

Presencia de escritores vascos en la narrativa española contemporánea

(The presence of Basque writers in contemporary Spanish narrative)

Lasagabaster, Jesús M^º
Universidad de Deusto
Sede de San Sebastián
Apartado 1359
20080 Donostia-San Sebastián

Se parte de la distinción entre literatura vasca y escritor vasco, para definir estrictamente el dominio en que se sitúa la ponencia. Breve panorámica histórica de lo que los escritores vascos han significado en la literatura española, a partir del romanticismo vasco de la segunda mitad del XIX, pasando por los poetas sociales y los narradores de la "generación del medio siglo" llegamos a la "nueva narrativa", en la que consideramos a algunos autores vascos más significativos en los últimos cincuenta años: Miguel Sánchez Ostiz, Álvaro Bermejo, Fernando Aramburu, Juan Manuel de Prada, Lucía Etxebarria y Espido Freire.

Palabras Clave: Literatura vasca. Escritor vasco. Literatura nacional. Romanticismo. Nueva narrativa.

Lehenengo eta behin, euskal literaturaren eta euskal herritarrek diren idazleen arteko bereizkuntza egiten da, txostena kokatzen deneko eremua ze hazki definitze arren. Euskal Herriko idazleek espainiar literaturan izan duten garrantziaren ikuspegi historikoa, XIX bigarren mendialdeko euskal erromantizismotik hasita, olerkari sozialetatik eta "mendeko erdiko belaunaldiko" narratzailetatik igaro, eta "narratiba berria" iristen gara, zein euskal narratzaile batzuk hartzen ditugun kontuan, azken berrogeita hamar urteen arteko esanguratsuenetarikoa: Miguel Sánchez Ostiz, Álvaro Bermejo, Fernando Aramburu, Juan Manuel de Prada, Lucía Etxebarria eta Espido Freire.

Giltza-Hitzak: Euskal literatura. Euskal idazlea. Literatura nazionala. Erromantizismoa. Narratiba berria.

On part de la distinction entre littérature basque et écrivain basque, pour définir strictement le domaine dans lequel se situe la conférence. Une brève panoramique historique sur ce que les écrivains ont signifié pour la littérature espagnole, à partir du romantisme basque de la seconde moitié du XIX^e siècle, en passant par les poètes sociaux et les narrateurs de la "génération de la moitié du siècle" nous arrivons à la "nouvelle narration", où nous trouvons quelques auteurs basques que nous considérons les plus importants des dernières cinquante années: Miguel Sánchez Ostiz, Álvaro Bermejo, Fernando Aramburu, Juan Manuel de Prada, Lucía Etxebarria et Espido Freire.

Mots Clés: Littérature basque. Écrivain basque. Littérature nationale. Romantisme. Nouveau roman.

Antes de entrar en el tema concreto de mi intervención, me ha parecido oportuno, a modo de introducción, proponer unas breves reflexiones sobre el tratamiento que de la literatura se va a hacer en este Congreso.

Una simple lectura de los títulos de las cuatro intervenciones dedicadas a la literatura –¿no es demasiado mecánica la aplicación que se hace de la diferenciación lingüística, euskera por un lado y español y francés por otro y la distinción geográfica entre País Vasco peninsular y País Vasco continental?– me sugiere una primera reflexión.

En el caso del estudio de lo escrito en euskera, se habla de “euskal literatura”, “literatura vasca”, “littérature basque”, “basque literature”.

En el caso de lo escrito en español y en francés, se habla en cambio de “escritores”, “euskal idazleak”, “euskal herritar idazleak”, “escritores vascos”, “écrivains basques”, “basque writers”.

Quiere esto decir, al menos implícitamente, que hay una “literatura vasca” en euskera, pero no hay una literatura vasca en español o francés, lo que equivale a decir que la única literatura vasca es la literatura euskérica. Es decir, se da por válida la definición de la literatura por la lengua, definición en la que subyace el concepto romántico de “literatura nacional”: una nación, una lengua, una literatura.

Sin embargo, son muchísimos los casos en que las lenguas superan los límites y las fronteras, políticas y culturales, de las naciones y aun de los estados; una misma lengua se habla en varias naciones o estados y es vehículo de expresión de diferentes literaturas: Así, además de la literatura española, escrita en lengua española por escritores españoles, hay una literatura hispanoamericana, escrita también en español –el español de América, precisarán los lingüistas– por escritores hispanoamericanos; y dentro de esta genérica literatura hispanoamericana, cada país considera como propia su literatura “nacional”, argentina, peruana, colombiana...

Lo mismo se puede decir de la literatura inglesa: hay una literatura propiamente británica, aunque en ella se incluyan autores irlandeses como Joyce, Shaw, Wilde, Beckett..., y una literatura norteamericana escrita también en inglés. Hoy se ha generalizado incluso hablar de una literatura “post-colonial”, para designar la literatura escrita en inglés en las antiguas colonias británicas.

También en el caso alemán se distingue entre literatura alemana y literatura austriaca, o incluso la literatura escrita en alemán por escritores de nacionalidad suiza.

Todo esto nos obliga a dar un paso más en la definición de la literatura. Si la lengua es elemento primero y necesario para su definición, no es sin embargo elemento suficiente, ya que en la definición de la literatura entran también factores de

carácter político, que pueden tener una incidencia importante, incluso en el nivel meramente lingüístico: el español de América frente al español de España, o el inglés de Norteamérica frente al inglés de la Gran Bretaña; pero su influencia es mucho más decisiva en la creación de ese marco socio-cultural en el que se inscribe la literatura: en él se explica el “realismo mágico” de los latinoamericanos, o los universos novelescos de la “generación perdida” americana, Steinbeck, Faulkner...

Un caso paradigmático puede ser el alemán. La división de Alemania tras la segunda guerra mundial llega a conformar dos literaturas, que se diferencian no por la lengua –cincuenta años escasos de división no es tiempo suficiente para generar dos usos de lengua distintos–, pero sí por el marco político y socio-cultural de las dos Alemani­as surgidas de la guerra.

En el caso vasco, ¿qué justifica hablar de “Ego Euskal Herriko euskal literatura e Ipar Euskal Herriko euskal literatura”? No la lengua, aunque haya marcadas diferencias dialectales y sustratos diferentes a ambos lados de la “muga”, sino el diferente marco político y socio-cultural en que ambas tradiciones literarias se inscriben. Sí es la lengua, en cambio, lo que distingue las obras literarias escritas por escritores vascos en español o en francés.

Hay problemas teóricos complejos sin estudiar suficientemente y por tanto sin resolver y que hoy se complican más por la influencia que en la definición de la literatura puede tener la noción hoy tan de moda de “intertextualidad”, en la que no podemos entrar, aquí y ahora.

