

Bajo el signo de la insatisfacción: últimas novelas de María Jaén y de Rosa Montero

PEDRO CARRERO ERAS *



ENTRE los dos libros que solemos analizar en estas crónicas no suelen existir demasiadas coincidencias. Incluso buscamos la variedad con el fin de que el lector tenga —además de un análisis crítico detallado de cada obra— una visión lo más amplia posible de la narrativa actual. También es heterogénea la condición personal y literaria de las dos escritoras que hoy atraen nuestra atención y de sus últimos libros: María Jaén con *Sauna* (1) y Rosa Montero con *Amadísimo* (2). Sin embargo, aunque se trate de registros literarios muy diferentes, les une el reflejo de las circunstancias en que se desenvuelve la vida urbana de hoy, siempre con un grado diverso de realismo y con una personal selección de esas i circunstancias. Y si el relato de María Jaén se desarrolla en torno al problema de las insatisfacciones sexuales, el de Rosa Montero nos sumerge en el de la frustración profesional: dos aspectos diversos de la jungla que nos rodea. Son argumentos, por consiguiente, que no ofrecen ni permiten evasión alguna y que, en principio, parecen apuntar a

un tipo de lector al que no le importa ver reflejado en el espejo de la literatura sus propias miserias y angustias. Otra cosa es el mayor o menor acierto artístico conseguido tanto en una como en otra novela y si éstas responden efectivamente a la idea que tenemos de la creación literaria, cuestiones que trataremos de aclarar en el análisis que sigue.

María Jaén: el relato crudo

ANTE novelas como *Sauna* creemos aproximarnos a ese territorio sutil y confuso —especie de tierra de nadie— que separa la literatura de la subliteratura. Subliterarias o no, las características de este relato parecen responder a una moda, si atendemos a las palabras del crítico Avelí Artís, reproducidas en la cu-

* Madrid, 1946. Profesor de Literatura de la Universidad de Alcalá de Henares.

(1) María Jaén: *Sauna*, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1.ª ed., mayo de 1988. Traducción del catalán por E. S., revisada por la autora.

(2) Rosa Montero: *Amadísimo*, Madrid, Ed. Debate, 1.ª ed., marzo de 1988.

bierta posterior del libro: «María Jaén ha optado por el realismo sucio y el minimalismo, que hoy son moda.» El interés socioliterario que se deriva de esta circunstancia justifica sobradamente nuestra atención desde estas páginas. Quizá sea ésta —la de *Sauna*— una de las formas más idóneas de reproducir los problemas y las relaciones sexuales de nuestros días, pero ante una narración tan descarnada y tan desnuda de imágenes es justo preguntarse si nos hallamos o no ante un relato que merezca llamarse literario. Benedetto Croce decía que todo el que habla es un artista —y vale aquí *hablar tanto como escribir*, es decir, como versión y realización concreta e individual del sistema de la lengua—, mientras que Dámaso Alonso, recogiendo en su obra *Poesía española* las palabras de Croce, afirmaba que todo hablar es estético, pero «si por estético no entendemos *faire de la beauté avec les mots*, sino lo expresivo». En este sentido, a la autora de *Sauna* no se le puede negar cierta habilidad expresiva en su historia erótica, pero su estilo está a muchos años luz de la belleza artística. El siguiente párrafo puede servir como ejemplo representativo del tono narrativo de la autora a lo largo de todo el libro: «Se adelantaba a los acontecimientos. Se sentía ya como si hubiera entrado en el piso y sus sospechas se hubiesen confirmado. ¡Qué triste era llegar a casa con ganas de ella y no encontrarla! ¡Qué sensación más animal de rabia y desolación! ¡Qué impotencia ante la situación que tanto había imaginado y que le llegaba por fin aquella noche negra, pegajosa y de chicle!» (página 13). El discurso se nutre de frases, acotaciones y referencias *de trámite*, a la manera de «la marquise sortit a cinq heures», forma de narrar



María Jaén.

que, como es sabido, tanto detestaba Paul Valéry: «Los animales, en general, no le gustaban mucho» (pág. 33); «Aquellas guitarras no sonaban nada bien» (pág. 64); «No entendía cómo se le ocurrió invitarla»: (pág. 85); «Al día siguiente, cuando Pol volvió, Eva ya se había ido», etc. Claro está que estas expresiones anodinas pueden hallarse en cualquier otro escritor, pero lo que en otros autores se considera y evalúa como descuido y excepción, en *Sauna* es regla, dé forma que el autor de este artículo puede asegurar que la selección de los ejemplos es representativa.

