse mediante un diálogo intertextual con las novelas que la han precedido, porque, al parecer, la autora ha querido cerrar con este libro un círculo que había empezado a dibujar en 1957. Como ya dije, *Irse de casa* es ante todo una vuelta al pasado. Amparo Miranda, una diseñadora de modas en Nueva York, realiza un viaje de ida y vuelta a la ciudad donde pasó la infancia y que había abandonado hacía cuarenta años. En esta ciudad a la que nunca nombra, pero en la que adivinamos la Salamanca natal de la autora, escenario también de su primera novela, *Entre visillos*, reencontrará las calles y los rincones de su juventud —irónicamente, lo que busca y encuentra es la calle del Olvido— y reconstruirá su historia a través de la memoria. Pero la narración de *Irse de casa* no es lineal. Acude Martín Gaité a una técnica recurrente en ella en las dos direcciones artísticas que la ocupan habitualmente, la pintura y la escritura: el *collage*. Hallamos en la novela múltiples personajes desigualmente perfilados: de unos conocemos casi toda su historia, a otros apenas los entrevemos, pero todos forman parte de la vida cotidiana que se desenvuelve ante los ojos de Amparo Miranda, quien adquiere la función primordial de unir esos fragmentos de historias —y quien, por otra parte, es un personaje y no el narrador—. Este urdir una novela sobre historias fragmentarias es una técnica que Martín Gaité ha utilizado en más de una obra, especialmente en *Nubosidad variable*<sup>7</sup>. Mercedes Carbayo<sup>8</sup> veía en eso una manifestación de lo que llama realismo posmoderno. No sé si Martín Gaité esté de acuerdo con esa denominación. Probablemente sí, porque lo cierto es que nuestra percepción de la realidad, posmoderna o no, no puede ser más que fragmentaria. De esta forma de realismo que adopta la autora también

6 Editada también por Anagrama.

7 Barcelona: Anagrama, 1992.

8 Mercedes CARBAYO ABENGÓZAR, *Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaité* (Málaga: Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1998).

hace parte la elección de un narrador en tercera persona, al que, desde luego, no vemos. En otras muchas novelas, Martín Gaité utiliza un narrador en primera persona, a menudo una voz de mujer que solemos identificar con la propia Martín Gaité, a quien le gusta dotar a sus narraciones de un tinte autobiográfico. Gracias a esa voz podemos descubrir algunas de las ideas que la autora tiene sobre el oficio de escribir. Este aspecto metaliterario es muy importante en su narrativa y no está ausente en *Irse de casa*. Cuando, al principio de la novela, los hijos de Amparo Miranda intentan encontrar una justificación para el hecho de que su madre se haya ausentado, piensan que ha vuelto a España con la intención de revisar su pasado a semejanza del protagonista de un guión cinematográfico que Jeremy, su hijo, proyecta con el título "La calle del Olvido". Pero a ese guión —en las palabras de un personaje que parece tener esa única función metaliteraria— le falta algo:

Gente —se dijo—, lo que hay que añadir a este argumento es gente. [...] Gente que vaya contando también sus historias, aunque queden a medias, eso da igual, un choque de historias.

De ese choque de historias el lector obtiene un retrato, tejido con la más pura técnica del *collage*, de la vida provinciana, en la cual se desenvuelven unas mujeres instaladas dramáticamente en el tedio y la insatisfacción y que presentan todo un abanico de edades y problemas: las veinteañeras anoréxicas, las treintañeras que rompen amarras con la familia para vivir un amor libre y que fracasan en esa opción, las cincuentonas que cifraron toda su vida en un matrimonio que también fracasa, las sesentonas —entre ellas la propia Amparo Miranda— que se sintieron prisioneras ya desde la infancia. El personaje de Amparo Miranda adquiere todo su significado a la luz de otros textos anteriores de Carmen Martín Gaité, pues uno de los temas que más le han preocupado desde los años cincuenta son las ataduras, término clave que no sólo conforma el título de uno de sus cuentos, sino que se repite en muchos de sus escritos. Las mujeres representadas en sus obras se sienten prisioneras con diversas ataduras: las de los padres, las del matrimonio, las de una maternidad no elegida, las de la vida provinciana... Para escapar de ellas sólo vislumbran dos soluciones: la fuga de la casa (o de la ciudad) o la fuga interior, imaginativa. Ambos tipos de huida se plasman en la historia de la propia Amparo Miranda y se funden en un resultado único. Cuando Amparo Miranda era la niña pobre que se sentía humillada por una sociedad clasista, "soñaba con demoler todos los tabiques y convertirse en habitante

