

**De la anécdota personal a la Historia colectiva:
Por una falda de plátanos
de Almudena Grandes**

**VIRGINIE GIULIANA
UNIVERSITÉ CLERMONT AUVERGNE**

Resumen: En 2010 se publicó el relato corto *Por una falda de plátanos*, de Almudena Grandes. A través de una anécdota sobre la cantante y bailarina Josephine Baker, que constituye un episodio de juventud de su abuela contado por su madre, la narradora homodiegética presenta una reflexión acerca del proceso de creación literario, de su país y de la memoria transgeneracional y colectiva en la que Grandes ofrece no sólo un análisis historiográfico de España, sino también un posicionamiento y una perspectiva propia en cuanto a la sociedad y su papel como escritora en aquel contexto político peculiar. En este estudio, se analizará en qué medida Almudena Grandes consigue plasmar una reflexión metaliteraria sobre la Memoria y la Historia de España del siglo XX mediante la comprometida mirada autobiográfica de una mujer libre, o en proceso de liberación, que se niega a llevar el yugo de su historia.

Palabras clave: memoria, posguerra, mujer, Josephine Baker, Almudena Grandes.

Résumé : En 2010, la nouvelle *Por una falda de plátanos* d'Almudena Grandes voit le jour. À travers une anecdote sur la chanteuse et danseuse Joséphine Baker, un épisode de jeunesse de sa grand-mère raconté par sa mère, la narratrice homodiegétique propose une réflexion sur le processus de création littéraire, sur son pays et sur la mémoire transgénérationnelle et collective, dans laquelle Almudena Grandes propose non seulement une analyse historiographique de l'Espagne, mais révèle également son positionnement et son point de vue personnel sur la société, ainsi que sur son rôle d'écrivain dans ce contexte politique particulier. Dans cette étude, nous analyserons dans quelle mesure Almudena Grandes parvient à formuler une réflexion métalittéraire sur la Mémoire et l'Histoire de l'Espagne du XX^e siècle à travers le regard engagé d'une femme libre ou en voie de libération, qui refuse d'être emprisonnée dans le carcan de son histoire.

Mots clés : Mémoire, Après-guerre, femme, Joséphine Baker, Almudena Grandes.

Pour citer cet article/ Para citar este artículo : Giuliana, Virginie, «De la anécdota personal a la Historia colectiva: *Por una falda de plátanos* de Almudena Grandes», p. 92-111, in CABROL Isabelle et CRISTINI Corinne (coord.),

Narraplus, Nº6 Hors-série – Almudena Grandes, mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), Septembre 2023. <http://narrativaplus.org/Narraplus6/De-la-anecdota-personal-a-la-historia-colectiva-Por-una-falda-de-platanos-GIULIANA.pdf>

INTRODUCCIÓN

En el conjunto de la producción de Almudena Grandes (1960-2021), *Por una falda de plátanos*¹ es un relato singular, tanto por su forma como por su contenido. Publicado cuando la autora tenía cincuenta años, este relato corto, que también se puede calificar de ensayo – como escrito personal en el que la autora expresa sus ideas–, y de crónica –por el orden cronológico y sucesivo de los acontecimientos evocados–, elaborado a partir de una anécdota de adolescencia, le permite echar la mirada atrás, a modo de introspección, no solo sobre su vida, sino también sobre el panorama histórico, político y social de España, y el papel de la mujer dentro del mismo.

Ya en *Modelos de mujer* (1996), Almudena Grandes daba muestra de su capacidad para proponer una escritura íntima, en la que remitía al descubrimiento de su pasión por la escritura, desarrollada en sus «Memorias de una niña gitana» (Grandes: 1996, p. 9-17). En este conjunto de cuentos, la autora hacía hincapié en las voces femeninas a través de siete relatos de mujeres en los que la autora era «capaz de liberarlas e incluso de salvarlas inscribiendo a la mujer en el mundo y en la historia, a través [...] de la recreación del propio cuerpo como proyección simbólica» (Pache Carballo: 2015, p. 480).

Por una falda de plátanos se centra, por su parte, en una reflexión individual sobre su propia trayectoria vital y literaria. El relato arranca con un episodio de juventud de la abuela de la narradora, acerca de la cantante y bailarina Josephine Baker. La fingida insignificancia de la anécdota se convierte en punto de inflexión no solo en la reflexión, sino en toda la carrera de Grandes, que propone, a partir de aquel dato, una introspección en su proceso de creación literaria, en la trayectoria de su país y ofrece sus consideraciones acerca de la

¹ De aquí en adelante, se citará a partir de Almudena Grandes, *Por una falda de plátanos*, Barcelona, Tusquets, 2010.

memoria transgeneracional y colectiva, en la que «aquella anécdota trivial, intrascendente en apariencia, acababa de enseñar[le] dos cosas fundamentales. La primera, que el progreso no es una línea recta. La segunda, en qué clase de país [le] había tocado vivir» (p. 10).

En este estudio, se analizará en qué medida Almudena Grandes logra forjar una reflexión metaliteraria sobre la figura femenina, la memoria y la historia de España del siglo XX mediante la comprometida mirada autobiográfica de una mujer para la que «escribir es mirar al mundo, y publicar, comunicar a los lectores el resultado de esa mirada» (p. 13).