En algún pasaje descubrimos que los problemas formales y de estilo no son ajenos a las intenciones de la autora, pero el desarrollo no deja, tampoco en este caso, de ser decepcionante y más bien propio de las llamadas literaturas de quiosco: «Su fiel amigo le esperaba en la puerta. Salieron. Afuera hacía calor. *La noche se le pegaba al cuerpo como una segunda piel. Sí, pensó que aquella frase le gustaba, la utilizaría*» (pág. 93; el subrayado es mío). Mediante el recurso de la literatu-

ra dentro de la literatura, Pol, el protagonista, escribe un relato al que traslada sus intenciones vengativas y asesinas (el blanco de este posible crimen es Joan, el amante ocasional de Eva, la mujer de Pol). El relato de Pol, en uno de cuyos pasajes se utiliza el fragmento antes citado, no alcanza mayores cotas de elaboración y altura literarias. Podría la autora haber convertido este otro registro narrativo en algo más «literario» —diverso del tono desnudo y simple que caracteriza al resto de la novela—, pero no ha sido así, y también menudean frases al estilo de «Cenaban en un conocido restaurante de la ciudad» (pág. 66) o «Esta noche está especialmente bonita» (pág. 95). No creemos que en la versión original de esta obra, escrita en lengua catalana, suenen mejor este tipo de frases. En definitiva, los fragmentos del relato de Pol no alcanzan mayor intensidad artística que la que pueda observarse en una novela policíaca sin excesivas pretensiones.

El problema de la creación literaria y artística aflora en otros pasajes, y casi nosi retrata subímbinalmente a la autora en su forma de hacer: «Tenía casi dos carpetas llenas de papeles, retales de sus pensamientos. Habría podido escribir con ellos, *con un poco de gracia*, dos o tres novelas (página 87; el subrayado es mío); «Aquella idea no era genial, lo sabía de sobra, pero tenía la sensación de que aquello podía funcionar» (pág. 107).

Dentro de este análisis de la forma del relato debemos referirnos a la perspectiva narrativa. Ésta es múltiple, y se corresponde tanto a la de la narradora-autora como a la de los principales personajes, mediante el recurso tradicional introspectivo en tercera persona, de un «pensaba» o «sen-

tía» rectores. Fundamentalmente se apoya en la pareja central —Pol y Eva—, pero también descansa en otros personajes, como Laura o la madre de Pol, alternando a veces con cierto desbarajuste dentro de un mismo capítulo, de forma que el procedimiento introspectivo está sujeto a cambios bruscos y a un resultado un tanto confuso. En una ocasión la autora «interviene» directamente, es decir, oímos su voz en primera persona: «A la altura del paseo de Gracia con Mallorca —*constatación ésta que puedo hacer gracias a mi situación privilegiada*, porque él había perdido ya del todo sus coordenadas temporales y espaciales— le pareció [a Pol] que alguien estaba en peligro» (página 73; el subrayado es mío). Este caso de intervención inmediata de la escritora (intervención a la que va unida una valoración sobre el estado del personaje) resulta insólito en la novela, por lo que casi nos parece más un «desliz» técnico que un recurso premeditado.

El minimalismo

EL minimalismo es, efectivamente, una moda que nos viene principalmente de Estados Unidos, cuyas características parecen apuntar al relato breve y a la prosa descarnada, a un desarrollo argumental sin demasiada acción y a unos contenidos temáticos dominados por una especie de pasividad y vacío vital ante la confusión y las contradicciones de nuestra época, y ante el cansancio de nuestra sociedad postmoderna y postindustrial. Los personajes de estas novelas tienen algo de zombis y de autómatas, más dominados por el instinto y los impulsos viscerales que por los sentimientos tradicionales o el

