

ENTREVISTA: EN PORTADA - Debate

## Narradores sin límites

La ruptura de fronteras con América Latina, la mezcla de géneros y la búsqueda de cosas distintas caracterizan la narrativa española del siglo XXI. Javier Cercas, Agustín Fernández Mallo y Almudena Grandes trazan el mapa literario en un debate convocado por *Babelia* sobre los derroteros de la literatura.

WINSTON MANRIQUE SABOGAL y JAVIER RODRÍGUEZ MARCOS 30/01/2010

Mezcla, legado, lengua, España, Latinoamérica, pop, Internet, unidad, exploración. Nueve son las palabras con las que se empezaría a escribir el destino de la narrativa de España en el siglo XXI. O mejor hablar desde ya de la narrativa en español como de una lengua común que involucra a 19 países más en América Latina para borrar las fronteras geopolíticas en literatura. Es el gran territorio de La Mancha, como lo llama Carlos Fuentes, con 400 millones de hispanohablantes, que comparten un mismo idioma y herencia literaria que cada día aumenta su presencia e interés internacional.

Escritores de una lengua y no de un país. Así lo reivindican tres autores españoles que representan una diversidad de estilos y una búsqueda de temas y formas literarias que se proyectan hacia el futuro: Javier Cercas (Ibahernando, Cáceres, 1962), Almudena Grandes (Madrid, 1960) y Agustín Fernández Mallo (A Coruña, 1967). Los tres invitados por *Babelia* a un debate sobre *La narrativa española contemporánea y sus derroteros*.

Entrados de lleno en el siglo XXI, sus reflexiones y análisis trazan un mapa de esa literatura empezando por una mirada retrospectiva sobre las últimas cinco décadas que sirve para explicar parte del presente y señalar algunas de las claves sobre el porvenir. Una narrativa que vivió procesos tardíos, no siempre bien asimilados, saldó cuentas literarias en los años ochenta con el realismo, al tiempo que servía de espejo a una sociedad española que cambiaba deprisa tras 40 años de dictadura, y conquista lectores, hasta que llega la normalización y la conexión con las corrientes universales. Y, ahora, busca proyectarse como la creación de un idioma diverso y mestizo, como su propio legado literario, que afianza su presencia no sólo por su calidad sino porque también se trata de la segunda lengua global. Autores sin límites geográficos ni literarios, donde reina la mezcla de géneros y la exploración.

### **PREGUNTA. ¿Cuáles podrían ser las características de la literatura española en las últimas décadas que permitieran entender parte del presente y de su futuro?**

JAVIER CERCAS. Pueden ser como tres momentos, o dos y medio. El primero podría ser el que se llamó la novela experimental, que empezaría un poco con Martín Santos y *Tiempo de silencio*, y que ocupa los sesenta y setenta, y que para mí tendría a Juan Benet e incluso a Juan Goytisolo como personajes emblemáticos. Ése es el momento de asimilación de las grandes novedades formales del siglo XX, del modernismo, las vanguardias, etcétera. Al fin y al cabo, *Tiempo de silencio* es nuestro *Ulises* español. Aunque se trate de una asimilación no siempre conseguida. Hay una frase de Félix de Azúa que me gusta mucho al resumir todo esto, porque él lo vivió como joven...

ALMUDENA GRANDES. ¡Y como rupturista!

J. C. Claro, y es que Azúa dice: "Todas las novelas son experimentales, incluso las malas". En aquella época llamábamos experimentales a unas novelas que no se entendían y, en consecuencia, nadie se molestaba en leer. El segundo momento del que hablamos es algo que sucede como reacción al experimentalismo, y se produce en los años ochenta; Eduardo Mendoza vendría a representar ese nuevo momento de: "Vamos a hacer novelas que se entiendan y que, además, se puedan leer". Es una especie de *retour à l'ordre*, es decir, una vuelta al orden, volver un poco a la novela tradicional, al contar y, además, conectar con la gente, y saber que no pasa nada por eso, que no es un pecado. Aunque esto en los peores casos enmascara un retorno a una narración adocenada y tradicional en el peor sentido, pero no en los mejores casos, como es el de Mendoza. Se trata de una mirada que conecta con lo que estaba pasando ahí fuera también. Es entonces cuando llega nuestra experiencia personal, ahí es cuando empezamos Almudena y yo, aunque tú, Agustín, lo haces más tarde.