LA VOZ DE LAS MUJERES DE PAPEL

Desde sus inicios, la escritura de Almudena Grandes se caracteriza por la atención particular que otorga a sus personajes femeninos (Nieva de la Paz: 1999; Valls: 2003; Pérez: 2014), que van adquiriendo una personalidad cada vez más afirmada y cuyas andanzas seguimos en su recorrido vital hacia el descubrimiento de su propia identidad, desde una perspectiva subjetiva en primera persona con la que expresan su propia visión del mundo y de sí mismas. La postura comprometida de Grandes con las mujeres se percibía ya en *Las edades de Lulú* (1989), y los personajes femeninos no dejarán de alimentar sus relatos, de *Malena es un nombre de tango* (1994) a *Atlas de geografía humana* (1998), pasando por *Modelos de mujer* (1996). En este sentido, señalan Pacheco Oropeza y Redondo Goicoechea que:

La narrativa de Almudena Grandes está poblada de personajes femeninos que luchan por la existencia, por procurarse un lugar en el mundo en medio de un proceso vital que conlleva un aprendizaje que les señala el camino hacia la libertad y el desarrollo de la autonomía personal. (Pacheco Oropeza y Redondo Goicoechea: 2001, p. 152)

En *Por una falda de plátanos*, las mujeres en las que se centra la narración son las figuras femeninas vinculadas al núcleo íntimo y

familiar, en concreto, su abuela y su madre², así como la protagonista siendo una adolescente. Comienza por ubicar geográficamente su relato, de lo más general, esto es, en la ciudad de Madrid –«Madrid es mi ciudad literaria y vital» apuntaba Grandes (Amorós: 2014, p. 108)–, hasta centrarse en la residencia familiar del Parque de las Avenidas, y, de manera más específica, en la cocina de esta casa, como centro nuclear del hogar y lugar de convivencia, de expresión y de transmisión transgeneracional a través de la oralidad. Así lo relata:

[...] yo sólo tenía doce, trece años, y ninguna autoridad sobre mi destino. Empecé a adquirirla justo aquella tarde, 1972, 1973 quizás, en la cocina donde mi madre me dejaba ayudarla, encomendándome trabajos sencillos, como pelar los huevos duros, picarlos, trocear verduras, o darle vueltas a un sofrito con una cuchara de madera. Ella era una gran cocinera y yo he procurado seguir sus pasos. (Grandes: 2010, p. 4)

Más allá del vínculo gastronómico legado³ del que se muestra aficionada, puesto de manifiesto por la acumulación de tareas que relata –la autora admite, sin embargo, que, en este relato, la gastronomía queda relegada a un segundo plano–, la filiación cobra especial relevancia en la escritura de Almudena Grandes, como en el caso de *El corazón helado* (2007). En esta novela, se oponen «dos formas de filiación: el pasado que se transmite y el pasado ocultado» (Vinals: 2017). Son precisamente estas dos categorías las que se convierten en el epicentro de su relato.

La reflexión de Grandes empieza en esta edad temprana, en la que fija el momento en el que toma las riendas de su propio destino, o, dicho de otra manera, determina el punto de inflexión en la trayectoria de su pensamiento bajo la forma de una toma de conciencia generalizada sobre la sociedad y su contexto histórico. El elemento catalizador de la introspección surge a partir de la revista *¡Hola!*, «una venerable institución de la vida española» (Grandes: 2010, p. 4), según señala la propia autora, reflejo de la flor y nata de

² Acerca de los modelos femeninos de la familia en la obra de Almudena Grandes, véase el capítulo III «Les figures familiares» en Pestaña Jañez (2017, p. 129-167); y Pacheco Oropeza y Redondo Goicoechea (2001).

³ Véanse, en particular, los estudios de Mohring (2016) y Pache Carballo (2017).

la sociedad de la época, cuyas figuras regias y culturalmente famosas coexistían entre sus páginas. Explica que:

En sus páginas de papel *couché* sólo tenían cabida las testas coronadas que acertaban a sublimar con una considerable dosis de glamour la azulada frialdad de su sangre a la Reina de Inglaterra, a la entonces Princesa Sofía, Grace Kelly, Farah Diba, y otros fenómenos por el estilo, las estrellas de Hollywood, y una estricta selección de cantantes, toreros y actores nacionales que a menudo destacaban más por su elegancia personal, o sus no menos personales contactos con la nobleza, que por la calidad de su trabajo. Pero, de vez en cuando, se colaba entre sus páginas una mujer misteriosa. (p. 5)

En la acumulación de nombres variopintos, el retrato de Josephine Baker es el desencadenante de la acción, la causa y explicación de toda la trayectoria de la escritora. Igualmente, es el punto de partida del «viaje literario», subtítulo del relato, ya que «como sucede con los viajes que requieren del plazo de una vida entera, el punto de partida es muy lejano» (p. 3). La mujer misteriosa, que describe como «una anciana repintada, tan mayor pero tan adicta a una extraña, arbitraria versión de la coquetería» (p. 5), crea un contraste con otro retrato, en blanco y negro, de una joven modelo, que provoca la incompreensión de la narradora:

Yo la miraba y la miraba, la volvía a mirar y no entendía nada. Ni qué pintaba en el *¡Hola!* aquella anciana pintarrajeada y tan poco glamurosa, ni qué pintaba a su lado aquella otra mulata joven y desnuda, ni por qué, asumiendo que irremediamente eran la misma mujer, tenían que aparecer siempre juntas. (p. 7)

A pesar de la insistencia de la adolescente y de su observación detenida de la imagen, el misterio persiste entre ambas fotografías: una es el reflejo de un pasado glorioso y glamur, y la otra representa el presente histórico del descubrimiento, enseñando otra faceta poco favorecedora de la misma mujer, además de inspirarle desconfianza –alude, en particular, a los numerosos hijos adoptados, que se asemejan a una colección de libros—. En resumidas cuentas, se trata de una visión alejada de la fotografía anterior, centrada en su labor comprometida, que ya no encaja en los estándares visuales y las expectativas de la adolescente de entonces, en cuya mente las dos

caras de la artista parecen irreconciliables. La utilización de la fotografía para remarcar la dualidad temporal es, además, un proceso recurrente en la escritura de *Grandes*, que ya aparecía en *Malena es un nombre de tango* (1994), tal y como subraya Delage, en la medida en que «la imagen fotográfica [se convierte] en un factor de compensación del trauma familiar y de construcción identitaria» (2012a, p. 3).