Es claro que la literatura vasca por antonomasia es la literatura euskérica, es decir, la escrita en euskera. Se trata de una literatura “nacional” en el sentido más tradicional, y más romántico también, de la expresión, ya que se trata de una literatura definida exclusivamente por la lengua y cuyas fronteras no se circunscriben a una única realidad política y administrativa, sino a varias: Euskadi o Comunidad Autónoma Vasca, y Nafarroa o Comunidad Foral de Navarra en el estado español, y Lapurdi, Benafarroa y Zuberoa, en el estado francés.

Esta reflexión me permite ahora plantear la cuestión central: ¿Hay una literatura vasca –subrayo la expresión *literatura vasca*– en castellano o en francés?

La respuesta, evidentemente, es negativa. Y ciñéndome ahora al caso español, que es el que corresponde propiamente a mi intervención, hay escritores vascos que escriben en castellano, pero estos escritores no constituyen una literatura, ni en el plano sincrónico, ni, menos todavía, en el diacrónico. ¿Por qué?

Una literatura no es un mero conjunto de escritores a los que les une la lengua utilizada en la escritura y el origen geográfico.

Una literatura es un punto, o un momento –aquí se alude explícita o implícitamente al momento “actual”– en un devenir literario, en una historia en la que hay una tradición y un conjunto de convenciones que de alguna manera enmarcan la tarea del escritor.

Más allá del catálogo exhaustivo y generoso de Elías Amézaga, parece que un panorama mínimamente coherente de los escritores vascos que han escrito en castellano exigiría un intento siquiera mínimo de sistematización.

Yo me atrevería a establecer, como dato general, el hecho de que cuanto más avanzamos en el tiempo hacia el presente, menos susceptible de sistematización se nos aparece el elenco de escritores vascos en castellano.

El punto de partida sería en mi opinión lo que podemos llamar “el romanticismo vasco”, es decir; la literatura que surge a mediados del siglo XIX y que cobra significado sobre todo a raíz del movimiento reivindicativo, más cultural que político, que sucede a la pérdida de los Fueros en 1876.

Se trata de una literatura –romántica o “postromántica”– de carácter regionalista, “fuerista”, de una calidad general mediocre, y que cultiva fundamentalmente géneros o formas literarias de ascendencia típicamente romántica: novela histórica, leyenda, poesía ruralista y patriótica.

Sólo unos pocos autores –Navarro Villoslada, Antonio de Trueba, y de algún modo Arturo Campión– escapan a la mediocridad general y son objeto de consideración en el marco de la literatura española de la época; el escritor más importante es sin duda el navarro Francisco Navarro Villoslada, con sus famosas novelas histórico-legendarias *Doña Blanca de Navarra*, *Doña Urraca de Castilla* y, sobre todo, *Amaya o los vascos en el siglo VIII*.

Otro momento importante es la discutible, y discutida, “generación del 98”, donde tan fundamental y decisiva es la presencia de los vascos Unamuno y Baroja, y en un plano menor Ramiro de Maeztu.

En la segunda mitad del siglo XX, y haciendo todavía historia, hay que señalar la presencia fundamental de los escritores vascos en el surgimiento y desarrollo de la llamada, mal llamada seguramente, “poesía social”: Gabriel Celaya, Blas de Otero, como poetas fundamentales y también habría que citar a una escritora demasiado ignorada, Angela Figuera.

En cuanto a la narrativa, es evidente la importancia del vitoriano Ignacio Aldecoa, uno de los autores fundamentales de la llamada “generación del medio siglo” y uno de los cuentistas más importantes de la literatura española de su tiempo y por supuesto la figura del donostiarra de adopción Luis Martín Santos, que con su novela *Tiempo de silencio* marca un punto de inflexión en

la historia de la novela española contemporánea, rompiendo con la novela social y abriendo la nueva etapa de lo que Sobejano ha llamado “novela estructural”.

Esta breve panorámica histórica nos permite, a modo de conclusión, decir que en los casos citados se trata de autores fundamentales: la historia de la literatura española del siglo XX debe pasar necesariamente por ellos.

Este dato no se ha repetido. El elenco de escritores vascos en castellano, tanto narradores como poetas, se ha multiplicado considerablemente en las últimas décadas; pero no hay ningún nombre tan decisivo no ya como un Unamuno o un Baroja, sino tampoco como un Celaya o un Otero, un Aldecoa o un Martín Santos.

Por supuesto que hay autores consolidados y reconocidos, con una obra contrastada y, en más de un caso, amplia; baste citar, para confirmar el dato, a narradores como Ramiro Pinilla, Pablo Antón, o Guerra Garrido, o a poetas como Jorge Aranguren.

Se trata, en todos estos casos, de autores vivos, con una obra todavía abierta y, aunque hay sobre ellos una recepción crítica suficientemente contrastada, no deja de ser prematuro hacer un juicio definitivo sobre su obra, sobre todo en el contexto del sistema literario en el que se inscriben.

* * *

También se hace necesario si no justificar, sí al menos explicar la orientación y el alcance del tratamiento del tema que he querido reflejar con fidelidad en el título de mi intervención, “Presencia de escritores vascos en la narrativa española contemporánea”.

No pretendo trazar una panorámica exhaustiva de los escritores vascos que actualmente narran –novela, relato– en castellano. El breve tiempo del que dispongo me obligaría a una simple y fatigosa relación de autores y de obras que resultaría poco esclarecedora y significativa; debo confesar por otra parte que tampoco sería capaz de proponer una lista mínimamente exhaustiva. Por esto, he decidido reducir drásticamente tanto la perspectiva como los autores a los que voy a prestar atención. De tal manera que la consideración de los autores y las obras haga posible una mínima reflexión de carácter relativamente general, que es lo que debe hacer toda consideración histórica de la literatura que no se reduzca a una mera yuxtaposición empírica y positiva de los datos.

En la literatura, en la narrativa en nuestro caso, de los escritores vascos en castellano, es pertinente, creo, establecer de entrada, una distinción entre escritores cuya obra funciona “a nivel local”, y escritores cuya obra funciona a nivel “nacional” o, como hoy parece que habría que decir, “estatal”.

Ya sé que no se trata de una terminología demasiado rigurosa, pero si tenemos en cuenta el actual funcionamiento social de la literatura, las mediaciones extraliterarias a las que, si no la producción misma, sí la distribución y el consumo están sometidos, es bastante evidente que en el caso de los escritores vascos este doble nivel de funcionamiento y recepción de su obra responde a la compleja y ambigua realidad social de la literatura; sin que ello quiera decir que la calidad de la obra literaria quede determinada de manera mecánica por estos factores o por alguno de ellos.

Tres son a mi juicio los elementos extraliterarios que influyen de manera decisiva en el funcionamiento social de la literatura: el mercado editorial, la crítica literaria no universitaria, y los premios literarios.