A. G. Yo todavía pillé la nueva narrativa española, era la pequeña porque empecé en 1989 con *Las edades de Lulú*.

J. C. Y enseguida se te conoció. Yo empecé en 1985 pero era la misma época. Nosotros comenzamos escribiendo en ese clima. Había que contar bien una historia, cada uno a su manera, pero yo desde el principio metía cosas ensayísticas. Empezamos ahí, y creo que ahora llega otro momento, y el gesto de Agustín y de algunos jóvenes va por ahí. Hay una cierta insatisfacción que nos lleva a pensar: la novela cuenta historias y hay que contarlas muy bien, pero ¿no se pueden hacer otras cosas? Eso lo primero, y lo segundo es que el problema no es contar una historia sino cómo se cuenta, con qué instrumentos.

AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO. Pero eso siempre ha sido así, la clave es ésa.

J. C. Pero en mi caso hay un momento de insatisfacción de la visión tradicional, y hay como una necesidad de incorporar cosas distintas, de mezclar géneros, más un recurso de instrumentos, la autoficción, eso por sintetizar. Surge un buscar modelos alternativos al modelo tradicional. Cuando Mendoza dice, y me pareció genial, como siempre que se habla del rollo de la muerte de la novela: "Lo que se ha acabado es la novela de sofá". Apuntaba un poco a eso, a la necesidad que algunos sentíamos de buscar otras cosas. Por eso creo que el gesto de Agustín y otros autores jóvenes va por ahí.

A. G. Pero ese último momento no creo que sea tan nuevo. Y voy a hablar con una perspectiva personal, y mía como lectora. Yo entré en la universidad en 1979 y entonces no me di cuenta de que leía de una manera extraña y muy poco natural. España era un país anormal, lo sigue siendo en gran medida, pero en aquella época lo era más. Entonces lo normal, entre comillas, lo corriente, lo lógico, es que cuando eres adolescente empieces a leer la literatura de tu propio país, pero yo soy un exponente de una generación de escritores que se ha formado, y tú también Javier, leyendo a los autores latinoamericanos y las traducciones. En los setenta yo no leía nada español porque me parecía casoso, miserable y, curiosamente, sospechoso de connivencia con el régimen; algo completamente absurdo que demuestra lo idiotas que éramos, porque uno de los focos de resistencia sistemática contra el régimen era la literatura salvo con dos milagrosas excepciones, Juan Goytisolo y Luis Martín Santos, que tenían todas las bendiciones y se podían leer. ¿Por qué? No lo sé.

### **PREGUNTA. El curso de la literatura española de entonces hay que verlo en paralelo con la latinoamericana.**

A. G. Nosotros leíamos a latinoamericanos mucho antes que a autores españoles del medio siglo, que me han interesado un montón y que he leído con 25 años, que ya no es una edad para asomarte a la literatura de tu país. Nuestra literatura de los años sesenta y setenta es un tanto provinciana, una literatura experimental, muy de imitar los gestos sin haber entendido muy bien de qué va, que no satisfacía a los lectores pero que impedía que éstos se asomaran a otra literatura; por ejemplo, a la del medio siglo, que luego ha servido para cimentar la tradición de escritores como yo. En los ochenta llega otra generación, ¿probablemente eso tiene que ver con el cambio de sensibilidad que afronta la población española de entonces? Sí. ¿Tiene que ver con un cambio de visión del propio país, con un cierto grado de complacencia?, ¿o por lo menos de conformidad con el país donde viven que no se ha tenido 15 años antes? Probablemente sí tiene que ver con todo eso. El caso es que es verdad que a finales de los ochenta la situación de la literatura española cambia completamente porque deja de ser una literatura intocable para ser la parte grande del pastel; incluso cambia el mundo editorial español. Hasta la segunda mitad de los ochenta nadie quería un autor español. Hay que recordar que los grandes éxitos eran Marguerite Duras, Yourcenar, Kundera, todos extranjeros. Claro que hay una vuelta al narrativismo, pero lo que explica mejor esto es la especie de coincidencia de los escritores y los lectores en el mismo espacio. También es verdad que esta vuelta a los géneros clásicos ha producido un cierto hastío y eso es inevitable. Pero la experimentación se ha desplazado de la forma al argumento.