La interrogación en torno a la identidad de la mujer fotografiada desencadena la trama narrativa, en un primer momento, sobre esta figura desconocida, que, según el relato de la madre, había caído en desgracia (p. 5-8). Apodada la «Venus de ébano», la cantante y bailarina Josephine Baker (1905-1975), originaria de Mississippi y establecida en París, se convirtió en sujeto de idolatría en los años 20, además de ser la musa de los artistas y escritores más famosos del momento, desde Ernest Hemingway hasta Pablo Picasso. Considerada como la reina de los cabarés y representante de la cultura del *jazz* y del charlestón, la singularidad de esta artista se hallaba en su personalidad, actuando en escenarios que remitían a la selva al presentar la «Danza salvaje». Solía actuar vestida con una falda de plátanos, un sujetador y perlas, un *atrezzo* que da título a la obra de *Grandes* –introducida, además, por la preposición de causa–, y que aparece de manera fragmentada en la portada.

A modo de *écfrasis in absentia*, como es frecuente en la obra de Almudena Grandes (Andrades Molineras, 2014), retrata la figura de Baker, y permite a su público identificar dicha fotografía. Sacada de la serie realizada por Waléry⁴ en 1926, es una de las más famosas de su repertorio y constituye un elemento conocido en el imaginario colectivo. La describe detalladamente de la manera siguiente:

La modelo era mulata y monísima, jovencísima también. El pelo cortado a lo *garçon*, bien embadurnado con brillantina y una caracola sobre la frente, aparecía desnuda de cintura para arriba, aunque la dirección de la revista –no faltaba más– la había sometido a la censura de colocar dos grandes estrellas opacas sobre los pezones. Aun así, su piel mullida, lustrosa, brillaba como un glaseado de chocolate líquido, y la belleza de su cuerpo se veía realzada por la

⁴ El nombre completo del fotógrafo británico apodado Waléry es Stanislaw Julian Ignacy Ostrorog.

gracia de una falda, más bien un taparrabos, fabricada con plátanos.
(Grandes: 2010, p. 5)

No obstante, Josephine Baker no se podría reducir a su carrera como cantante y bailarina atrevida para la época. También la artista fue reconocida por su faceta comprometida como espía en la resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial, o en su lucha contra el racismo junto a Martin Luther King, compromisos políticos y sociales que la llevaron a ser incluida en el celeberrimo Panteón de París en noviembre de 2021, aunque, en el relato de *Grandes*, tanto el lector como la narradora se acercan a su figura a través del prisma de su carrera artística. Al conocer la historia de Baker, no solo se colma el salto temporal sugerido por el relato, sino que también se aclara la coexistencia inicial entre las dos fotografías separadas en el tiempo, pues no se podrían entender la una sin la otra.

Una frase clave pronunciada por la madre de la protagonista provoca un terremoto en la joven mente y desata toda la reflexión: «Tu abuela la vio actuar» (p. 8). A la incomprensión inicial se añade la disonancia cognitiva provocada por la imagen formal de la abuela frente a la aparente frivolidad y exuberancia de Baker que la narradora plasma de manera reiterada a través el adjetivo «raro» y sus derivados:

Era mucho más que raro, y desde luego, una rareza de magnitud incomparablemente superior a la que pudieran llegar a sumar juntas todas las fotos que Josephine Baker se hubiera hecho en su vida. Que mi abuela Paca, una señora decente, católica, apostólica y romana en la teoría de la única lógica a la que yo podía aspirar, hubiera ido con su marido, mi abuelo Manuel, militar de carrera, a ver bailar a una mujer desnuda en un teatro, era tan inverosímil para mí como un marciano de piel verde y ojos amarillos, con dos trompetas en lugar de orejas. (p. 9-10)

La voz narrativa –una Almudena Grandes apenas disfrazada en el relato– se encuentra en un callejón sin salida en el plano mental, y formula la necesidad de llenar las lagunas en la historia de su abuela. Aquello causa un repentino cambio de perspectiva por parte de la narradora, que intenta trazar de nuevo el camino lógico de su propio recorrido vital, precisamente por la toma de conciencia

relativa a la escasez de conocimiento con respecto a una figura femenina central de su historia personal, es decir, su abuela, como muestra la reiteración del campo léxico de la filiación que enfatiza los lazos familiares entre ambas:

Porque había algo terrible, y profundamente injusto, en que yo no pudiera creer que la auténtica vida de mi abuela hubiera sido su vida verdadera. La inverosimilitud de aquella escena la convertía en una desconocida, una mujer incomprensible para mí, que era su nieta, la hija de su hija. Aquella distorsión iba más allá de lo misterioso, de lo extravagante, para convertirse en una maldad, y algo peor, semejante a un delito. (p. 12)