discurso intelectual. El minimalismo se vincula al realismo —al que podemos considerar como su primo hermano—, pero tampoco se puede identificar con el detallismo moroso ni muchísimo menos con aquella técnica «retardataria» que Ortega aconsejaba para la novela de vanguardia. Sus descripciones son más bien fugaces y cercanas a ese *dirty realism* al que antes nos referíamos. Para lo sucio tampoco es imprescindible recurrir al sexo. Así, un ejemplo representativo sería el de un personaje que llega a la calle, entra en el apartamento en el que vive solo, se acerca al frigorífico, lo abre y se come un *mousse* de chocolate mientras rumia alguna desazón. La escena es tan vacía y tan anodina como la expresión perdida de un litronero (obsérvese que lo cutre no anda lejos de todo este mundo). Es la habitual puesta en escena, expresada más o menos con la misma brevedad, característica de este tipo de producciones. Sin embargo, la definición de esta tendencia —parece ser que tampoco en este caso conviene hablar de movimiento o grupo— no resulta nada fácil en vista de la diversidad de cada autor y el desorden reinante (como, de igual forma, sucede en el concepto de postmodernidad). Probablemente, tampoco se corresponde con integridad al libro de María Jaén. De cualquier manera, alguna de las descripciones o análisis que se han hecho del minimalismo sí que se ajustan a los rasgos literarios predominantes de *Sauna*. Como estas observaciones de John Bart en el artículo que ha traducido recientemente la revista *Quimera* en su número 70/71: «Hay minimalistas de estilo: un vocabulario despojado, una sintaxis desnuda que evita el período y la cadencia, los predicados múltiples y las construcciones

subordinadas complejas; una retórica desnuda que elimina por completo el lenguaje figurativo; un tono desnudo, sin emoción». De ese mismo número, de la citada revista destacamos esta frase interrogativa que aparece en el índice con referencia al minimalismo; «¿Retorno deliberado a la simplicidad o insuficiencia expresiva?».

El argumento: sexo sin alegría

EL sexo guía el desarrollo argumental y es el fundamento temático de *Sauna*. Todo lo demás —odio, amor, soledad, deseo de venganza, muerte, vida cotidiana, entorno, rutina— gira alrededor de este motivo cardinal. Al margen, pues, de los recursos literarios tradicionales, se halla la razón de ser y quizá el mérito personal de esta obra de María Jaén. La autora desarrolla los conflictos de estos personajes sin "eufemismos y con absoluta crudeza. La pasión amorosa —despojada de cualquier elemento sentimental tradicional—, el deseo posesivo, los celos y otros impulsos, tienen su vehículo de expresión casi exclusivo en el contacto de los cuerpos. No falta la felicidad, que es pasajera como la del orgasmo, así como esquiva y muñante como la promiscuidad a la que se entregan los personajes, pero, en definitiva, se trata de una sexualidad sin alegría, porque en todo este entramado siempre parece dominar un punto de insatisfacción, enfurruñamiento y agresividad. El relato no demuestra ni intenta demostrar nada nuevo sobre un tema tan viejo, y ni mucho menos se busca un planteamiento didáctico sobre las relaciones de la pareja. Ahí estaría uno de los presupes-

tos del minimalismo: la mera y casi nauseante descripción del impulso y del instinto. En esa línea, la plenitud parece encontrarla Eva en las relaciones bisexuales y, más concretamente, homosexuales: «Sólo se| excitaba cuando veía [en alguna | película porno] a dos o tres muchachas haciendo el amor» (pág. 152). Su relación con Laura, cuyo cuerpo descubre con fascinación entre los vapores de la sauna, representa lo más cercano al éxtasis en una novela tan descarnada y desposeída de ternura. De todas formas, la vida se encarga de impedir la posesión plena del objeto deseado: entre Eva y Laura se interpone la figura brutal de Johnny, la de Pol —su propio marido— e incluso la de Joan, su amante ocasional. Es decir, se interponen los hombres. Para mayor confusión en este laberinto de deseos, Eva encaja malamente la muerte en accidente de tráfico de Joan —«Y no era que lo quisiera, porque sabía que no le quería, al menos no de una manera especial» (pág. 188)—, de forma que en el final del relato se refugia, de nuevo, en la sauna. Su angustia se debe al miedo visceral a la muerte y ríe a otra cosa, y su desbordante deseo sexual es su mejor recurso; ahora imagina que es amada por las manos y las bocas de cien mujeres (entre las cuales Laura no sería, en definitiva, sino la mera representación individual y simbólica de todas ellas). Es ahí, en esa hipérbole de los cuerpos —corno la del capítulo 28, en el que se nos ofrece una pormenorizada descripción de una mezcla erótica al estilo del porno X, pero expresada con una cierta habilidad entre aséptica y matemática— donde habría que encontrar la única clave posible del relato; el placer físico en grado sumo cómo forma de escapar a la presencia de la muerte.