J. C. La palabra novedad yo no la usaría jamás. Es una palabra maldita. Lo que no es tradición es plagio, como se dice en la Academia. Claro que buscamos decir cosas nuevas, pero sólo se pueden decir cosas nuevas asimilando la tradición y construyendo con ella algo que exprese lo que nos está pasando, etcétera. Toda novedad no es más que olvido, como dijo Bacon, lo que hacemos es recurrir a la tradición. La mezcla de la que estoy hablando, creer que estamos inventando el chocolate caliente es una estupidez monumental. Si alguna cosa es el *Quijote*, el mejor libro que se ha escrito jamás, es eso, una mezcla de cosas. Lo que hacemos, y así funciona la literatura, es ir buscando en la tradición cosas que nos sirvan para el presente.

A. F. M. Quizá el *Quijote* sea la novela donde se aúna perfectamente la experimentación con la narratividad. Es una novela absolutamente experimental en el sentido de una mezcla de géneros. Yo creo que no se ha hecho el nuevo modelo de *Quijote* como mezcla perfecta. Todos lo intentamos de alguna manera.

A. G. Es nuestra obligación. En cada país hay una obligación distinta.

A. F. M. Estoy básicamente de acuerdo en todo, en que existe la ley del péndulo, se pasa de una tendencia más experimental a una más realista. Pero considero que esa narrativa realista era un poco provinciana, como piensa Almudena del experimentalismo. Mendoza sería una excepción. Es que España es un poco provinciana siempre.

A. G. No lo creo.

A. F. M. Desde que no hubo mucha Ilustración en España arrastramos una serie de cosas.

J. C. ¡No hubo Ilustración, no hubo revolución!

A. F. M. Una cosa que me interesaba con el surgimiento de la novela más narrativa en los ochenta, llamada nueva narrativa, es que se trata de la primera generación, y esto es una intuición, que ha asumido perfectamente el *boom* latinoamericano. Es decir, que por primera vez el *boom* está ya presente en la literatura española. Y hay algo importante: cómo ese momento creativo influyó en la literatura. Si a mí me preguntan por los 10 escritores que más me han influido, cinco van a ser latinoamericanos. También la explosión que hubo en España a principios de los años ochenta, con la llegada de la democracia, esa explosión en las artes, en la música, no creo que tuviera un correlato en la novela. Creo que la explosión narrativa a la manera más contemporánea de aquella época no se dio tanto en la narrativa y sí en la música o en las artes plásticas, que miraban a Londres o a Alemania, y aquella explosión más anglosajona es clave para explicar la posmodernidad en España. Que en la literatura estaba pero no de una manera clara, y hoy sí se está dando. Los narradores que hemos empezado a escribir hace poco, ocho o nueve años, miramos de una manera bastante clara el mundo anglosajón y esta explosión más de la posmodernidad tardía, vamos a llamarlo así. Escribimos más desde la información que desde la erudición. Esto también ocurre en las artes plásticas y en la música, recabando más de la sociedad de consumo y reciclándolo que del modelo más típico o tradicional, es decir, del erudito que es el modelo romántico, del creador que está en su casa creando. Por eso esto de mezclar técnicas es interesante. Ahora lo hacemos con la máscara de hoy, con cómics, alusiones a un ensayo dentro de la novela, es el apropiacionismo. Algo muy patente. Se ve en Internet y se refleja en la narrativa que retrata el momento.