De esta manera, la anécdota de Josephine Baker se entrelaza con la historia personal de los abuelos, abriendo no solo una brecha generacional que la adolescente intentará completar a continuación, sino que también desemboca en toda la demostración lógica de su razonamiento. La autora llega a afirmar que:

Hasta aquel momento, todo había estado muy claro. Yo era más joven que mi madre, y mi abuela, la más vieja de todas. Por tanto, yo debería ser la más moderna de las tres, mi abuela, la más antigua, y mi madre, ocupar un peldaño de modernidad intermedio. [...] Ahora sé que el principal reto que afronta mi generación consiste en llegar a ser tan modernos como fueron nuestros abuelos. No lo tenemos fácil. (p. 11)

Sumergida en una auténtica marea emocional, la adolescente, que pasa por sucesivos estados anímicos provocados por la anécdota, busca a los culpables de la falta de conocimiento de su propia historia. El momento bisagra entre la historia individual y la colectiva se cristaliza en este momento, ya que la indagación supera su trayectoria personal para llegar a un repaso del contexto histórico y de sus principales actores hasta zanjar el tema con una conclusión rotunda:

Lo que sentí fue que me habían robado a mi abuela, que me habían robado su vida, su historia, que entre todos, Franco y sus ministros de Educación, las monjas de mi colegio y los programadores de la televisión, los responsables directos, y los indirectos, del polvo que flotaba en el aire del país donde había nacido, donde había crecido,

donde seguía respirando cenizas desde que me levantaba hasta que me acostaba, habían decidido arrancármela, apoderarse de ella, separarla para siempre de mí. Y ya entonces, decidí que no se lo iba a consentir. (Grandes: 2010, p. 12)

En busca de su historia, la narradora revela una postura política e ideológica clara: se posiciona en contra del discurso oficial mantenido durante la posguerra, esto es, en contra del régimen de Franco, que pone en evidencia al enumerar sus partidarios directos e indirectos, y que culpa de la destrucción de una parte de la historia personal relacionada con su abuela, como de la herida abierta de España, un país humeante –así lo muestra el campo léxico relacionado con un incendio– que no hizo sino aumentar la brutalidad de la separación forzada entre las diferentes generaciones.

LA MEMORIA COMO ORIGEN Y DESTINO

Las diferentes temporalidades de la obra se ponen al servicio de la reflexión que ofrece Grandes. A partir de la segunda parte de la narración, desaparece por completo Josephine Baker y la adolescente para dejar paso a un eje central de la literatura de Grandes, la memoria. Con un recuerdo empezaba su relato, y así desvela, de manera lógica, las claves de lectura de su propia obra literaria. Cuenta, así, la génesis de su propia escritura y su interés por esta temática:

Mi abuela había muerto, pero yo me dedicaría a reconstruir los hilos que el poder había cortado de un tajo, a reparar como fuera unos vínculos que nadie debería haberse atrevido a destruir. Porque mi abuela era mía. Su historia, su memoria, me pertenecían a mí, a nadie más. Y no iba a permitir más interferencias. Desde entonces, 1972, 1973 quizás, la memoria ha sido uno de los aspectos claves de mi vida. Y, por supuesto, de mi literatura. (p. 12-13)

Los diversos tiempos verbales dan una muestra de la evolución de su posicionamiento como mujer y como parte de una entidad colectiva. Su adolescencia, relatada en pasado, da paso a una voz narrativa en presente gnómico, y, por lo tanto, atemporal. La reiteración deliberada de la palabra *memoria* –concretamente,

dieciocho veces en las 37 páginas que componen el relato— es otra muestra de la insistencia de la autora sobre esta dimensión de su obra. De hecho, se dedica a hacer un recorrido de la memoria bajo todas sus formas, empezando por una definición que guiará toda su reflexión: «La memoria es el filtro universal de la experiencia humana, tanto individual como colectiva, y el almacén donde conservamos los atributos que hacen de cada uno de nosotros, tan semejantes como somos, seres humanos únicos, individuales, inconfundibles» (p. 14). La autora insiste, de este modo, en la subjetividad de la misma, individual y cambiante, relativa a vivencias propias. Como ya explicaba Murielle Borel, en el caso de *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute —de la que Almudena Grandes fue deudora—, «la literatura, como proceso creativo, va más allá de un simple testimonio ya que el autor no busca necesariamente relatar una experiencia vivida sino que escribe, conscientemente o no, una historia ilustrando *in fine* una tesis⁵» (Borel: 2019). De manera consecutiva, la autora se centra tanto en la memoria personal, a través de la anécdota de juventud vinculada con su madre en la cocina y el descubrimiento de la figura de Baker, como en la colectiva —o «memoria social», esto es, el vínculo entre la memoria y la sociedad, tal y como la definió Maurice Halbwachs (Ramer, 2004)— en un contexto histórico anclado en la realidad española, y, en particular, en la madrileña. A partir, pues, de su propia definición del concepto de memoria, y, desde las primeras páginas, admite que ésta le puede llegar a fallar, expresando una duda sobre la fecha exacta de los acontecimientos —«1972, 1973 quizás» (Grandes: 2010, p. 3 y 13)—.

