

## EN EL MARGEN DE LA POSMODERNIDAD: LA NARRATIVA DE ALMUDENA GRANDES

Almudena Grandes Hernández (1960) nació y creció en el castizo barrio de Chamartín, donde tienen su asiento la mayoría de sus libros. Desde bien pronto se instituyó, asimismo, como escenario de sus artículos en prensa, donde vierte inquietudes y opiniones sobre el desarrollo político del país y el devenir de la sociedad española. En «Memorias de una niña gitana», elocuente prólogo –por su trascendencia– de *Modelos de mujer*<sup>32</sup>, su primera colección de relatos, la novelista vacía lo más profundo del costal de su biografía, dejándonos ahondar en su entorno. Proveniente de una familia de clase media con inquietudes literarias, el clan de la madrileña la empujó a escribir casi por casualidad:

*Y me aburría. Y me ponía tan pesada como cualquier niño que se aburre. Hasta que alguien –mi madre, mi abuela, mi tía Charo, ya no lo recuerdo bien– me ofreció una solución definitiva. Desde entonces todos los domingos, invertía los noventa minutos del partido en escribir el cuento. Porque yo sólo tenía una historia que contar, yo escribía siempre el mismo cuento*<sup>33</sup>.

Lectora voraz, Grandes siempre ha estado vinculada de una u otra forma con la literatura. No obstante, su carrera no arrancaría hasta 1989, con la publicación de *Las edades de Lulú*, ganadora del mXI «Premio de Novela Erótica *La Sonrisa Vertical*», que le valió a la madrileña el cálido reconocimiento de la crítica como nueva promesa de tan sugestivo (y hoy ya desusado) género. Precisamente porque el posmodernismo lo ha contaminado con los demás. He aquí la razón de la decadencia y muerte de aquel galardón, una referencia durante los años ochenta. Lo cierto es que Grandes solo consiguió despojarse del estigma de escritora erótica con la aparición de su tercera novela: *Malena es un nombre de tango* (1994).

*Las edades de Lulú* representa, además de su entrada triunfal en la república de las letras, un decidido compromiso con la cultura de su tiempo. Se trata, pues, de una novela que además de su erotismo, que, una vez leída, se antoja ancilar, si no epidérmico, da fe de las características más notables de la novela posmoderna. Lulú, la joven protagonista, desconcertada por su realidad, emprende su viaje interior para reconocerse a través del sexo. Sin embargo, sus saltos de una cama a otra solo son la excusa para posicionarse ante las controvertidas situaciones que sustentan su mundo y que, a su vez, la ayudan a descubrir su identidad.

No obstante, el viaje hacia la conciencia de Lulú se ve un tanto constreñido por el tamiz erótico de la historia, donde la pornografía se adueña del papel didáctico en la evolución de la protagonista. Según Eva Legido, «*Las edades de Lulú* reproduce parámetros masoquistas y de subordinación, así como los de un tipo de manipulación que busca atrapar al otro en los modos coercitivos de la culpa. El paradigma de la retención ligada a la noción de la abstinencia sexual y del sacrificio caracteriza el modo de actuar de varias protagonistas»<sup>36</sup>. El ámbito del sexo, por otra parte, responde a pilares posmodernos, definidos como «novela de rebelión» por Ciplijauskaité<sup>37</sup>, y asoma de nuevo, más

que patente, en la segunda novela de Almudena Grandes: *Te llamaré Viernes* (1991). Si bien en esta última no se aprecia con tanta nitidez el deseo de reconstrucción de la realidad femenina. El motivo es obvio: al ceder el protagonismo narrativo a un hombre, los temas antes abocetados quedan empañados en un fallido intento de suplantación de la personalidad masculina.

Con *Malena es un nombre de tango* –que inaugura la década objeto de nuestro estudio– Grandes emprende el «verdadero viaje» a la esencia de sus protagonistas. A los treinta y tres años, Magdalena Montero se encuentra en un punto muerto de su existencia. Su realidad, con la que nunca estuvo de acuerdo, le parece imposible. Los cimientos que sostienen su caótica vida (matrimonio, hijo, padres, trabajo...) se van derrumbando uno a uno.

Abandonada por su marido, emblema del hombre dependiente y débil del que nunca estuvo enamorada, Malena se siente traicionada. Y esta felonía no solo llega de la mano del hombre del que se ocupó con resignación durante su matrimonio, sino que es su propia hermana, para más inri gemela, la que causa su separación, en calidad de amante, primero, y futura madre del hijo de su todavía esposo, después. En consecuencia, su primera reacción es de alivio. Empero, a medida que pasan los días, Malena se da de bruces con la manipulación por parte de las mujeres de su familia que, amparándose en su fortaleza, se aprovechan de su buen corazón.