J. C. El hecho de que hoy seamos más porosos a lo que ocurre en el extranjero, y lo podamos leer pronto, y la gente sepa más idiomas, no significa que la literatura española haya sido más provinciana o menos cosmopolita. Desde siempre las grandes revoluciones en España se han producido por apropiación de otras tradiciones. Escribir para un escritor es como ir en un carro, tener en una rienda la tradición universal y en la otra la lengua de tu país. Con esas dos riendas, si tú sueltas una se va el carro, siempre ha sido así. La sociedad no es más cosmopolita, está más globalizada. En lo que sí estoy de acuerdo, y es muy importante, es en la asimilación de la literatura latinoamericana, que empieza enseguida en España, pero es verdad que nosotros ya la recibimos...

A. G. Elaborado y masticado e incorporado.

J. C. Nuestra tradición no es la española sino la tradición del español. Es el instrumento con el que trabajamos. Y aparte de los grandes nombres de autores latinoamericanos somos provincianos, y ahora sí utilizaría esa palabra, no en un sentido universal sino respecto al español, porque el español de España es una parte pequeñita en el fondo. No tenemos una tradición como la francesa o la inglesa literaria, pero tenemos una lengua enorme.

A. G. Yo creo que los que tenemos un problema con la tradición somos los novelistas, los poetas españoles no.

J. C. Todo el mundo. Se están haciendo cosas muy interesantes en muchos países de Latinoamérica. Cuando comparamos América con España cometemos un error porque estamos comparando un continente con un país. España es una cosa muy pequeñita y creo que seguimos pensando que estamos demasiado encerrados desde el punto de vista lingüístico. Quizá por el hecho de que la industria española es muy potente, y creer que porque vendemos más somos más en algo es una tontería. No acabamos de ser conscientes de eso.

A. G. Quiero decir varias cosas: es mentira que en los años sesenta no hubiera gente que mirara a Londres o a Nueva York. Lo que sucede es que no han sobrevivido literariamente. Hubo luego una corriente en la narrativa española que se basaba en el cosmopolitismo que miraba hacia fuera y más allá porque el exotismo fue una constante que luego ha desaparecido. Otra cosa es el tema anglosajón, porque hay autores que se consideran

de tradición anglosajona como Javier Marías, o alemana como Alejandro Gándara. En aquel momento tuvo más éxito una literatura que tenía que ver con un retrato generacional y un enfoque testimonial que explicara a los españoles de entonces cómo era el mundo que estaban viviendo. No creo que fuera asunto de provincianismo o de ombliguismo, de que estuviéramos sin aliento para mirar hacia fuera. Ahora es distinto.

**P. Se han saldado cuentas literarias.**

A. G. Claro. Por otro lado, estoy de acuerdo con Javier sobre la tradición pero es que no creo que no haya ningún escritor español que no se sienta escritor en español, eso cae por su propio peso. Soy española como ciudadana, pero como escritora del español, no de España.

**P. Pero existe esa división de escritores españoles y latinoamericanos. La lengua no termina de asimilarse y asumirse como un solo vehículo de creación en muchas partes, y eso incluye a los lectores.**

A. G. Es por lo que dice Javier. Existen autores españoles e iberoamericanos porque existe una industria editora muy fuerte en España y no existe una industria editorial muy fuerte en Latinoamérica. Aunque ahora hay bastante más unión de la que ha habido nunca. Pero se debe a que ellos tienen que venir aquí a publicar. Eso nos da oportunidad de conocerlos, hablar con ellos y leerlos. Pero todavía hay esa diferencia porque nosotros no publicamos en editoriales latinoamericanas.