De igual modo, no solo revela su propia fascinación por el mecanismo memorial sinestésico, sino que, además, hace hincapié en la constante ambigüedad y la multiplicidad de versiones de una misma historia, puesto que: «es una creación, y por eso los relatos que personas de la misma edad, la misma nacionalidad, la misma clase social, el mismo nivel intelectual, puedan llegar a hacer de un acontecimiento que han vivido simultáneamente y a idéntica distancia, pueden llegar a ser no ya distintas, sino incluso antagónicas» (p. 15). En el proceso creativo inherente a la memoria, la narradora establece una tipología de los recuerdos, de los más placenteros —«los que nos gustan, porque nos embellecen, nos

⁵ Las traducciones son mías.

favorecen, nos elevan sobre los demás, van haciéndose más y más grandes, creciendo como la levadura en la masa de un pan a lo largo de los años» (p. 15)—, a los más perjudiciales, que, de manera gradual, se van esfumando con el paso del tiempo, llegando incluso a desaparecer por completo en el caso de los más nocivos —«los recuerdos dañinos, los más tóxicos, esos tan odiosos que nos hacen daño, terminan por desaparecer. Nosotros mismos los borramos, los eliminamos, decidimos que no se corresponden con nada que haya sucedido en la realidad de nuestra propia vida» (p. 16)—. La yuxtaposición de explicaciones en torno a los recuerdos, formuladas en una reiterativa e incluyente primera persona del plural, los hace más palpables y contribuyen a la claridad del propósito de la autora, además de involucrar al lector en el proceso, ya que constituye un mecanismo común a todos los seres humanos. No obstante, insiste en la responsabilidad de cada individuo y en el papel que desempeña en la creación memorial, dado que, por una serie de elecciones deliberadas y por la amplia gama de posibilidades de modulación, diseña su propia historia, y, así, la puede contar.

Más allá, la narradora alude a otra categoría de recuerdos que supone una evolución dentro de la creación artística. Se fomenta en la apropiación de los relatos personales ajenos hasta que llegan a formar parte de nuestra propia constelación memorial. Así la define:

Hay otro tipo de recuerdos que son los más interesantes de todos. Son aquellos que no hemos vivido, pero hemos deseado vivir. [...] Robamos un recuerdo que no nos pertenece, nos lo apropiamos, nos lo ajustamos, lo subimos de aquí y lo bajamos de allá como si fuera un vestido prestado, y cuando logramos que nos siente como un guante, nos lo quedamos. (p. 16- 17)

El proceso de recuperación del recuerdo de otros, que la narradora materializa bajo la forma de una prenda deformada que, de manera progresiva, se va ajustando a nuestras necesidades, remite a la maleabilidad del propio recuerdo. Así pues, la constante recreación de historias lleva a un planteamiento sobre la veracidad de los recuerdos en el que la narradora añade que, en última estancia, cuando se agotan las posibilidades, se recurre a la invención, puesto que «no serán verdad, pero merecen haberlo sido. Porque no serán verdad, pero reúnen todas las condiciones para parecerlo» (p. 17-18). De esta manera, el proceso de elaboración de la memoria se

basa en la dicotomía entre verdad y mentira que Grandes contorna para proponer una tercera vía: la «no mentira», o la invención de una verdad propia. En este sentido, aclara que:

Quien asista a la ceremonia pública de nuestra usurpación, podrá afirmar que estamos mintiendo, pero mentirá. Nosotros habremos fabricado nuestra propia verdad, y será tramposa, fraudulenta, imperfecta y hasta chapucera, ya que no ha colado, pero por eso no dejará de ser verdad, y por tanto, no mentira. (p. 17)

Por consiguiente, a través del razonamiento de la autora llegamos al paroxismo de la creación como escritor, es decir, la verosimilitud⁶ de los hechos hasta borrar completamente las fronteras entre la realidad y la ficción, desde el prisma de la memoria, plural, cambiante y en constante evolución. La introspección que propone Grandes conduce a la definición misma de la identidad individual por medio de nuestra memoria, puesto que los recuerdos corresponden a nuestra manera de contarnos y a la elaboración de nuestra historia, de nuestra personalidad y de nuestro lugar en el mundo. La memoria, como parte del proceso creativo, según afirmó Grandes en una entrevista con Verónica Añover, «es la única fuente posible de cualquier ficción» (Añover: 2000-2001), y permite, *in fine*, analizar los recuerdos desde una distancia necesaria para desentrañar sus misterios, pasando de la subjetividad a la objetividad de la mirada sobre la creación.

La justificación de la importancia de la memoria está directamente vinculada a la identidad personal, de la que cada individuo se hace cargo, convirtiéndose en el protagonista de su propia historia, de cara a uno mismo y también a los demás.

Grandes concluye esta segunda etapa de su argumentación alegando que la memoria no solo es fundamental para el individuo, sino también para el escritor, y, por último, para toda una generación: «Memoria es también el concepto clave de toda una generación de españoles, mi propia generación» (p. 22). En más de una ocasión, la escritora demostraba su apego a la palabra

⁶ Almudena Grandes recalcó en una entrevista que: «La norma de la historia es la verdad. Un historiador tiene que contar la verdad, aunque parezca mentira. La norma de la literatura es la verosimilitud. Un novelista construye un relato que tiene que parecer verdad y es mentira». (Sainz Borgo: 2016)

«generación», en particular, al tejido del que formaba parte, los hijos de la posguerra.