Es evidente que no es lo mismo publicar en las grandes editoriales de Madrid y Barcelona –Alfaguara, Espasa, Planeta, Destino, por poner algún ejemplo– que “copan” el mercado de las letras españolas, tanto en España como en la América de habla hispana, por lo que a la narrativa se refiere, que hacerlo en las pequeñas y humildes editoriales que han venido surgiendo últimamente entre nosotros.

Por lo que respecta a la crítica literaria no universitaria, la que se hace en la prensa diaria o en revistas más o menos especializadas, es también patente la diferencia que hay entre llegar a las páginas o a los suplementos literarios de diarios como *El Mundo*, *El País*, o el *ABC*, que tener que limitarse a la difusión y a la influencia mucho más escasa de la prensa local.

Algo parecido se podría decir de los premios literarios, tan abundantes, demasiado seguramente, en nuestra Comunidad Autónoma. Los premios literarios, cuanto más importantes son, es decir, cuanto más dinero dan, más sometidos están a intereses puramente mercantiles, por encima de los valores estéticos y literarios de las obras presentadas; el Planeta es buen ejemplo de ello.

A todos estos condicionamientos está sometido, lo quiera o no, el escritor que escribe y además tiene la osadía de querer publicar lo que escribe. El escritor novel –y no lo digo yo, sino el sociólogo de la literatura, Robert Escarpit– que con su manuscrito bajo el brazo, recorre las editoriales, tiene menos posibilidades de encontrar un editor para su libro que de que le toque la lotería, si compra un número.

En este complicado marco en el que se inscribe nuestra vida literaria, por lo que respecta a la narrativa castellana de autores vascos, por otra parte y extrañamente muy abundante, yo destacaría, desde los presupuestos que hasta aquí he venido señalando, algunos elementos que me parecen particularmente significativos.

En primer lugar, la presencia sólida y numerosa de escritoras: sin ningún afán de exhaustividad, ni siquiera de rigurosidad en la selección, yo citaría a modo de ejemplo, algunos nombres: Julia Otxoa, Luisa Echenique, Begoña Albizu, Milagros Beldarrain, Tóti Martínez de Lezea, Lucía Etxebarria, Espido Freire...

La irrupción espectacular en el mundo de la narrativa española de estos últimos años de algunos escritores muy jóvenes, pero que, a juzgar por la obra que vienen publicando, se confirman como realidades sólidas en nuestras letras. Ejemplos paradigmáticos serían, Juan Manuel de Prada, premio Planeta en 1997 por su novela *La tempestad*, Lucía Etxebarria, premio Nadal en 1998 por *Beatriz y los cuerpos celestes* y Espido Freire, premio Planeta en el 99 por *Melocotones helados*.

Yo he decidido reducir aquí mi reflexión a una media docena de autores, cuya obra está funcionando con éxito en lo que antes he denominado “nivel estatal” –aparte de las traducciones, claro está– y que además pertenecen a las últimas generaciones de narradores vascos en castellano: el mayor es Miguel Sánchez Ostiz, nacido en 1950 y la más joven Espido Freire, nacida en 1974.

MIGUEL SÁNCHEZ OSTIZ

Cuando hace unos meses solicitaron mi adhesión a la candidatura de Miguel Sánchez Ostiz para el Premio Príncipe de Viana de 2001, con mi gozosa conformidad señalaba que a mi juicio la obra de Sánchez Ostiz es una de las más ricas y sólidas en el actual panorama de la narrativa castellana; y añadía: “no sé si Miguel vivirá de la literatura, pero lo que sí es evidente es que vive en la literatura”.

Y en el acto de entrega del Premio, el escritor confesaba que la literatura es y ha sido su casa y su espacio más genuino de libertad.

La fecundidad como escritor de Sánchez Ostiz se manifiesta no sólo en la cantidad de obra publicada –más de una veintena de libros–, sino también en la diversidad de los géneros cultivados. Además de la narrativa, lo más conocido e importante en la obra del escritor, ha publicado también libros de ensayo y crítica; el último, *Derrotero de Pio Baroja*, es una muestra palpable y encantadora del conocimiento profundo que Sánchez Ostiz tiene de la obra barojiana y del entusiasmo que siente por ella y por el autor. Hay que señalar también la literatura memorial de Sánchez Ostiz; *La casa del rojo*, publicada en septiembre de 2001, y que es el diario de a bordo del escritor entre 1995 y 1998. El título del libro no es sino la traducción de “Gorritxenea”, una casa en el barrio de Zozaia, en Oroz Mugaire, donde el escritor vive y escribe en la actualidad.

Hay dos entregas anteriores de los diarios de Sánchez Ostiz: *La negra provincia de Flaubert* (1986) y *Correo de otra parte* (1994). Y están toda-

vía inéditos *Los días inciertos* (1988-1991) y *Deriva de fuerapuestas* (1991-1995).

Si con *La casa del rojo* se rompe la cronología de los diarios, es porque en él se contienen anotaciones que tienen más urgencia que importancia. “*Quería dejar algunas cosas claras*”, señala el autor; y añade maliciosamente: “*Para por si acaso, que decimos en Navarra*”.

Sánchez Ostiz es también poeta; la totalidad de su obra poética, escrita entre 1979 y 1999, la publicada y algunos libros inéditos, ha sido recogida últimamente en el libro *La sombra del cuadrante*.

La obra narrativa de Miguel Sánchez Ostiz ha sido merecedora de numerosos e importantes premios literarios; por ejemplo, su novela *La gran ilusión*, de 1989, fue galardonada con el Premio Heralde de Novela y el Premio Euskadi de Literatura en 1990; en 1998 fue Premio Nacional de la Crítica por su novela *No existe tal lugar*; y como ya ha quedado señalado al principio, ha sido Premio Príncipe de Viana de la Cultura por la totalidad de su trayectoria literaria.

No podemos entrar aquí a considerar la totalidad de la obra de Miguel Sánchez Ostiz. De la decena de novelas publicadas hasta ahora me voy a limitar a dos, que me parecen especialmente relevantes: *Las pirañas*, de 1992 y la última publicada, *El corazón de la niebla*, cuya primera edición es de septiembre de este mismo año.

Las pirañas evidencia una riqueza y libertad escritural y una madurez narrativa extraordinarias. Sólo un escritor curtido, dominador de las técnicas de narrar y con un lenguaje rico en el que se ponen en juego y dominan diversidad de registros, puede abordar con el éxito con que lo hace Sánchez Ostiz una novela que si no es compleja por su estructura narrativa, sí lo es en cambio por el tipo de visión que del mundo urbano quiere transmitimos el autor.

La novela, dividida en cuatro jornadas, es en realidad una especie de torrencial monólogo, puesto en boca no del anónimo personaje –“nuestro hombre” se le llama–, sino de un narrador; que habla desde la conciencia del personaje y también desde la suya como narrador; lo cual le permite utilizar un lenguaje narrativo que, además de contar, juzga lo contado, pero sin caer en el didactismo del tradicional narrador omnisciente.