**P. Y España se ha consolidado como el bafe de los autores de los 19 países latinoamericanos. Volviendo a la ley del péndulo, ésta también aparece en que autores experimentales se reciclaron en otros géneros.**

A. F. M. Andy Warhol, aunque parezca un chiste, es uno de los grandes pensadores del siglo XX, ha dejado una frase, algo así como: "Es tonto que alguien pueda sentirse traicionado porque hoy sea un artista pop y mañana un artista abstracto, uno podría ir cambiando sin sentirse traicionado, porque ¿por qué le guardas fidelidad a una abstracción?". Sobre el tema de América Latina estoy de acuerdo sobre el cosmopolitismo con vosotros, pero creo que tampoco se puede negar que hay lo que llamaría un "nomadismo estético" en todo. Es decir, desde cómo se viste a cómo se gestionan los productos que compras, lo que ves en la red, lo que lees, es un nomadismo estético que está en todas las artes que ya es un arte como sin raíz. En fin, cada creador va buscando el mundo global y referencias en cualquier parte, y las tiene inmediatamente en literatura. Esto se está empezando a dar en España. No porque ahora se sea más listo, sino porque responde al pulso del momento. Esto trae como correlato algo bastante interesante: los límites entre la alta cultura y la baja cultura a la hora de introducir la novela se han difuminado más. La novela ya sabemos que es un género en el que todo cabe, pero ya puedes estar narrando una novela, al mismo tiempo que citas a Cioran, una serie de televisión; y eso es algo que ya se hace con naturalidad.

J. C. Tienes razón. Pero se ha hecho siempre desde otra perspectiva. Esa traducción es la evolución del pop, y esa evolución es de los años sesenta. Ahí está Gonzalo Suárez que pone a Joyce con Di Estéfano en la misma frase.

A. F. M. Vale, pero como excepción.

J. C. Ahora ya está en todas partes. No es que queramos no ser pop, es que todos somos inevitablemente pop. No puedes no ser pop. Eso está ahí, vivimos ahí.

A. F. M. Luego viene el *afterpop*, es decir, la especialización absoluta dentro del pop de tal manera que para entender y entrar en cierto pop hay que ser un erudito de ese pop. Los seguidores de la serie *Lost, Perdidos*, podrían hacer una tesis doctoral.

A. G. O los libros de *Crepúsculo*, que son fenómenos que los niños siguen desde pequeños.

**P. Internet quizá favorece todo eso.**

A. G. Es verdad que Internet es fundamental como fuente de información, para conocer datos, nos ha cambiado la vida, es maravilloso. Sin embargo, cuando yo me asomo a algunos experimentos de novela hechos en la red veo que la calidad literaria es ínfima. La grandeza y miseria del novelista son la soledad y hay que aprender a gestionarla antes que nada. Por otro lado, no hay premio literario donde el protagonista o algún personaje utilicen Internet.

**P. La cuestión es si Internet es una mera herramienta o algo estructural. También las vanguardias llenaron los libros de bombillas y telégrafos, la novedad de entonces. La pregunta es si Internet es nuestro telégrafo, sólo un tema, o va a cambiar la manera de escribir. Claro, el asunto es el fin (la calidad), no el medio.**

A. G. Yo insisto: esto fracasará si no se logra calidad literaria.

**P. Puede que todavía sea algo nuevo. Cuando la sociedad lo asimile los creadores irán asimilándolo también.**

J. C. Estas cosas no cambian nada. Tener un *blog*...

A. G. M. Es como tener un diario pero publicarlo por Internet

...Ese carácter inmediato te condiciona la propia forma de escribir.

J. C. También a los escritores del siglo XIX les cambiaba la forma de escribir el hecho de publicar semanalmente en los periódicos. Los personajes de los folletines se hacían más o menos importantes dependiendo de que Dickens se encontrara o no con alguien por la calle. El experimento funciona o no según el resultado.

A. F. M. Si le pasaras cualquiera de las novelas que escribimos nosotros a un escritor de hace cien años te diría: "Esto no tiene calidad". El concepto de calidad también va cambiando.

A. G. No estoy tan segura. No cambia de una forma tan radical. Hay una línea continua de calidad.

J. C. Aunque en el momento de escribir no se es consciente de la calidad. Y eso siempre ha sido así. Le pasa ya a Cervantes con el *Quijote*. Hacemos apuestas, pero no sabemos lo que va a perdurar y lo que no. Pensemos no en Cervantes, que era un escritor de tercera en su momento, sino en el Doctor Johnson, que dijo de *Tristram Shandy*: "No durará". Y eso que era el lector más importante del siglo XVIII y tal vez el mejor crítico que ha existido nunca.