REFLEXIÓN METALITERARIA: EL PAPEL DE ESCRITORA EN UN CONTEXTO DE POSGUERRA

El último eje de este relato, y, por consiguiente, la última temporalidad de la argumentación se centra en la figura misma del escritor, cuyo papel no se puede desvincular de la memoria, por una parte, y de la historia de su país, por otra parte. Para llevarla a cabo, empieza por un estado de la cuestión más global sobre el oficio –«un escritor es alguien que, aparte de crear su propia memoria personal, como todos las demás, amplifica y desarrolla conscientemente este proceso para inventar de manera sistemática historias de ficción, que, si a algo se parecen, es a los recuerdos» (p. 18)– hasta desembocar en su caso personal, en el que la narradora y la escritora se confunden, según declara:

En el lenguaje coloquial, la memoria designa todo aquello que un individuo afirma haber vivido, con independencia del grado de fantasía que haya intervenido en la elaboración de sus recuerdos. Pero para un escritor, para la escritora que soy yo, al menos, su dominio es incomparablemente más amplio. [...] Todo proviene de la memoria. Yo no puedo inventarme una historia que desconozco, no puedo ponerle voz a un personaje ajeno a mí. Puedo decidir que por fuera no nos parezcamos, eso sí. (p. 19 y 21)

Irremediabilmente, la autora vuelve a disolver las fronteras entre la realidad y la ficción, entre la verdad y la mentira, estableciendo un correlato entre las propias vivencias del escritor y las vidas inventadas, fruto de la imaginación. Distingue –«las vidas soñadas» o «las vidas odiadas» (p. 20)–, de las que buscan su fuente de inspiración en los libros –«las vidas leídas» (p. 20)–. El conjunto se entrelaza y se amalgama para desembocar en el proceso de construcción de la memoria, es decir, un tejido constituido en base a la recopilación de fragmentos de vivencias. Además, *Grandes* pone de manifiesto la dificultad de diferenciar y de segmentar cada relato, en la medida en que el público nunca podrá acceder a la totalidad de los acontecimientos vividos por el propio escritor. Así lo demuestra al

diseminar las informaciones sobre su vida a través de sus obras. Un ejemplo de ello es el inicio de su afición por la escritura, durante su infancia, tal y como lo cuenta en el prólogo de *Modelos de mujer*⁷ (Grandes: 1996, p. 9-17). Por lo tanto, en *Por una falda de plátanos*, ratifica que:

Por eso, toda la literatura es autobiográfica, porque siempre refleja fragmentos de vidas de su autor, aunque en muchísimos casos, el mío, sin ir más lejos, ese autor nunca haya contado los episodios de su propia vida. De la misma manera, todas las autobiografías son literatura de ficción, porque reflejan al personaje que su autor, sea escritor o no, ha fabricado al crear su propia memoria. (Grandes: 2010, p. 22)

Además de insistir en un «pacto autobiográfico» (Lejeune, 1975), una constante en la obra de Almudena Grandes es el riguroso contexto histórico de sus historias. A este respecto, cabe recordar que la autora vivió el periodo de posguerra en primera persona, y que, además, cursó la carrera de Historia en la Universidad Complutense de Madrid, por lo que la Historia de España constituye otro eje destacable en su producción. En una entrevista de 2018, subrayó que: «como escritora, los historiadores son imprescindibles y son un poco como mis guardaespaldas. En este país, yo corro el riesgo de que alguien me diga que mi verdad histórica no es la verdad histórica. Eso pasa. Pero yo tengo una mochila llena de datos y de nombres.» (Jaeckel: 2018, p. 224). Además, dio reconocimiento en diferentes ocasiones a las influencias literarias que la llevaron a considerar la Historia como componente esencial de su obra, particularmente reflejada en autores como Galdós y Max Aub. En el mismo encuentro, Grandes añadió que: «Galdós estableció un formato narrativo como los *Episodios nacionales* que se puede transitar y Max Aub lo usó a mediados del siglo XX para contar la Guerra Civil. Entonces yo soy el siguiente, la que cuenta la postguerra con el mismo formato» (Jaeckel: 2018, p. 219). Recordemos al respecto el ambicioso proyecto de Grandes a las novelas de corte galdosiano que conforman los *Episodios de una guerra interminable*. En su reflexión, pues, no podía faltar un recorrido panorámico de la Historia contemporánea de su país,

⁷ Véase también el estudio de García (2004).

desde la Guerra Civil española hasta la fecha de publicación (2010), pasando por la posguerra y la Transición democrática⁸. Así aclara que:

De ser los más modernos, a ser los más antiguos, y siempre a contracorriente, en dirección contraria. En España hubo una guerra, en el resto de Europa también. En España, la inmensa mayoría de los demócratas se alzaron en armas contra el fascismo, en el resto de Europa, casi nadie. En España ganaron los fascistas, en el resto del mundo, perdieron. Pero los aliados, en el marco de la inminente guerra fría, decidieron que el pequeño y sanguinario dictador fascista español les convenía. Nadie, nunca, en ningún país, ha derrocado a un tirano sin ayuda exterior. Nadie, nunca, desde ningún país, les echó una mano a los antifascistas españoles. Franco se murió en la cama, y después, sus herederos llegaron a un acuerdo con sus enemigos para contarnos entre todos una bonita historia. (Grandes: 2010, p. 26)

El evidente paralelo entre la Historia de España y el contexto europeo le permite ofrecer un punto de vista crítico de los acontecimientos, apuntando, cada vez más, la postura inversa y contradictoria impuesta en el país. La acumulación de frases cortas denunciatorias, además de proporcionar rapidez y contundencia a la lectura, también conlleva cierta oralidad en una escritura teñida de cinismo, como ya ocurría en *El corazón helado* (Vinals: 2017). Insiste, entre otros aspectos, en el aislamiento de la resistencia española, reiterando, de manera anafórica, la negación del espacio, del tiempo y de la ayuda con la locución: «Nadie, nunca, ningún país». La ironía de este balance llega a su paroxismo con la enumeración de las diferentes reformas gubernamentales de la Transición democrática⁹, cuya historia aparece contada como si de

⁸ La autora señaló en varias ocasiones su pasión por la Historia de España y también la actitud contradictoria de los españoles con respecto a la misma. Véase un ejemplo en una entrevista de 2018 en la que hace hincapié los aspectos aludidos anteriormente (Jaeckel: 2018, p. 220).