Malena comienza su reconstrucción con objeto de explicarse cómo ha llegado hasta ese estado. Recorre, así, los vericuetos de su memoria y, a través de los recuerdos infantiles, funda las bases de su nueva cosmovisión. Al final del viaje, la protagonista se siente satisfecha de su proceder, si bien es cierto que reniega de algunas decisiones que tomó en su juventud. El final abierto deja la sensación de que el futuro que le aguarda a la vuelta de la esquina será feliz y satisfactorio.

Debido a la brevedad propia del género, no tenemos ocasión de comprobar si las féminas de los cuentos de *Modelos de mujer* afrontan ese viaje interior. No obstante, perviven las constantes que dominaban en *Malena*. En ese momento crítico de sus existencias, las protagonistas de estos siete relatos viran de rumbo. Dicho cambio obedece, frecuentemente, a la ascendencia que la mirada de los amantes tiene sobre ellas, pues las mujeres reconstruyen su realidad bajo la luz de una nueva mirada interior y exterior, como le sucede a Miguela en «Ojos rotos», a Malena en «Malena, una vida hervida», a la anónima protagonista de «El vocabulario de los balcones» o a Lola en «Modelos de mujer». En cualquier caso, todos los prototipos representados en esta colectánea rebaten tanto la realidad cuanto la esencia de lo que se ha venido considerando «feminidad» y, tras un episodio, traumático o no, que las obliga a reflexionar, construyen una realidad cuyas esquinas se definen bajo el brillo de una reveladora verdad posmoderna.

La segunda novela de la década que nos ocupa, *Atlas de geografía humana* (1998), continúa ahondando en la psicología del personaje femenino, encarnado en esta ocasión por cuatro mujeres al borde de los cuarenta años. Rosa, Fran, Marisa y Ana constituyen cuatro personalidades diferentes,

y por ello cuatro visiones del mundo, aun cuando todas comparten valores sociales, éticos y políticos.

Cada una de ellas se halla en un momento de quiebra del valor universal (la política para Fran, la familia para Rosa, la independencia para Ana y la superación para Marisa) que ha venido marcando el compás de las sinfonías de sus vidas. El viaje se inicia, pues, en el interior, pero, a diferencia de Malena, sus recuerdos son más juveniles que infantiles y el itinerario recorrido por su memoria empieza a partir de la veintena. La exploración o reconsideración de los caminos que tomaron en su juventud son un factor clave en el análisis de su psicología, en el perfil de la nueva situación y en la resolución de los conflictos interiores. De nuevo, la ausencia de desenlace nos permite intuir un final feliz para las cuatro.

Esta obra pone el broche final, a nuestro juicio, a la que clasificamos como la primera etapa en la producción literaria de Grandes. Las cuatro novelas y la colección de cuentos nos hablan de la misma realidad, de los conflictos propios de la generación de las mujeres que han vivido la transición política en su adolescencia y la democracia en su juventud, y que, sin embargo, heredaron los lastres de una educación tardo-franquista que provoca el conflicto epistemológico respecto a su papel en la vida.

Si nos limitamos a los libros publicados durante la década (1994-2004) que estudiamos en nuestra tesis y en los artículos derivados de ella, comprobaremos que no solo coinciden en los temas, sino que bosquejan los primeros apuntes del estilo narrativo de la madrileña, hoy bien reconocible, cuyos rasgos más sobresalientes son la estructura de corte tradicional con final abierto, la combinación de un registro lingüístico coloquial –incluso llega a rozar la vulgaridad– con guiños a placeres de una cultura mucho más elitista, la alternancia entre el diálogo y las descripciones de cuño galdosiano, el monólogo interior y la preeminencia de la primera persona.

Descuella como rasgo común a todos ellos la recurrencia de las protagonistas femeninas, extraordinariamente parecidas a la novelista. Mujeres morenas, opulentas, de pelo rizado y ojos negros (Malena, en *Malena es un nombre de tango*, Malena en «Malena, una vida hervida», Lola, en «Modelos de mujer», etc.) desfilan por sus páginas haciendo gala de criterio propio, inteligencia, generosidad, sarcasmo y mirada crítica a la hora de juzgar la sociedad que sufren y padecen y, más concretamente, el modelo femenino que se les opone, cuyos atributos (rubias, delgadas, manipuladoras<sup>38</sup>) afloran como antítesis en sus novelas y relatos.