En realidad, lo que *Las pirañas* nos cuenta es el vertiginoso descenso a los infiernos de la ciudad, de una vida cargada de apariencias e hipocresías, de oscuro reaccionarismo y falso progresismo, en una especie de alegato para cuya representación Sánchez Ostiz no ha ahorrado ningún tipo de enmascaramiento de una realidad que en su crudeza es miserable, odiosa y hasta purulenta. Lo que pasa es que el escritor utiliza un modo de mirar la realidad que a ratos recuerda al esperpento valleinclanesco o a las pinturas negras goyescas; este tra-

tamiento narrativo refuerza la visión crítica y denunciadora al mismo tiempo de las diferentes falsedades –morales, políticas y religiosas– de la vida urbana que se pinta en la novela.

Es la fuerza lo que destaca sobre todo en *Las pirañas*, que surge precisamente de esa libertad –libertinaje, nos atreveríamos a decir– con la que el escritor emplea los más diversos registros lingüísticos y que van de lo culto a lo coloquial, pasando por formas de decir locales y dialectales, que confluyen de manera aparentemente abigarrada en la prosa de la novela, pero que están de hecho sometidas a la maestría y al dominio que de lo narrativo demuestra el autor.

Las pirañas, con su dureza y seguramente por eso mismo fue en el momento de su aparición, y sigue siendo, una novela de madurez, madurez escritural, y de un dominio técnico que Sánchez Ostiz siguió ostentando en sus novelas posteriores. Tal vez el ejemplo más próximo sea una de sus últimas novelas, la que lleva por título *La flecha del miedo*, del año 2000.

La última novela de nuestro escritor –*El corazón de la niebla*– tiene elementos de novela negra, o mejor, detectivesca; el narrador, un abogado, trata de averiguar las razones de la muerte en extrañas circunstancias de su amigo, el filósofo desengañado Javier Arróniz.

Pero lo que sobre todo me interesa señalar de *El corazón de la niebla* es el ambicioso proyecto narrativo en que se inscribe, un conjunto de seis novelas, bajo el título genérico de *Las armas del tiempo*, y cuyo fondo, geográfico, espiritual y hasta literario, es el País Vasco y Navarra.

Los comentaristas han aludido al carácter barojano del proyecto, que casa muy bien con el “barojanismo” de Sánchez Ostiz y que sólo un escritor de su madurez, de su rigor y de su potencia fabuladora y narrativa es capaz de abordar.

* * *

Los dos escritores que a continuación voy a estudiar brevemente –Álvaro Bermejo y Fernando Aramburu– tienen una serie de puntos en común, que me interesa señalar; los dos son donostiarros, nacidos en 1959, los dos estudiaron Filosofía y Letras en la Universidad de Deusto en San Sebastián, y los dos fueron fundadores en sus años juveniles de un movimiento literario poético iconoclasta, que, con el nombre de CLOC, surgió en San Sebastián a final de los años 70 y tuvo, como es lo normal en estos casos, una efímera existencia. Pero aquí estuvieron las raíces de la vocación y el empeño literario de estos dos autores.

ÁLVARO BERMEJO

Bermejo es uno de los escritores más premiados; desde el Ciudad de Irún y el Ciudad de San

Sebastián –digamos, como dato curioso y polémico, que ganó incluso el premio de cuentos en euskera, por un relato que él había escrito en castellano y que una amiga se lo tradujo– hasta el Pío Baroja –nada menos que en cuatro ocasiones– y el Premio Euskadi del Gobierno Vasco.

También ha obtenido premios fuera de la comunidad autónoma; entre ellos, los más importantes, sin duda, el Premio de Novela Ciudad de Salamanca, por su novela *El reino del año 1000*, y últimamente el Ateneo de Sevilla por *La piedra imán*, novela que no ha salido a las librerías en el momento de redactar este trabajo.

En la ya abundante bibliografía de Álvaro Bermejo me parece uno de sus rasgos más destacables el esfuerzo que el escritor hace para un tratamiento esmerado del lenguaje, la búsqueda de un estilo personal, que el autor trata de adaptar al universo novelesco al que en cada caso se aplica, la preferencia por los temas históricos, aunque la inmersión en el pasado no da como resultado la mera crónica histórica. A Bermejo no le interesa hacer novela histórica, en el sentido estricto del género; el interés de la apelación a temas históricos, que por otra parte es frecuente en sus novelas, no obedece a una mera reconstrucción del pasado. La historia le presta los materiales para construir, a partir de ella, unos universos de ficción singulares, en donde el pasado funciona siempre, explícita o implícitamente, como imagen o metáfora del presente. Si la novela histórica es uno de los subgéneros de actualidad en el panorama de la narrativa española contemporánea, podemos decir que novelas como *El reino del año mil*, o la última, *La piedra imán*, a juzgar por las propias declaraciones del autor, entran en esa categoría; pero la novela histórica contemporánea no es una mera recreación de la novela histórica romántica, ni siquiera de la novela histórica realista. En el caso concreto de las novelas de Álvaro Bermejo, la historia recuperada no se justifica novelescamente por sí misma, sino como apoyo de otros elementos, legendarios, míticos, que le ayudan al novelista a superar el significado del nivel referencial de las historias construidas, o reconstruidas, y situar el sentido de sus textos en el espacio infinito del símbolo.

Hay dos aspectos de la narrativa –la novela, sobre todo– de Álvaro Bermejo que me interesa destacar aquí, porque si, por un lado, en ellos se asienta la riqueza y la profundidad de sus universos novelescos, por otro, constituyen al mismo tiempo una de las limitaciones más claras en la novela de Bermejo, que la crítica ha señalado en más de un caso.

Uno es la desmesura con que a veces algunos elementos –la acumulación de referencias míticas o simbólicas, la minuciosidad un tanto excesiva en la reconstrucción del “cronotopo” de la novela– se aplican en el caso de universos novelescos concretos.

Algo parecido se podría decir, en cierta medida, del lenguaje. Llama la atención el trabajo minucio-

so, de orfebre casi, con el que el escritor va resolviendo los problemas estilísticos y de expresión que cada universo novelesco construido le plantea. La novela *Benarés*, Premio Pío Baroja del Gobierno Vasco en el 95, tanto por el tema como por su tratamiento narrativo, es una novela de una hermosura fascinante y sobrecogedora. La historia de amor y muerte que viven sus protagonistas, Juan y Elba, adquiere una dimensión espiritual singular –“alegato espiritualista” ha llamado a esta novela un crítico tan lúcido como Santos Sanz Villanueva– porque es vivida y contada como un viaje iniciático hasta las orillas del Ganges, como una forma original de recuperar la inocencia y una nueva inmortalidad, “la plenitud de la Vida, de la Muerte y de la Nada”. Este implacable esfuerzo de acercamiento a lo absoluto, al amor y a la muerte, hace que el texto se mueva en una especie de filo de la navaja lingüístico y semántico, donde es muy difícil mantener la frontera que separa lo terrible y trágico de lo hiperbólico y lo retórico.