⁹ En una entrevista, Almudena Grandes volvía sobre lo que significó para ella la Transición democrática: «La Transición fue, efectivamente, una "paz boba", pero aún más una paz ambigua, contradictoria hasta el punto que para mí, al menos, resulta difícil descalificarla de un plumazo, con un trazo tan grueso como el que a menudo se emplea» (Campos Fernández-Fígares y Rodríguez: 2011, p. 4).

un espejismo se tratase, ocultando la realidad vivida del proceso por los interesados:

Eso nos contaron también a nosotros. ¡Ale-hop! La Reforma Política, las Cortes Constituyentes, la Constitución de 1978, nada por aquí, nada por allá, y de repente, un mundo nuevo flamante, de colores risueños y canciones pegadizas. Nos dijeron que cerráramos los ojos, que saltáramos hacia delante, y cuando los abrimos, todo había cambiado. (p. 27)

La afirmación crítica y burlona a la vez remite al mito de una Transición conciliadora y ejemplar, por la que vuelve a establecer el vínculo con la memoria, refiriéndose a la popularmente conocida como Ley de Memoria histórica de 2007, aprobada durante el mandato del presidente socialista José Luis Rodríguez Zapatero. Citada directamente en el relato, «la reivindicación de la Memoria Histórica que ha sacudido a España durante los últimos años con una unanimidad, una energía inédita desde la llegada de la democracia responde a una dinámica generacional muy clara» (p. 28). La Ley recibió virulentas críticas, tanto de los partidos conservadores como progresistas. Sin embargo, mostraba la necesidad de reconocer y cerrar las heridas del pasado, desde el punto de vista del testimonio, tal y como se percibe en los escritos de autores como Isaac Rosa, Jordi Soler, Juan Manuel de Prada, Javier Cercas, Javier Marías o Dulce Chacón¹⁰.

Acaba su argumentación con la reflexión en torno a su novela *El corazón helado* publicada ese mismo año, una obra de la postmemoria, como afirma Delage (2012b, p. 13), retomando a su vez el concepto de Marianne Hirsch. De esta manera, añade Grandes que: «La memoria en todas sus facetas, individual, familiar y nacional, ha sido siempre uno de los ejes principales de mis libros. Pero yo también tuve que pasar de los cuarenta años para atreverme a abordar de frente el tema de la memoria histórica de mi país» (2010, p. 34).

Como escritora progresista y militante, recurriendo a los datos históricos, justifica igualmente la postura de toda una generación de escritores que se ha dedicado a echar la vista atrás sobre todo este

¹⁰ Véase el estudio de Madga Potok (2012).

periodo, lejos de haber sido tan idílico como lo cuenta la historia oficial¹¹:

Los españoles de mi generación sabemos mucho de las paradojas de la óptica. Por eso, no es tan extraño que siendo los más cosmopolitas, los más políglotas, los más viajeros, los menos acomplejados y, sobre todo, los únicos españoles que han vivido sin miedo en muchos, muchos años, miremos tanto hacia el pasado. Nos ha llevado toda la vida aprender que allí se puede ver el futuro. (p. 37)

CONCLUSIONES

En 2018, Almudena Grandes señalaba en una entrevista: «toda mi vida he escrito la misma historia, lo que pasa es que primero escribí la segunda parte y ahora estoy escribiendo la primera» (Jaeckel: 2018, p. 217). *Por una falda de plátanos* es a la vez un relato corto, una crónica y un ensayo personal ineludibles para entender el conjunto de la obra de Almudena Grandes. Si la causa inicial del cambio de perspectiva de la narradora ha sido el descubrimiento de Josephine Baker, y, en particular, la asociación de su abuela con dicha cantante, todo lo que sucede a continuación se plasma en esta búsqueda para colmar el vacío de toda una parte de la historia de España que quedaba silenciada, y cuya percepción se hacía a través del prisma del régimen dictatorial. En esta ocasión, Almudena Grandes traza todo el arco narrativo de su propia literatura, ofreciendo al lector las claves necesarias para descifrar su postura tanto como mujer que vivió la posguerra española y desgrana, tal y como lo hizo Benito Pérez Galdós en sus *Episodios nacionales*, los entresijos de los acontecimientos que sacudieron España. Echando la mirada atrás sobre su propia percepción tanto de la historia como de la memoria, Grandes ya preparaba el terreno de su última novela, *Todo va a mejorar* (2022), en la que ya se proyecta en un futuro próximo de España, puesto que, como afirmó: «La memoria no es un asunto del pasado. La memoria es un ingrediente esencial en la construcción de la identidad de las personas, de las sociedades y de los países. Y tiene que ver con el presente y, sobre todo, con el futuro» (Rocco: 2021, p. 12).

¹¹ Al respecto, véase el trabajo de Isabel Cuñado (2007).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AMORÓS, Mario, «Literatura, historia y memoria. Almudena Grandes entrevistada por Mario Amorós», *Pasajes: revista de pensamiento contemporáneo*, nº44, p. 102-110.