La presentación antinómica de los personajes no solo afecta a los femeninos, sino que también los masculinos se ven segmentados en dos categorías opuestas y excluyentes entre sí. Por una parte, las historias de nuestras protagonistas están pobladas de *hombres fuertes*, que ejercen una gran influencia

tanto sobre su percepción de sí mismas como a propósito de su posición ante la realidad. Los

abuelos de Malena, Fernando, Agustín, Hristro (en *Malena es un nombre de tango*), Andrei (en «Modelos de mujer»), el *Macarrón* (en «El vocabulario de los balcones»), Forito, Javier, o Martín (en *Atlas de geografía humana*), según veremos, conforman los modelos de hombres viriles, valientes, mujeriegos, pasionales, que llegan incluso a ser bruscos. No obstante, y a pesar de sus defectos, las protagonistas siempre eligen a este tipo de compañeros, porque les «complican irremediablemente la existencia» y las hacen sentir vivas.

Por otro lado, las mujeres de Grandes huyen siempre de los *hombres débiles*, con quienes han compartido sus trayectorias casi sin darse cuenta. Dependientes, poco éticos, infantiles, egoístas y sobre todo blandos, son las cualidades que la madrileña censura en los casos de Santiago (en *Malena es un nombre de tango*), Andrés (en «Malena, una vida hervida»), Ignacio, Nacho o Félix (en *Atlas de geografía humana*).

Esta serie de oposiciones se dispersan por todos los ámbitos de la realidad representada en la obra narrativa de Grandes: la percepción de la familia como carga y como herencia, el dinero como fin y lanzadera envilecedora y benefactora, la distinción de clases hipócrita y disculpable, el amor pasional y pacífico, las relaciones sexuales superficiales y transcenentes. Bajo esta configuración dual de su cosmovisión, los personajes se instruyen en lo que *quieren ser* por oposición a lo que *no quieren ser*, contribuyendo así al aprendizaje interior, al desarrollo personal y a la adquisición de su conciencia como ente individual.

Se denomina *Bildungsroman* al tipo de novelas que propician este tipo de aprendizaje y cuya meta es la justificación y la compresión de la existencia propia y del lugar que ocupa en su sociedad. *Con Atlas de geografía humana* alcanza ese objetivo: las protagonistas han concluido el viaje interior y se reafirman como mujeres maduras, por lo que Grandes da por cerrado el primer ciclo de su narrativa:

Cuando estaba terminando *Atlas de geografía humana* me di cuenta de que hasta entonces había escrito cuatro novelas que prácticamente eran una tetralogía, cuatro miradas sobre el mismo mundo. Yo había escrito una literatura muy testimonial, había escrito sobre mi país, sobre mi ciudad, sobre los conflictos típicos de mi generación, y ya no tenía nada más que contar<sup>40</sup>.

*Los aires difíciles* (2001) inaugura, pues, una nueva etapa en la que el individuo es observado desde un prisma poliédrico. El sistema de oposiciones deja de ser excluyente para transformarse en un conjunto. Personajes, temas y conflictos se ven ahora definidos desde perspectivas dispares pero posibles. Así, Juan Olmedo se nos aparece como el individuo ejemplar que abandona todo para cuidar a su hermano Alfonso y, a su vez, el asesino despiadado de su hermano Damián, mientras que Sara Gómez, su coprotagonista, puede ser a un tiempo superficial y calculadora con su madrina,

sin que ello anule su entrega y generosidad hacia su madre.

La exposición de la compleja psicología de los actantes de *Los aires difíciles* simboliza la variación del propósito en la nueva etapa de la madrileña: nos hallamos ante sujetos múltiples que se definen a través de sus acciones, en la realidad que habitan, dejando a un lado su conciencia personal y su interés por redescubrirse y ubicarse en su época. Sin embargo, en esta etapa no culmina todavía el humanismo-posmodernista sobre el que ha descansado la narrativa española de los últimos años, aunque, en cierto modo, represente ya un paso intermedio.

Juan, a pesar de ser un hijo amantísimo, un hermano devoto, un amante entregado y un excelente profesional, no revela las inquietudes propias del sujeto altruista y solidario con sus congéneres, sino que sus preocupaciones se extienden hasta el límite que marca el bienestar de su familia.

No obstante, se observa su cambio radical en la concepción del mundo respecto a los protagonistas de la etapa anterior, dado que el actante principal no es el epicentro de la trama, sino una más de las piezas del puzzle. Asimismo, no percibimos indicios que propicien una indagación en la conciencia de Juan, ni siquiera al descubrir, como justificaremos en el segundo capítulo, que es el asesino de Damián.