Hay que destacar igualmente el acertado esfuerzo por una reconstrucción fidedigna no sólo de la geografía, física y espiritual, de Benarés y de otros lugares de la India, sino también de las costumbres y de los ritos, y del camino de la ascética hinduista en que los protagonistas de la novela se sumergen.

Esta elaboración, mediante una documentación exhaustiva, del contexto en el que Bermejo sitúa la anécdota de su novelística no es algo que encontramos tan sólo en una novela como *Benarés*, sino que es característica general de su narrativa.

En 1987 Bermejo, con su novela *El ángel de la noche vendrá por tí con la muerte en sus alas*, había ganado también el Premio de Novela del Gobierno Vasco. La acción de la novela se sitúa en Nueva York entre 1890 y 1930. La ambientación de la novela está tan perfectamente documentada que el jurado pensó que su autor tendría que ser alguien que viviera en una universidad norteamericana; el autor confesó: “nunca he estado en Nueva York, pero conozco esa ciudad mejor que Donosti”, ya que había manejado más de cien libros en el trabajo de documentación para escribir la novela, que, por cierto, se publicó con el título menos retórico de *La Madonna de la tempestad*.

En el 88 Bermejo volvió a ganar el Premio Pío Baroja del Gobierno Vasco, esta vez con la novela *El descenso de Orfeo*.

El descenso a los infiernos del protagonista de la novela –la jungla del dinero y de los bancos en París y Ginebra, la del paisaje amazónico en la última parte de la novela– es comparada desde el título mismo con el famoso mito de Orfeo.

Como tantas veces en la obra de Bermejo, Orfeo y el descenso al Hades, Ulises y su regreso a Itaca, Don Quijote o el capitán Achab son algunas de las referencias míticas y culturales con las que el escritor va construyendo un universo de fic-

ción en que se imbrican lo verosímil y lo fantástico, en una combinación, que en la intención del autor al menos, tiene por objetivo dar densidad y volumen escritural y semántico a su mundo de ficción; pero esto que es en sí un valor de la novela se convierte también, como ocurrirá en otros casos, en su más clara limitación, porque una vez más el texto se resiente, también en su nivel formal, de un barroquismo excesivo, de una falta de contención y de disciplina en el dominio de los recursos narrativos.

La última novela, por el momento, de Álvaro Bermejo, *El reino del año mil*, Premio Ciudad de Salamanca de 1998, nos narra la cruzada a Jerusalén que Iñigo de Labrit, señor de Estella, organiza, con cien de sus caballeros, paralela a la de Godofredo de Bouillon y Pedro el Ermitaño. Aquí también los elementos fantásticos y míticos que se entrecruzan con el fondo histórico de la novela —dragones y sirenas, el Grial o el Arca de la Alianza— convierten la aventura de los cruzados navarros en un viaje iniciático al fondo mismo del ser humano.

Podemos decir de la novelística de Álvaro Bermejo que el universo de ficción creado por el escritor, es rico, sugestivo, complejo, hermoso y cargado de valores que acreditan a su autor como un narrador poderoso y maduro, que merece sin duda una recepción más calurosa y positiva de la que hasta ahora ha tenido.

Pero al mismo tiempo hay que decir también que Bermejo, no nos ha dado todavía la gran novela que tenemos el derecho a esperar de él, por su juventud* y por sus grandes cualidades de narrador.

FERNANDO ARAMBURU

Dejando a un lado su obra como poeta (1977-1990), recogida en el libro *Bruma y conciencia* y publicada en 1993 por la Universidad del País Vasco en su colección “Poesía Vasca, hoy”, la obra narrativa de Aramburu se reduce por el momento a dos novelas y un libro de relatos: *Fuegos con limón*, publicado en 1996 y que obtuvo en 1997 el Premio Ramón Gómez de la Serna, la colección de cuentos *No ser no duele* (1999) y la novela *Los ojos vacíos* (2000), Premio Euskadi de Novela del Gobierno Vasco.

Fernando Aramburu es profesor de español en una pequeña localidad del norte de Alemania; esto quiere decir que su trabajo y su vida transcurren lejos de los círculos literarios, editoriales, comerciales, en los que se mueve, y se manipula, la vida literaria española y vasca. Esto quiere decir también que la primera aparición de Aramburu en la

vida literaria con su primera novela fue “a cuerpo limpio”; aunque hoy los premios y la recepción crítica que está teniendo lo avalan, pese a la brevedad de su obra, como un escritor digno de ser tenido en cuenta en el panorama de la nueva narrativa española por la seriedad de sus planteamientos novelescos, por la variedad y originalidad de sus fabulaciones y por la riqueza y el “clasicismo” de su lenguaje narrativo; él mismo no oculta su devoción a Quevedo, Cervantes y los autores del Siglo de Oro español, o a Valle-Inclán y es indudable que su condición de profesor de español y la lejanía de la tierra le han “obligado” a un culto de la lengua que se hace presente con brillantez y fuerza en su obra literaria.

En *Fuegos con limón* —el sorprendente título es el nombre de un extraño brebaje compuesto de ajeno y té, con unas gotas de limón y un poco de azúcar, invención de uno de los personajes— hay evidentes elementos autobiográficos, que remiten a aquella aventura literaria juvenil, rompedora y alborotadora —“de arte y desarte”, como se llamó— que fue el grupo CLOC entre 1978 y 1981.

Como acertadamente señala Díaz de Guereñu —estudioso de la obra de Aramburu—, *Fuegos con limón* es una fabulación en la que el autor “utilizó los materiales que tenía más a mano, los de su memoria personal”.

Pero esta base de la memoria personal no se utiliza como cimiento para una escritura documental, sino como resorte que pone en funcionamiento el mecanismo de la capacidad fabuladora del escritor; y es ésta precisamente una de las características de la novela; a medida que a lo largo del proceso textual se va edificando el universo de la fantasía, la novela va adquiriendo toda su amplitud y su belleza narrativa, más allá de lo que en su inicio habría podido ser un punto de partida meramente autobiográfico. Los revoltosos e irreverentes aspirantes a literatos de “La Placa” pueden ser una reconstrucción literaria de lo que fue el grupo CLOC; pero son también y sobre todo “otra cosa”, que surge para el autor de la novela no de la rememoración de una historia personal pasada, sino de las nuevas necesidades formales y semánticas, de las leyes mismas de la novela a cuyo universo pertenecen los personajes. Hacer una novela sobre la base de la memoria personal del autor es la forma más evidente y más hermosa de reinventar el pasado. Y esto es precisamente lo que ocurre en *Fuegos con limón*.