Nada nuevo que aportar, como vemos, a la vieja cuestión de las relaciones «familiares» —ya sean cordiales u hostiles— que existen entre Eros y Tánatos.

No debe concluir este análisis sin una referencia a Pol: éste es frente a Eva, como una especie de botarate pasivo e inseguro, mientras que Eva, cuyo nombre quizá es simbólico, representa una mayor actividad y superioridad vital y es la verdadera protagonista del relato. Por todo ello, asepsias ideológicas aparte, cabría interpretar ahí, entre otros síntomas, un cierto feminismo beligerante más o menos soterrado. El papel de Pol en la cama queda habitualmente reducido al de un hombre-objeto. Su vinculación a la madre —quien, naturalmente, detesta a Eva— y las morbosas fotografías que le hace a aquélla una vez muerta se inscriben en el más rancio freudianismo. Pol representa también el odio —por celos, o por una especie de celos— que tiene como objetivo a Joan, al que consigue destruir con su poder mental, esa especie de mal de ojo (ya ensayado antes, cuando era pequeño, con un profesor al que temía) que a nosotros nos parece de un gusto muy simple y más bien infantil.

La novela de María Jaén carece de cualquier rasgo de humor y de esa manifestación del humor y del genio que es la ironía. Las siluetas de los personajes, como recortadas en cartón y sin alma, se mueven en un mundo más de sombras que de luces. Se debe hablar de un realismo muy selectivo, pues el entorno exterior apenas sí existe —excepto la referencia a algún cantante, o al callejero barcelonés—, de forma que la vida íntima y las actuaciones de los personajes quedan al margen de la sociedad y de sus problemas actuales. No es extra-

ño, pues, que la simplicidad de este relato nos recuerde a veces —asperezas y crudezas aparte— el tono característico de una novela rosa en que la historia sentimental de sus protagonistas se desenvuelve fuera del espacio y del tiempo. Si le hemos dedicado un considerable interés, esto se debe —como ya apuntábamos— a las repercusiones sociológicas y literarias del llamado minimalismo, es decir, de lo que parece ser algo más que una moda foránea y pasajera, dentro de una sociedad, conviene no olvidarlo, cada vez más reacia e indolente hacia la lectura de obras extensas y elaboradas.

Rosa Montero: la novela comestible

EN *Amado amo*, de Rosa Montero, los contornos del mundo que ños rodea se vuelven, en cambio, completamente nítidos y familiares, tan familiar como el fragor del camión de la basura cuando pasa de noche bajo nuestra ventana. La descripción del entorno actual y de los entresijos de una empresa —una agencia de publicidad— se corresponde con la más escrupulosa y habitual reconstrucción periodística. En el estilo y en la personalidad de la autora subyace esa raíz profesional que también observábamos en *Balada de Caín*, de Manuel Vicent (ver núm. 28 de *Cuenta y Razón*). Se trata de ese deseo casi científico de abarcarlo todo, de que no se escape ningún dato directa o indirectamente relacionado con la actualidad vinculada al argumento en cuestión, como en cualquier reportaje. El tema del relato es absolutamente diáfano y transparente: el poder y la ambición



ROSA MONTERO
AMADO AMO

Rosa Montero.