No se pretende cuestionar la validez de su ideario ético, sino realizar un arqueo a la hora de juzgar al personaje, en el que su capacidad de sacrificio por la familia inclina la balanza a su favor, a pesar de su crimen.

Sin embargo, con la coprotagonista de la novela, Sara Gómez, se suelda un eslabón más en la cadena que engarza la novelística de Grandes con el humanismo-posmodernista. Sara padece una crisis en su percepción del mundo debido, en parte, al brusco despertar que sufre con su mayoría de edad, cuando, sin motivo aparente, se ve expulsada del mundo de comodidades que hasta entonces había conformado su realidad. A partir de entonces, comienza a descubrir, por medio de las narraciones de su padre, las vicisitudes de los perdedores de la Guerra Civil y su paupérrima situación a causa de su enfrentamiento con los poderes fácticos. Tanto es así que Sara conoce de memoria los nombres de los rostros que acompañaban a su padre en las fotografías tomadas durante la contienda y empieza a sentir una enorme admiración por ellos. Inclinada hacia los ideales y utopías

de la izquierda, Sara se enamorará de Vicente González, un hombre íntegro que desde su puesto político lucha por mejorar las condiciones de su sociedad. Asimismo, se observa una preocupación por contribuir a la felicidad de cuantos la rodean, como cuando idea un plan de ahorro para que su asistenta Maribel optimice su economía y mejore su estatus; o cuando cuida del hermano y de la sobrina de su vecino Juan.

En efecto, con el personaje de Sara se atisba ese golpe de timón en la narrativa de Almudena Grandes, dado que, a pesar de recorrer su trayectoria personal por la vereda de su memoria, Sara no

pretende, de ningún modo, psicoanalizarse o hallar los motivos que la inducen a comportarse de una manera determinada. De la misma forma, ambos protagonistas han dejado atrás sus crisis existenciales y la trama arranca el primer día de «su libertad», cuando ambos se instalan en la misma

urbanización de la costa de Cádiz para dejar atrás los sinsabores de sus años en Madrid.

Asimismo, el uso del narrador extradiegético omnisciente contribuye en gran medida al propósito de descentralización del sujeto, dado que objetiva la percepción del universo de los protagonistas, alejándose del corte intimista que rigió la primera etapa. El mismo propósito de diferenciación se manifiesta en el uso de la estructura paralela convergente, ya que confirma que la percepción de la realidad no es única, sino múltiple. No obstante, el cambio más evidente se erige en la elección de la costa gaditana como nuevo escenario, puesto que se deshace de los lazos que la ataban a una valoración personal de Madrid, liberándose con ello de muchas deudas subjetivas cuando de recrear la realidad se trata, ya que la capital resulta un escenario conocido, e incluso idealizado en ocasiones.

*Los aires difíciles* rubrica, pues, el objetivo confeso de comenzar una nueva etapa tanto en la temática como en lo que ataña a la configuración estilística. Incluso se advierte una estandarización del registro lingüístico, que, si bien no renuncia a lo coloquial, no excede nunca la frontera de lo vulgar ni tampoco de lo elevado. Esto se debe, sin duda, a un discernimiento de la realidad menos radical, que deriva de la madurez de la autora y, por tanto, de sus personajes.

Quizá sea *Mercado de Barceló* la obra que arroja la luz más nítida sobre la paulatina transformación de su perspectiva literaria. La colección de artículos de opinión publicados en el diario *El País* entre el 1 de octubre de 1999 y el 23 de febrero de 2003 es testigo de la metamorfosis del foco de interés creativo. Tanto es así que los primeros artículos reafirman la cosmovisión presentada en *Malena es un nombre de tango*, *Modelos de mujer* y *Atlas de geografía humana*, a tenor de la frecuente reiteración en sus motivos. «Unos ojos tristes», «Por un yogur descremado» o «Una es una gorda es una gorda» evidencian la importancia del cuerpo como vía de acceso a un círculo determinado y el impacto que la mirada de los demás ejerce sobre las mujeres. Asimismo, la madrileña brinda a sus lectores la coyuntura para penetrar en su universo narrativo y ser partícipe de sus pequeñas crisis y conflictos. Sin embargo, se advierte una matización gradual en los asuntos de los artículos. Grandes abandona, como en un *esfumato*, la médula de los mismos para ceder su espacio a los problemas que asolan a su círculo más inmediato, en este caso los trabajadores del mercado o sus propios vecinos («El maquillaje de la pescadera» o «La paz del lunes»). En este tipo de colaboraciones periódicas, como les ocurría a Juan y Sara en *Los aires difíciles*, su prioridad no es autoanalizarse, sino el bienestar de sus conocidos.