Una de las claves de esta primera novela de Fernando Aramburu —y lo seguirá siendo en sus libros posteriores— es el humor; un humor irónico casi siempre, pero también amargo y cruel; como el de la novela picaresca, porque los desenfadados y atrevidos jóvenes de La Placa son pícaros; a finales del siglo XX, en una ciudad como San Sebastián —su andadura novelesca se podría seguir en un plano de la ciudad— y con el fondo general de la vida vasca de esos años, entre lo complaciente y lo trágico, entre la dormida tranquilidad de la vida

* No nos ha sido posible recoger aquí la última novela de Bermejo, *La piedra imán*, ganadora del XXXIII Premio Ateneo de Sevilla, y cuyas primeras referencias críticas son muy positivas.

cotidiana y el sobresalto dramático de la violencia que no cesa.

El abundante elenco de personajes y la acumulación de pequeñas aventuras con que se estructura la andadura novelesca no son obstáculo para un dominio narrativo y de construcción técnica que el autor evidencia en esta su primera novela y que quedarán reafirmados en *Los ojos vacíos*.

En esta segunda novela de Fernando Aramburu, junto a elementos que ya hemos tenido ocasión de señalar a propósito de la novela anterior; el minucioso trabajo sobre el lenguaje narrativo, el gusto por un clasicismo a veces casi conceptista en la expresión, la acumulación de personajes y peripecias y el dominio técnico: con todos estos elementos se construye una buena novela; pero hay algo fundamental y diferente; y es que la novela se sitúa en un país imaginario –Antúbula–, cuya localización no se precisa, aunque algún crítico, por una serie de elementos que aparecen en la novela se atreve a hablar de “una localización vagamente balcánica”. Naturalmente, se trata de un dato irrelevante para la acción de la novela y para su significado literario. La creación de Antúbula como fantástico universo de ficción le obliga al escritor a poblar ese espacio con personajes, acciones, hábitos de comportamiento, costumbres, organización de la ciudad, etc. en coherencia con ese espacio central.

La novela, en su forma narrativa, es la autobiografía del narrador; cuya infancia ha transcurrido en un sucio camaranchón en donde su abuelo, por su condición de hijo bastardo, lo ha tenido recluido. La parquedad de información de que ha dispuesto el narrador por su reclusión se remedia por su afición a la historia y a los documentos que le permitan el acceso a otros testimonios y referencias.

El carácter picaresco y folletinesco en ocasiones de la novela adquiere también así un cierto tinte de “novela histórica”, pero bien entendido que lo “histórico” es también imaginado, y pertenece, como los recuerdos del narrador; al universo fantástico de la ficción.

El universo novelesco de *Los ojos vacíos* es complejo; más sin duda que el de *Fuegos con limón*; pero una vez más, la totalidad del relato tiene una especie de columna vertebral que lo sostiene y le da unidad narrativa: es la aventura picaresca en la cual un inocente se ve confrontado a las crueldades y las brutalidades del mundo y de la sociedad en que no tiene más remedio que vivir. La novela es así una especie de “bildungsroman”, de novela de iniciación, donde un inocente se ve abocado a integrarse e intentar sobrevivir al precio que sea en un mundo sin ojos –la metáfora de “los ojos vacíos”–, ciego a la compasión y el amor; personificado de forma antonómica en la novela por el abuelo Cuiña.

El humor; rasgo también importante en esta segunda novela de Fernando Aramburu, no excluye una visión amarga de la realidad: la trayectoria vital

del anónimo narrador no es sino la ineludible preparación, dejando en el empeño la inocencia, para enfrentarse al mal del mundo.

* * *

Los otros tres escritores con los que completamos el catálogo de los que aquí hemos decidido presentar; Lucía Etxebarria, Juan Manuel de Prada y Espido Freire, pertenecen a lo que se ha llamado “el boom de la novela joven”, es decir; escritores que han comenzado a publicar en los años 90; es una novela que se caracteriza no sólo por la juventud, temprana en más de un caso, de sus autores, sino también por la temática y problemática juvenil que predomina en sus novelas, así como por la incorporación, en unos casos más que en otros, al lenguaje narrativo de los registros del lenguaje coloquial y de un idiolecto propio de las formas culturales de la juventud actual. A partir de la famosa *Historias del Kronen*, con la que Ángel Mañas quedó finalista del Nadal del año 94, la poca edad del autor comienza a constituir; en opinión de un crítico, una especie de “patente de corso” a la hora de la publicación. El paroxismo de esta situación lo señala la publicación, con la pretensión de “novela”, de *Muertos o algo mejor*, conjunto de textos de una adolescente de catorce años, V. Hernando. La reacción mayoritariamente negativa de la crítica, encuentra su expresión más radical e hiperbólica en las palabras de la escritora Almudena Grandes, cuando dice que se trata de algo que “debería ser inconstitucional”.

Los tres escritores tienen en común además el haber recibido el espaldarazo como novelistas mediante la concesión de los premios de más prestigio, o de más alcance comercial, de la novela española: el Planeta en el caso de Prada y Freire y el Nadal en el de Etxebarria. Los tres además habían escrito y publicado algo antes de las novelas con las que fueron premiados.

LUCÍA ETXEBARRÍA

(Bermeo, 1966) entra en la literatura con una primera novela titulada *Amor, curiosidad, prozac y dudas* publicada en 1997. Al año siguiente gana el Premio Nadal con *Beatriz y los cuerpos celestes*.

La figura literaria de Lucía Etxebarria es inseparable de su biografía, de su actitud desafiante en cierto modo y provocadora, rupturista ante las convenciones que la sociedad impone en lo que se refiere al estatus social de la mujer; o las relaciones sexuales. Hablar de una escritora y de una literatura “feminista” me parece reductor y poco significativo, dada la ambigüedad misma del término y el carácter polémico de su utilización, a pesar de que la propia autora se ha autocalificado como “feminista”. Es seguro que en la biografía y en la obra de Etxebarria se encuentran elementos de lo que hoy se define como “feminismo” o “feminista”, pero si algo caracteriza a esta mujer; como escritora y como persona, es su inso-

bomable resistencia a dejarse clasificar y encasillar desde un lado u otro de la trinchera de la vida contemporánea.

En *Beatriz y los cuerpos celestes* hay un fondo referencial autobiográfico que, como en el caso de toda novela con estas características, no se puede interpretar de manera mecánica. Más allá de los posibles elementos autobiográficos, lo que me parece importante en esta novela se sitúa en un doble plano del discurso narrativo: por un lado, la temática o, si se quiere, la problemática vivida y significada por los personajes que protagonizan la novela, Beatriz y Mónica, cuando la novela se desarrolla en Madrid, y Beatriz y Cat en la parte de la novela que tiene como escenario la ciudad de Edimburgo; por otro lado, el lenguaje y las técnicas narrativas utilizadas.