ANDRADES MOLINERAS, Malena, «Una visión estética de la contemporaneidad desde la obra literaria de Almudena Grandes y la obra pictórica de María», *Tejuelo*, nº20, 2014, p. 126-140.

AÑOVER, Verónica, «Encuentro con Almudena Grandes», *Letras Peninsulares*, 13.2, 2000-2001.

BOREL, Murielle, « De la mémoire intime à la mémoire collective », *Cahiers d'études romanes*, 39, 2019, URL : <http://journals.openedition.org/etudesromanes/10031>.

CAMPOS FERNÁNDEZ-FÍGARES, María del Mar y RODRÍGUEZ, Juan Carlos, «Entrevista con Almudena Grandes», *Álabe: Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura*, nº3, 2011.

CUÑADO, Isabel, «Despertar tras la amnesia: guerra civil y postmemoria en la novela española del siglo XXI," *Dissidences: Vol. 2*, nº3, 2012. URL: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol2/iss3/8>.

DELAGE, Agnès, «Almudena Grandes», in Natalie NOYARET (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010), La imagen en el texto (II)*, Peter Lang, 2012a, p. 241-266.

---, «El estereotipo político de “las dos Españas” in *El corazón helado* de Almudena Grandes (2007)», *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales*, Peter Lang, 2012b, p. 329-343.

GARCÍA, Miguel Ángel, «Imagen primera de Almudena Grandes. Memoria, escritura y mundo», *Tonos*, nº7, 2004. URL: <https://www.um.es/tonosdigital/znum7/perfiles/almudena.htm>.

GRANDES, Almudena, *Por una falda de plátanos*, Barcelona, Tusquets, 2010.

---, *El corazón helado*, Barcelona, Tusquets, 2007.

---, *Atlas de una geografía humana*, Barcelona, Tusquets, 1998.

---, «Prólogo. Memorias de una niña gitana», *Modelos de mujer*, Barcelona, Tusquets, 1996, p. 9-17.

---, *Modelos de mujer*, Barcelona, Tusquets, 1996.

---, *Malena es un nombre de tango*, Barcelona, Tusquets, 1994.

---, *Las edades de Lulú*, Barcelona, Tusquets, 1989.

JAECKEL, Volker, «“Todos los seres humanos somos capaces de lo mejor y de lo peor”: Entrevista a Almudena Grandes», *Anuari de Literatures contemporànies*, nº8, 2018, p. 217-227.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

MOHRING, Agatha, «Les scènes gloutonnes dans le conte “Malena, una vida hervida” d'Almudena Grandes : de la table à la baignoire», in Florence FIX y Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE (éds.), *Manger et être mangé : L'alimentation et ses récits*, [Editions Orisons](#), 2016, p. 195-207.

NAMER, Gérard, «Halbwachs et la mémoire sociale», in Yves DELOYE et Claudine HAROCHE, *Maurice Halbwachs : Espaces, mémoire et psychologie collective*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2004, p. 107-113. URL : <http://books.openedition.org/psorbonne/409>.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar, «Modelos femeninos e indeterminación de la identidad. *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), de Lucía Etxebarria y *Atlas de geografía humana* (1998), de Almudena Grandes», *Hispanística XX*, nº17, 1999, p. 199-212.

PACHE CARBALLO, Laura, «La transposición de apetito en *Modelos de mujer* de Almudena Grandes», in Jesús MURILLO SAGREDO y Laura PEÑA GARCÍA (coord.), *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, Madrid, Biblioteca nueva, p. 479-486.

PACHECO OROPEZA, Bettina y REDONDO GOICOECHEA, Alicia, «La imagen de la madre en “Amor de Madre” de Almudena Grandes», *Contexto: revista anual de estudios literarios*, nº7, 2001, p. 151-161.

PERES, Christine, «Portraits de femmes dans *Malena es un nombre de tango* (1994) de Almudena Grandes», in Maria-Graciete Besse et Nadia Mékouar-Hertzberg (eds.), *Femme et écriture dans la Péninsule ibérique (tome 1)*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 83-105.

PESTAÑA JAÑEZ, Angélique, *Famille et valeurs dans trois romans d'Almudena Grandes : Malena es un nombre de tango, Los aires difíciles et El corazón helado*, tesis doctoral, Université Bourgogne Franche-Comté, 2017.

POTOK, Magda, «Estrategias literarias para la recuperación de la memoria histórica. La narrativa actual frente a la guerra civil», *Études romanes de Brno*, 33, 2, 2012, p. 9-20.

ROCCO, Valerio, «“La memoria no es un asunto del pasado”. Conversación con Almudena Grandes», *Minerva: revista del Círculo de Bellas Artes*, nº35, 2021, p. 11-15.

SAINZ BORGÓ, Karina, «“Almudena Grandes: “La memoria ha sido el tema más importante de mi vida y de mi generación”», *Zenda*, URL: <https://www.zendalibros.com/almudena-grandes-la-memoria-ha-tema-mas-importante-vida-generacion/>.

VALLS, Fernando, «Por un nuevo modelo de mujer. La trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989-1998», in *La realidad inventada*.

Análisis crítico de la novela española actual, Crítica, Barcelona, 2003, p. 172-194.

VINALS, Carole, «Filiación, herencia y afiliación in *El corazón helado* de Almudena Grandes», *Líneas*, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/lineas/index.php?id=2091>.

VV. AA. *Voces que cuentan*, Barcelona, Planeta, 2021.