de un lugar grande y silencioso para ella sola”. Para cumplir ese sueño se marcha a Nueva York, donde consigue la clase de vida que quería, sin las ataduras de la pobreza, etc., pero a costa de renunciar al idealismo de la juventud (“¿qué fue, dime, de aquel idealismo tuyo?”), se pregunta a sí misma en un diálogo fingido con su hijo. En Nueva York, no obstante, también siente las ataduras y por eso emprende ese viaje simbólico a la ciudad, a la memoria, único lugar en donde llegará a comprender que “a partir de cierto momento, imposible de localizar, el aliciente de irse de casa ha perdido definitivamente su espejismo cabrilleante de vida nueva”, porque, según confiesa, “yo soy la carcelera de mí misma, que me opongo a lo que deseo”.

Frente a la línea de realismo íntimo en la que se inscriben las novelas de Carme Martín Gaité y Belén Gopegui, existe otra línea muy marcada en el quehacer literario de las mujeres en los años noventa, la del llamado realismo duro, representado por las novelas de Lucía Etxebarria y las de sus antecesoras Rosa Montero y Almudena Grandes. Quiero hacer una precisión a propósito de la denominación “realismo duro”. Actualmente se ha manifestado en la narrativa española una tendencia a novelar los aspectos más violentos y desagradables de la vida con una estética que se ha denominado “realismo sucio”, en el que se han alineado algunos de los autores más jóvenes de los noventa. Yo suelo hacer una diferencia entre realismo sucio y realismo duro. El realismo duro no elude ninguno de esos aspectos menos agradables de la vida, pero al menos por lo que respecta a las mujeres, son contemplados desde una posición de ternura y trascendidos con un hálito poético. El encuadre generacional de cada una de las escritoras que he mencionado es distinto. Rosa Montero, nacida en 1951, es la mayor de ellas y pertenece a la generación de la transición, constituida por aquellas escritoras que empezaron a publicar en la década de los ochenta. También periodista, cultiva dos tipos de narración: por un lado, aquél en que prevalece la estética puramente realista —dentro de esta categoría destacan sus primeras obras, *Crónica de desamor* (1979), *La función delta* (1981) o *Te trataré como a una reina* (1983), junto a *La hija del Caníbal* (1997), con la que ganó el Premio Primavera de Novela— por otro lado, uno de carácter más lírico e intimista —visible en *Temblor* (1990) o *Bella y oscura* (1993)—. En *Amantes y enemigos*, el volumen de cuentos publicado en 1998, nos ofrece sobradas muestras no sólo de ambas tendencias estéticas sino de los temas que se han convertido en claves de su narrativa. Desde este punto de vista temático, Rosa Montero se caracteriza por su afiliación a las líneas feministas que muestran su máxima ebullición en los años ochenta. Muchas de sus novelas son un espejo de las preocupaciones de las mujeres que, en época ya de libertades democráticas,

ticas, pedían para ellas el derecho a controlar su maternidad —los temas del aborto y de la anticoncepción aparecen, por ejemplo, en *Crónica del desamor*—, su matrimonio o su trabajo. Las relaciones entre hombre y mujer son siempre vistas por esta autora madrileña en términos de conflicto, un conflicto del que siempre resultan víctimas las mujeres —de ahí el título de esta última entrega, *Amantes y enemigos*—. Los protagonistas del universo novelístico de Rosa Montero suelen desenvolverse en ambientes sociales bastante marginales —bares de alterne, prostíbulos, sitios de venta o consumo de drogas—, por lo cual abundan las escenas en las que se narra con toda crudeza una realidad dura sin paliativos. No obstante, esa crudeza del mundo narrado se atempera con buenas dosis de humor y de ironía y con una prosa ágil y cuidada. Rosa Montero hace gala de fidelidad al principio de que la belleza suele germinar en lo abyecto y su poética puede resumirse con las siguientes palabras que encabezan *La hija del Cañibal*:

La mayor revelación que he tenido en mi vida comenzó con la contemplación de la puerta batiente de unos urinarios. *He observado que la realidad tiende a manifestarse así, insensata, inconcebible y paradójica, de manera que a menudo de lo grosero nace lo sublime; del horror, la belleza, y de lo trascendental, la idiotez más completa.*

De este grupo de escritoras la siguiente en edad es Almudena Grandes, nacida en 1960, quien comparte con Lucía Etxebarría (1966) una escandalosa llegada al mundo de las letras. Almudena se hizo célebre por ganar el premio La Sonrisa Vertical con *Las edades de Lulú*, una novela erótica en la que se adentraba en todos los registros del sexo sin ningún tipo de pudor. De la misma forma, Lucía Etxebarría irrumpió en la literatura en 1997 con una novela titulada *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, y ganó el Premio Nadal de 1998 con *Beatriz y los cuerpos celestes*<sup>9</sup>, una verdadera novela de aprendizaje en la que la protagonista, a través de una relación lésbica, busca su identidad sexual. Quizá haya llamado mucho la atención del público el impudor con que Lucía Etxebarría mostraba los amores homosexuales o heterosexuales, pero por encima de ese impudor —juego conscientemente provocativo— hay que saber ver el retrato de una generación —la de los veinteañeros— que vive con una estética propia, según unos criterios morales que ya no son los de las décadas precedentes;

9 Publicada por la Editorial Destino, de Barcelona.

una generación desencantada y posmoderna, incluso con un lenguaje propio. Lo que Etxebarria pretende desvelar se refleja en este texto de su novela:

[...] fui enviada al mundo con una misión: comunicarme con otros seres, intercambiar datos, transmitir. Y, sin embargo, me he quedado sola, rodeada de otros seres que navegan *desorientados* a mi alrededor en esta atmósfera enrarecida por la indiferencia, la insensibilidad o la mera ineptitud, donde una nunca espera que la escuchen, y menos aún que la comprendan. A nuestro alrededor giran universos enteros, estrellas, soles, lunas, galaxias, aerolitos, grandes constelaciones, nubes de gas y polvo, sistemas planetarios, materia interestelar. Hasta basura espacial. Pero, sobre todo, un silencio insondable que todo lo absorbe. *Un vacío enorme y negro, una quietud indescifrable.*

Y aunque sé que no debería ser así, el caso es que me siento a millones de años luz de cualquier señal de vida, si la hay, que se desarrolle a mi alrededor. Siento que navego en la órbita cementerio.

Incomunicación, desorientación, vacío, miedo, amor y desamor, conflictos generacionales... los temas eternos del ser humano, porque como dice la propia Lucía, por boca de Beatriz, su personaje: "Existe un solo tema, la vida, y la vida es siempre la misma". Pero los espacios en los que se desenvuelve la vida en la novela de Lucía Etxebarria son ambientes sórdidos de drogas, alcohol y homosexualidad, y la descripción que Beatriz hace de ellos y de los personajes con quienes se relaciona está íntimamente ligada con la actual estética de las tribus urbanas. De ellas entra en la novela una jerga que podemos oír en diálogos como éste:

—Bueno, nenas —dijo Coco, rodeando con su brazo los hombros de su chica—, ¿nos abrimos? Tú, Pepe, ¿qué?, ¿te esperamos?

—No, tío, yo me voy a casa a sobarla, que no puedo con mi alma.

—Nosotros deberíamos hacer lo propio —dijo Coco—. Con la llegada de esta señorita hoy casi no hemos dormido. ¿Cogemos un tequi?

—Fijo —dijo Mónica, y acto seguido apuró su cerveza de un trago, para dar a entender que ya estaba cansada de La Iguana y que quería largarse cuanto antes.

Este uso del argot juvenil no es un rasgo exclusivo de Lucía Etxebarria. Ya desde *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité, el lenguaje coloquial había sido puesto al

servicio de la estética realista, lo que contribuye a dotar de mayor verosimilitud a los personajes. Aquí conviene notar que lenguaje coloquial y argot no son dos conceptos idénticos y que la utilización del argot puede tener una motivación críptica que quizás convenga no perder de vista, porque incide directamente en un aspecto que también debe ser considerado a la hora de analizar una novela: a cuál público se dirige. No es el caso de la escritora a la que me refiero, pero sí es el de algunos de sus compañeros de la generación X, por ejemplo José Ángel Mañas, quien en alguna ocasión declaró que a él no le interesa ser leído por la generación de quienes ya tenemos cuarenta sino, precisamente, por esos jóvenes a los que retrata.