**P. Antes decían que en los años ochenta había un lector que pedía una literatura que contara su mundo más próximo. Y ahora ¿qué piden los lectores?**

A. F. M. Mi experiencia es que piden un nomadismo estético, encontrar en un libro no el reflejo de la sociedad, porque para eso ya está la sociedad, sino que se hable con códigos que están en su vida cotidiana. Piden en definitiva que el escritor no se crea escritor, que les cuente las cosas como si fuera una persona más.

J. C. Yo no tengo ni idea de lo que quieren los lectores. Yo lo que me planteo es cómo escribir la próxima frase y el próximo libro. Lo demás ya es cosa de la gente de *marketing*, que siempre se equivoca.

A. F. M. Pero la pregunta no era qué te planteas tú cuando escribes sino qué quieren los lectores.

J. C. ¿Pero quién lo sabe?

A. F. M. Yo creo que piden ese nomadismo estético.

J. C. ¿Y cómo lo sabes?

A. F. M. Porque cuando han salido mis novelas, que yo creía que eran una marcianada que nadie iba a leer ni a editar siquiera, me encontré con gente a la que le interesaban.

J. C. Sí, pero a los lectores de Almudena les interesa otra cosa.

A. G. Es que vivimos en una sociedad tan afortunadamente ecléctica y compleja que los lectores piden muchas cosas a la vez. Oyes lo que dice Agustín y mira lo que ha pasado con Larsson este verano. Y hay mercado para novela juvenil de vampiros y para el ensayo. ¿De qué lector hablamos? Los lectores piden muchas cosas. La sociedad es múltiple. Siempre ha sido así, pero ahora mucho más.

A. F. M. Tú bebes una sola clase de cerveza, pero si entras en un bar te gusta que haya cincuenta marcas. Da alegría. Pues lo mismo pasa con los libros. No me gusta el discurso de que se editan demasiadas novelas. ¿Cómo es posible editar demasiadas novelas? Es como el personaje de la película *Annie Hall* que dice que ha dormido demasiado. ¿Qué sentido tiene esa frase? ¿Hay demasiadas marcas de coches? Es un signo de buena

salud.

### **P. La presencia de la narrativa española fuera de España, ¿cómo la perciben?**

J. C. Eso tal vez ha cambiado. Igual que nosotros somos más porosos a lo que ocurre en el extranjero, el extranjero también es más poroso a lo que está ocurriendo aquí. No obstante, cada uno debería hablar de su experiencia porque es un tema propenso a las fantasmadas. No sólo en aquellos países más propensos a lo español (Francia o Italia) sino también en países cerrados a cal y canto como los anglosajones. La primera vez que fui a Hay-on-Wye, hace siete años, me miraban como a un indio sioux. Habrían visto a algún latinoamericano, ¿pero a un español? Volví hace tres años y había cambiado. Ya publicamos en editoriales no necesariamente universitarias o anecdóticas.

A. G. Yo empecé con una novela, *Las edades de Lulú*, que tuvo una cota de traducción desahogada, porque yo creo que media Europa pensaba que las españolas llevábamos burka. Después me he mantenido con media docena de editores extranjeros, pero con *El corazón helado* he vuelto a tener traducciones que hacía tiempo que no tenía, al danés, al noruego. Y eso que es una novela muy local. ¿Qué ha pasado?

A. F. M. Yo estuve en la feria de Goteborg para hablar de la literatura española joven y el acto estaba lleno.

A. G. Eso ya es mundial. Tenemos la suerte de escribir en español. La literatura española tiene un grado de existencia en el mundo que en los años sesenta y setenta, que es por donde hemos empezado a hablar, no tenía.

© EDICIONES EL PAÍS S.L. - Miguel Yuste 40 - 28037 Madrid [España] - Tel. 91 337 8200