Más adelante, nos topamos con artículos que reflexionan sobre la sociedad española en general,

aumentando, en consecuencia, el radio de sus preocupaciones («Una cuestión de céntimos», «Una larga, larga infancia»). Se trata de reflexiones acerca del devenir de la sociedad contemporánea, en las que, además, expone sin cortapisas su inquietud por el cambio de gobierno de 1996 y su desacuerdo con el rumbo que ha tomado la política en nuestro país. Es ahora cuando el humanismoposmoderno

comienza a adueñarse de un territorio destacado en su nueva literatura, hasta el punto de que en sus últimos artículos («El precio de los tomates» o «Una falda de plátanos») se dejan sentir las primeras raíces de la memoria histórica, fundamental en títulos tan recientes como *Inés y la alegría*(2010).

La novela que clausura la década alrededor de la cual gira nuestra tesis, *Castillos de cartón* (2004), no perpetúa el surco trazado por *Los aires difíciles* de forma tan diáfana, aunque tampoco asienta sus claves bajo los parámetros estético-temáticos del *Bildungsroman*. Se trata, por vez primera, de una historia cuya única conexión con la realidad temporal de los personajes se halla en el umbral de la misma. A partir de este instante, los protagonistas se trasladan a sus años universitarios:

Jose narra su peculiar historia de amor a tres bandas con Jaime y Marcos, que no pertenecen al sistema de definición por oposición, sino que se completan, recíprocamente, por su complementariedad. La ausencia de monólogo interior revela la diferencia primordial con las novelas de la primera etapa, ya que Jose no analiza la situación desde su intimidad. Desgrana un testimonio en primera persona mientras toma conciencia de los sentimientos y reflexiones de sus amigos, primero, y amantes, algo después. Asimismo, su relación con Marcos y Jaime no determina en exceso sus relaciones futuras, a diferencia de las parejas integradas por Malena y Fernando, en *Malena es un nombre de tango*, o Ana y Félix, en *Atlas de geografía humana*.

Tampoco somos testigos de ninguna reconstrucción, reeducación o evolución de los personajes dignos del *Bildungsroman*, pues esta novela transcurre en el curso de dos años y se nos escamotean los conflictos interiores y la evolución de los personajes durante su madurez. La estructura circular de *Castillos de cartón* simboliza, en definitiva, la novedad respecto a su narrativa anterior por época; o sea, diferentes razones. En primer lugar, dejamos atrás el corte tradicionalista estructural de la primera aquella en la que la trama se desarrollaba linealmente, en orden cronológico. La historia se abre con el entierro de Marcos, cuando todos los personajes rondan la cuarentena. Sin embargo, ignoramos cualquier noticia acerca de su infancia, y también de su madurez. Como decimos, la novela apenas se detiene en la historia de amor a lo largo de los primeros dos años de universidad del triángulo protagonista y regresa al presente solo para el desenlace.

El hecho de que *Castillos de cartón* se desarrolle en el pasado (y no en el presente, más habitual en Grandes) es incompatible con la posmodernidad de la primera etapa, dado que los personajes no

pretenden redefinirse dentro del caos, ni tienen intención de justificar su existencia en un mundo que no creen posible. Asimismo, el Madrid de la movida de los 80 se evoca con cierta nostalgia de la libertad –e incluso del libertinaje– de la «época dorada de la democracia»<sup>43</sup>, y no como escenario de transición hacia el aprendizaje. La ubicación del relato en el pasado, aunque cercano, afianza el primer intento de explicar la situación social (y no personal) actual a partir de nuestras raíces. Propósito que derivará en la preocupación por la memoria histórica que signa tanto *El corazón helado* como *Inés y la alegría*, con la que ha inaugurado una trilogía en la que se propone recuperar la voz y la dignidad (en sus ficciones algo sesgada) de los perdedores de la guerra. En definitiva, Almudena Grandes no disuena de su generación en sus comienzos. Sin embargo, también ha sabido desmarcarse de ella gracias a las preocupaciones intelectuales y sociales de sus textos más recientes, escorándose, cada vez más, hacia la nueva corriente del humanismoposmodernista.

Esta encrucijada y nueva senda creativa discurre de la mano de una depuración estilística que convierte sus últimas novelas no solo en un estímulo intelectual, sino en un verdadero deleite y en una suerte de reparación de la izquierda que deriva de (y milita en) los ideales de la II República.

( Fragmento de la Tesis doctoral LA NARRATIVA DE ALMUDENA GRANDES (1994-2004) de María de la Paz Aguilera Gamero, págs 20-31).