profesional! Además, todo lo que este mecanismo social y esta auténtica lucha por la vida llevan aparejados y se manifiesta en la carne y en la sangre de vencedores y vencidos, de jefes y subordinados, de *winner*s y *loser*s: narcisismo, humillación, amor-odio, crueldad, sumisión, miedo... Resulta, así, una novela de corte tradicional, conservador y comercial —incluso con su moraleja o, al menos, con su didactismo— y aunque hay ingredientes del realismo sucio y de la brevedad minimalista, se sitúa a mucha distancia de esas tendencias y del relato que hemos analizado anteriormente. De esta manera, si en *Sauna* no había rastro del humor por ningún lado, en *Amado amo* el recuento de la angustia y la insatisfacción vividas por César, el protagonista, se ve compensado por frecuentes momentos de auténtico humor —de carcajada incluso— y por un permanente tono de ironía más o menos acertado u original según los casos. (Está claro que hay dos formas diversas de tratar las miserias de este mundo: enfadosamente, como solían hacerlo los naturalis-

tas franceses, o añadiendo esa dosis de humorismo que, por ejemplo, tan bien supo Galdós aplicar a sus novelas siguiendo el modelo cervantino).

La escritora lima las asperezas de su feminismo ¡declarado, característico de sus anteriores novelas, para ceñirse más al tema monográfico del relato, en el que, no obstante, sigue brillando la enorme inseguridad del varón —sea jefe o no— y su prepotencia, así como el papel secundario que se le suele asignar a la mujer (por ejemplo, en esa misma empresa). Esto piensa el protagonista sobre las quejas de Paula al verse ella, como otras mujeres de la agencia, relegada en las promociones y ascensos: «...el que Paula no fuera ascendida a fin de cuentas no era una injusticia tan enorme. Las mujeres carecían de ambición» (pág. 68). Más adelante se nos descubre el principio general que explica una afirmación como la anterior: «César pensaba que hombres y mujeres pertenecían a especies animales diferentes» (pág. 108). Pero en sus características generales César no resulta tan trivial como se deduce de los pasajes citados. Aunque se halla hundido en la miseria moral, por la postergación a la que le someten los jefes, brillan en él ciertos rasgos de humanidad e incluso de sensibilidad e inteligencia, bien distintos, por poner un ejemplo, de aquel estulto y superficial protagonista de la película *Estoy en crisis* —que no hace mucho han ofrecido por televisión—, también creativo publicitario, como César, y claro ejemplo del más soez machismo ¡ibérico de nuestros días. Porque si aquel individuo entrado en años se dedicaba con obsesión ¡ciega —y con una insoportable jerga de lugares comunes— a perseguir a una adolescente, en *Amado amo*

el dolorido protagonista termina acostándose casi sin querer con una jovencita —«el carnal parecía ser el único conocimiento que la chica poseía del mundo adulto» (pág. 114)—, dominado por una sensación de amargura y fastidio. Aunque sucumbe por un momento a la vanidad de verse requerido por una muchacha tan «espectacular», lo cierto es que César se siente «como el ajado y amargo chaperón que acude a un Baile de Debutantes para escoltar a una doncella» (pág. 114). Después de hacer el amor, o su mera gimnasia, sólo queda el vacío. Es evidente que la estupidez no sólo es exclusiva de los hombres, pues también se ve reflejada en dosis considerables en esa pobre chica. Su charlatanería y su nerviosidad hiperactiva —«Ella, desde luego, quería hacerlo todo; participar en carreras de coches, tirarse en paracaídas, ir en canoa por la selva...» (pág. 103)— resultan sencillamente insufribles. En el cuadro de la estulticia femenina de la novela —compañera de la masculina— destaca también la referencia a las mujeres de los jefes, arquetipos de la mujer-objeto, uniformemente rubias.

Entrando en el tema central, el del poder y el de las ambiciones y frustraciones profesionales, podría decirse que lo mejor de toda la novela está en la descripción de las neurosis y obsesiones de César. Cualquier gesto —pasivo o activo, por exceso o por defecto, por omisión o por intervención— del jefe es registrado en el cerebro del protagonista y diseccionado minuciosamente (y, por supuesto, agrandado en un sentido catastrófico). Claro está que, de todo ello, de ese filón, un novelista con más rigor artístico —y menos ávido de escribir novelas «comestibles»— habría construido un mayor edificio literario y psicologista.