El mundo y las situaciones vividas en *Beatriz y los cuerpos celestes* es un mundo joven, y que vive de una manera desgarrada, conflictiva y provocadora, las situaciones más agudas que caracterizan a un sector importante de la juventud actual –no olvidemos que el tiempo de la ficción coincide fundamentalmente con el de la escritura, es decir, el final de la década de los 90–: el conflicto generacional padres/ hijos vivido en situaciones límite, el espíritu independiente y de transgresión que lleva a la ruptura abierta con las convenciones morales y sociales, rozando en algún caso, la frontera de lo delictivo, la familiaridad con el mundo de la droga, no sólo su uso, sino también su comercio en pequeña escala, la aceptación, cuando no la exaltación, de las relaciones homosexuales, lésbicas, en el caso de Beatriz y Cat. Es un mundo tópico de algún modo en la narrativa joven española, aunque la singularidad y lo hiperbólico casi del tratamiento que de él se hace en la novela de Lucía Etxebarria constituyen marcas evidentes de la personalidad literaria de la escritora.

Es indudable que también cae en la hipérbole el crítico francés de *Le Figaro Littéraire* cuando, a propósito de *Beatriz y los cuerpos celestes* habla de una *Madame Bovary* española –otro crítico habla de una “educación sentimental a la manera de Flaubert”–, pero todo esto no hace sino evidenciar el entusiasmo con que la crítica francesa ha acogido la obra de Lucía Etxebarria, calificándola como “la mejor escritora de su generación”, en contraste con la menos entusiasta cuando no negativa de una parte de la crítica española, por no establecer con lucidez la frontera entre la obra y la figura y las actitudes personales de la autora. Ella misma ha confesado: “En España la crítica literaria me quiere poco; es un problema de machismo”.

La última novela de Lucía Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible*, ha merecido el Premio Primavera de Novela 2001, de Espasa Calpe y Ámbito Cultural.

La novela lleva como subtítulo “una novela sobre el amor y otras mentiras”. Es el discurso narrativo que ya conocíamos de *Beatriz y los cuer-*

pos celestes: la maestría para crear situaciones y contarlas, el dominio de la expresión, la brillantez de las metáforas, la escritura directa, actual y en ocasiones provocadora, la búsqueda de la verdad en una sociedad, o mejor, contra una sociedad que tiende a la uniformización...

El típico triángulo amoroso, constituido aquí por Ruth, la protagonista, Juan y Biotza, no da lugar a una novela de amor y celos convencional. La compleja personalidad de la protagonista y la lucidez que la autora demuestra tener sobre la novela que quiere hacer le impiden caer en el convencionalismo y el tópico; la experiencia del amor como una de las “mentiras” de nuestra sociedad es un ingrediente que permite combinar lo cómico y lo trágico, el humor y la ironía con la crueldad y la tristeza.

De todo lo visible y lo invisible es una novela que denota mucha mayor madurez narrativa que *Beatriz y los cuerpos celestes*; aunque al final, para mi gusto, se desequilibra un tanto, cuando la autora se detiene, tal vez demasiado, en contar la peripécia de Juan, personaje que queda un tanto difuminado y que no tiene el vigor narrativo de la protagonista.

JUAN MANUEL DE PRADA

Juan Manuel de Prada, que nació en Baracaldo en 1970, pasó su infancia y adolescencia en Zamora y ahora reside en Madrid, donde pudo comprarse un piso céntrico con los millones del Planeta, es sin duda uno de los escritores más consolidados de la joven narrativa española, más que por la cantidad, de suyo importante, de libros publicados con apenas treinta años, por la calidad excepcional de su prosa, a juicio de representantes eximios de la crítica literaria.

La entrada de de Prada en el mundo de la literatura fue espectacular; por su juventud –tenía apenas veinticinco años– y provocadora por el sorprendente título –*Coños*– de su primer libro, que no puede menos de recordarnos otro libro –*Senos*– del gran Ramón Gómez de La Serna, uno de los escritores más admirados por de Prada. Ese mismo año, estamos en 1995, aparece *El silencio del patinador*, conjunto de relatos que constituye una especie de aquelarre donde se dan cita las caras más tenebrosas, crueles y absurdas de la realidad, que, porque no queramos verlas, no dejan por eso de existir.

Lo que estos primeros libros dejan ya claro es que la escritura irreverente y sentimental, barroca y precisa, atrevida y sugerente de de Prada está exigiendo ya una presencia singular en la literatura española, pese a la temprana juventud del escritor.

Tiene razón Umbral –mentor de Juan Manuel de Prada en los primeros años, aunque después ha habido un distanciamiento entre ambos escritores– cuando dice en su *Diccionario de Literatura*:

“Prada es un verdadero monje de la literatura, que vive para miniarla, y que ha llegado a raros hallazgos, pese a su juventud...”

En 1996 aparece la primera novela de Juan Manuel de Prada, *Las máscaras del héroe*, un texto de seiscientas páginas, que la crítica saluda como una de las mejores novelas de la narrativa española contemporánea.

La novela es un gran fresco en el que el autor retrata la vida del Madrid de comienzos de siglo, en lo que tenía de más esperpéntico: la bohemia, literaria o no, y el anarquismo, los cubículos de la marginación y la violencia, la sordidez de la vida airada e irreverente; este carácter “coral” de la novela deja espacio para que sobre su fondo destaquen héroes individuales, como Fernando Navales o Pedro Luis de Gálvez, que se mueven entre el nihilismo y la truhanería, el heroísmo y el desgarramiento vital más virulento.

En la novela se combinan elementos históricos con la ficción, aunque el autor se encarga de señalar que incluso los personajes históricos que aparecen en ella están tratados de forma ficticia, porque, y son también palabras del autor “*Las máscaras del héroe*’ no aspira a la verdad, sino a la recreación de la verdad”.

De Prada confirma aquí la brillantez de su estilo narrativo, la riqueza del léxico y la expresión, la belleza y originalidad de la forma –por ejemplo, en la utilización de la metáfora–, es decir, la capacidad de provocar en el lector lo que Roland Barthes llamó y algún crítico ha recordado a propósito de la escritura deslumbrante de Juan Manuel de Prada “el placer del texto”

La concesión del Premio Planeta en 1997 a su novela *La tempestad* no hace sino corroborar lo que sus libros anteriores venían ya significando. El propio autor ha definido su novela como “desenfrenada, romántica, beligerante contra el realismo”. Efectivamente, aunque en la novela se mezclan elementos que pertenecen a lo policíaco y a lo folletinesco, a partir de aquí, la imaginación del novelista se remonta, en el fondo y en la forma, hacia un universo de ficción alejado de las claves narrativas de la novela realista; a pesar de que el escenario de la acción sea verificable, la ciudad de Venecia, a donde se desplaza el personaje-narrador, Alejandro Ballesteros, con objeto de investigar sobre “la tempestad”, un famoso cuadro de Giorgione, y que se convierte involuntariamente en el único testigo de un asesinato.