En el caso de Lucía Etxebarría, como he dicho, no se trata de restringir el alcance de su novela a un público juvenil, sino de comprometerse con la gente y con la vida de su tiempo en un intento de comprender las causas de sus comportamientos. Y hay que destacar que, junto al registro de ese argot juvenil, existe otra dimensión lingüística que se eleva muy por encima y que sugiere un diálogo intertextual con obras maestras de la literatura. Muchos ecos bíblicos adornan estas páginas que se cierran con una afirmación de esperanza para el amor humano: "Puede que ni siquiera sea digna de que Cat entre en mi casa. Pero una palabra suya bastará para sanarme".

Tal vez ahora puede surgir la pregunta de si existe por encima de esa pluralidad de historias narradas alguna conexión que nos permita dotar de cierta significación unitaria a una realidad tan compleja. Dando por sentado que ante cualquier objeto de estudio las perspectivas son múltiples, diré que, en general, la novela femenina en 1998 se caracteriza por transparentar un momento en la historia de las mujeres españolas en el que éstas —conseguidas ya muchas de las reivindicaciones que postulaban los movimientos feministas en los años setenta y ochenta— no dejan de sentirse insatisfechas desde el punto de vista personal, y muy necesitadas de una reorientación, de una redefinición de su propia identidad. Se hace bien explícito que los personajes femeninos que pueblan estas novelas muestran una marcada tendencia al autoanálisis, obviamente más perceptible en las novelas que eligen el punto de vista autobiográfico de un narrador en primera persona, aunque asimismo el narrador omnisciente de las otras analiza sin piedad. De estos análisis resulta una insatisfacción íntima que se contrapone con los logros materiales. Una de las protagonistas de *Atlas de geografía humana*, la última novela de Almudena Grandes, habla así de su desencanto:

He pasado veinte años [...] cultivando la utopía de un mundo mejor, más justo y más feliz para todos, con los mismos gestos cursis y relamidos que empleaban para

trabajar en su jardín las ratitas presumidas de los cuentos que no me contaron de pequeña. Y, de repente, todos mis rosales se han desvanecido. [...] Mientras tanto, he prosperado.

No se puede dejar de notar el paralelismo de este desencanto con la decepción que expresan los personajes de Belén Gopegui en *La conquista del aire*, los cuales, como los de Almudena Grandes, tienen una edad que frisa en los cuarenta. Dice Fran, el mismo personaje de Grandes que citaba antes:

[...] siempre he tenido el control de mi trabajo, y el control de mis amistades, y de mis relaciones con mi familia, y de mi ideología, y de mi futuro, pero ahora [...] no me sirve de nada, porque no sé hacia dónde tirar.

Estas mujeres, que han llegado a disfrutar —como dije— de todas aquellas reivindicaciones feministas de los años setenta,<sup>8</sup> se ven ahora totalmente desorientadas, por lo que en estas novelas abundan las imágenes provenientes de la cartografía (*La escala de los mapas*, de Gopegui; *Atlas de geografía humana*, de Grandes) y también motivos tan simbólicos como el viaje, ahora, curiosamente, de retorno: Amparo Miranda vuelve a su ciudad para reconocer que es prisionera de ella misma; la Beatriz de Lucía Etxebarria vuelve a Madrid después de cuatro años de estudios en Londres y desentraña a través de la memoria el sentido de su vida y de sus relaciones con los demás; Ana, otra de las protagonistas de *Atlas de geografía humana*, abandona París y vuelve a Madrid, donde, según dice, “dejé de encontrarme sola. Inexplicablemente, sentía que la ciudad me acompañaba”.

Probablemente la reorientación pase, efectivamente, por una vuelta a ciertos valores tradicionales, por una reconciliación con aquellas formas de vida por las que nos enfrentamos con nuestras progenitoras. Pero esta vuelta —así lo deseamos— no es una involución, sino el hallazgo de un hilo de Ariadna que nos guíe en el laberinto.