César encarna, como subordinado, los efectos del poder, entre los que destaca fundamentalmente el miedo. Miedo a ser despedido, a no ser promocionado, a no ser invitado a la convención anual; en definitiva, a no ser amado ni gratificado por los jefes. La atmósfera de recelos, de conversaciones veladas, de caídas en gracia o en desgracia tiene mucho de mundo orwelliano (incluso aparece esta palabra en la página 189: «siniestros empleados orwellianos»), y la mejor manifestación de ese ambiente ocurre en la entrevista con el médico de la empresa, al parecer un sicario más del control y de la represión, así como experto en sofisticados y sutiles procedimientos de tortura psíquica. La piedad está ausente de los mecanismos de la libre empresa y de la competitividad capitalista. Los más hábiles y sin escrúpulos —y, por supuesto, mediante la vieja táctica de halagar al mando— consiguen auparse sobre los cadáveres de los que ya se han quemado o nunca llegaron a promocionarse (incluso se produce el suicidio de uno de los empleados, para que no falte ningún detalle decorativo). Las nuevas promociones, los jóvenes mastines, se incorporan a la lucha con mayores bríos y menos escrúpulos: «Cada hornada era más cruel e implacable que la anterior, quizá porque el pastel a repartir se hacía progresivamente más pequeño» (pág. 139).

Quien, como César, ha fracasado o se está quedando atrás en esa carrera hacia el éxito, probablemente tampoco funciona bien en otros órdenes de la vida: en el amor —por ejemplo, en su relación con Paula y con otras mujeres—, en la familia, en la amistad, etc. (Por cierto que en la soledad de César destaca, como en la novela antes analizada, esa

relación con la madre. Por caminos literarios bien distintos una y otra autora han puesto énfasis en esa dependencia familiar y femenina de sus protagonistas masculinos, como una forma, quizá, de salvaguardar la humanidad de personajes tan desastrosos). El dilema está en descubrir si se fracasa profesionalmente porque se ha fracasado en todo lo demás o si hay que invertir los términos de esta relación. César trata de engañarse a sí mismo —mecanismo de defensa en medio de su neurosis— minimizando la figura del jefe y reduciéndolo a algo episódico en su vida: «¡Nada! Morton no era nadie, no era nada, un simple jefe de una simple agencia de una simple etapa en la existencia de César» (pág. 92). Pero en realidad Morton —con el que, en los buenos tiempos, mantuvo una cierta amistad— es el mayor fantasma que puebla las pesadillas de César, ya esté dormido o despierto. La relación de todos los subordinados con Morton es de odio, pero también de amor, pues en la erótica del poder funciona la seducción: «Aunque la seducción quizá fuera un atributo inherente al mando» (pág. 142). Se produce algo parecido al llamado *síndrome de Estocolmo*, cuando la víctima termina amando a sus verdugos: «Y así, en todo subalterno parecía existir una pulsión de entrega hacia sus mandos. Como el perro que lame la mano que le azota, o el campesino bolchevique que llora tras haber degollado a su señor. Amado amo» (página 143). Para que no falte nada en el desarrollo de un tema tan añejo, en la vida de Morton también se atisban la amargura, el resentimiento y el miedo, pues él, como los demás, también teme a otros superiores —los de la casa madre, en América— ante los que debe responder.

Así de clara y de didáctica —como un guión de la sobremesa televisiva— es esta novela de Rosa Montero, libro que sin duda atraerá a muchos lectores durante este verano, los cuales tendrán tiempo de rumiar, durante esos días de permiso, sus propias insatisfacciones profesionales. Menos mal que, a pesar de la angustia y de la corrupción del protagonista en el desenlace de la obra —y cuyos términos no vamos a desvelar— el humorismo suele hacer acto de presencia (como el episodio del perrito que, durante la fiesta, se aferra a los bajos de los pantalones de César, en ridícula referencia simbólica a su condición de «marginado»; o como el de ese chico que reparte telegramas y que se enfrenta al señor Za-

rraluque llamándole «viejo loco», porque éste no le permite subir con él en el ascensor).

Aunque *Amado amo* se trata, en términos artísticos, de un relato nada más que discreto y muy en la línea del nivel literario del *best-seller* habitual, no se le puede negar a la autora una notable habilidad narrativa de la que no está ausente, a veces, la imagen literaria (como este ejemplo de la página 47: «La desgracia se había cerrado sobre él con la misma rapidez con que se cierran las aguas de un charco sobre una piedra que se hunde»). Todo ello es de agradecer y alivia un poco cuando leemos estos libros tan marcados por las voraces exigencias de la actual sociedad de consumo.