El último libro de Juan Manuel de Prada –*Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*– le permite una vez más al autor, mediante una sabia combinación de elementos históricos e imaginados, realidad y ficción, novela y biografía, ensayo y reportaje, recrear ante el lector un universo literario igual de atrayente y con la misma hermosura ya conocida.

ESPIDO FREIRE

Premio Planeta en 1999 por su novela *Melocotones helados*, Espido Freire (nacida en 1974) es el Planeta más joven en la historia, larga ya, del Premio.

Pero la autora había publicado con anterioridad otras dos novelas, que tuvieron ambas una recepción crítica muy positiva: *Irlanda* (1998) y *Donde siempre es octubre* (1999); pero es la concesión del Planeta lo que catapulta a esta joven escritora de apenas veinticinco años a la actualidad y a la fama literaria.

La historia de *Irlanda* es el relato de unas vacaciones vividas por Natalia, la protagonista, con sus primos Irlanda y Roberto en la vieja casa de campo familiar. Está contada en primera persona por la protagonista, lo cual contribuye a resaltar el carácter de indagación en la propia conciencia y en los sentimientos y emociones, en una palabra, el tono intimista, por no decir lírico, de la narración, sin que esto sea obstáculo para que la autora exponga con gran lucidez el choque brutal de temperamentos entre Natalia e Irlanda y el sentimiento de profunda frustración existencial que experimenta la protagonista.

Donde siempre es Octubre tiene una estructura narrativa diferente, ya que se da una alternancia entre la primera y la tercera persona narrativa, en los veinticinco capítulos yuxtapuestos de que consta la novela.

La ciudad donde sucede la acción de *Donde siempre es Octubre*, es un espacio imaginario, la ciudad de Oilea; las relaciones de amor y desamor y de nostalgia que se tejen entre los personajes parecen transcurrir en un espacio sin devenir y sin historia, donde, como metafóricamente se dice en el título de la novela “siempre es octubre”.

Iñaki Beti señala acertadamente a propósito de esta novela:

“Espido Freire ha sabido crear con maestría un ambiente de ciudad provinciana decadente en la que da la sensación de que todos se conocen pero se ignoran, y que la frustración y la nostalgia han arraigado para siempre”.

También es imaginario el espacio de la acción en *Melocotones helados*. Parece como si a la autora el único espacio “real” que le interesara fuera el psicológico, el de la conciencia de sus personajes, el de sus sentimientos y emociones.

Es evidente que en esta tercera novela la madurez narrativa de la autora se ha ido decantando y hay un mayor dominio en las técnicas de contar, desarrollando la anécdota novelesca mediante el desplazamiento de la acción a tiempos de la ficción diferentes, lo cual supone también cambios de los actantes principales en los diversos momentos de la intriga novelesca, y alternancia también

en la focalización de la narración. Se diría que desde el punto de vista de la técnica narrativa *Melocotones helados* supone un progreso respecto a las dos novelas anteriores, pero se reafirma un mismo universo novelesco y sobre todo una misma forma de contemplarlo: la predilección por el mundo de las emociones y los sentimientos, por los estados anímicos de los personajes; y todo ello sobre un fondo cargado de melancolía e incluso de pesimismo, que en ocasiones se abre a una reflexión, implícita más que explícita, sobre la realidad y el sentido de la existencia, más allá del mero nivel anecdótico de la trama novelesca.*

* * *

Tras este recorrido demasiado rápido y parcial por la obra de algunos escritores que mejor pueden representar hoy la presencia de narradores vascos en la nueva narrativa castellana, parece que se impone alguna conclusión, más allá del dato empírico de que hemos agotado el tiempo que se nos había concedido para la exposición.

Intentando conectar con la reflexión con que iniciaba mi intervención, se trata de escritores vascos, siquiera de nacimiento y que por su edad pertenecen a lo que bien podemos llamar la última narrativa castellana. En algunos casos, porque no en todos, hay en sus obras una presencia mayor o menor de lo vasco –personajes, paisajes, mentalidades, problemática...–. Pero por lo demás, la obra de estos seis narradores se inscribe claramente en el marco del sistema literario castellano: movimiento editorial en el que funciona la obra, naturaleza de la recepción crítica, al menos en la gran mayoría de los casos, referencias intertextuales, etc.

Ni siquiera es posible buscar puntos comunes desde la perspectiva de los contenidos, de los universos de ficción o de las visiones del mundo de los diferentes autores. Claro que esto tampoco sería posible en el caso de la novela castellana actual, sin más especificaciones. El momento

actual de la narrativa, y no sólo el de la castellana, sino también el de la europea en general, se caracteriza por la ausencia de maestros –nadie quiere considerarse “discípulo” de nadie– o de escuelas. Cada autor es su propio “yo” literario y las clásicas circunstancias orteguianas están cada vez más relativizadas. Tanto es así que un conocedor tan lúcido de la novela española como es Sanz Villanueva, a la hora de proponer una clasificación de la narrativa contemporánea, distingue nada menos que seis categorías –negra, histórica, culturalista, experimental, intimista, erótica–, para añadir al final una séptima –“varia”– que recoja lo que no ha sido posible incluir en las seis anteriormente propuestas. Y me atrevería a decir que el panorama actual de la novela euskérica no es, más allá de la lengua, mucho más homogéneo y reductible a la unidad que el de la novela castellana. Quizás es éste uno de los rasgos –de los pocos rasgos– que pueden tener en común la narrativa escrita por los autores vascos tanto en euskera como en castellano.

Por todo esto, y por otras muchas razones que aquí no he podido explicitar, pero que tal vez han quedado implícitamente insinuadas, a mí me gusta hablar más que de “literatura vasca”, de “las literaturas de los vascos”.

Bibliografía (me limito a citar una obra por cada autor estudiado)

SÁNCHEZ OSTIZ, Miguel, *Las pirañas*, Seix Barral, 1992.

BERMEJO, Álvaro, *Benarés*, Júcar, 1995.

ARAMBURU, Fernando, *Los ojos vacíos*, Tusquets, 2000.

DE PRADA, Juan Manuel, *La tempestad*, Planeta, 1997.

EIXEBARRÍA, Lucía, *De todo lo visible y lo invisible*, Espasa, 2001.

FREIRE, Espido, *Melocotones helados*, Planeta, 1999.

* Terminada la redacción de este trabajo, se anuncia la inminente aparición de una última, por el momento, novela de la autora, con el título de *Diabulus in musica*, y a cuya lectura no hemos podido tener acceso.