

MARÍA DE LA PAZ AGUILERA GAMERO

LA NARRATIVA DE ALMUDENA GRANDES (1994-2004)

Tesis doctoral dirigida por el Prof. Dr. Rafael Bonilla Cerezo

Departamento de Literatura Española

TITULO: *La narrativa de Almudena Grandes (1994-2004)*

AUTOR: *MARÍA DE LA PAZ AGUILERA GAMERO*

© Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

www.uco.es/publicaciones
publicaciones@uco.es



TÍTULO DE LA TESIS: LA NARRATIVA DE ALMUDENA GRANDES (1994-2004)

DOCTORANDO/A: MARÍA DE LA PAZ AGUILERA GAMERO

INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

La tesis doctoral de la Lcda. María de la Paz Aguilera Gamero, titulada *La narrativa de Almudena Grandes (1994-2004)* y dirigida por quien suscribe, reúne los requisitos exigidos para su defensa pública. Se trata de un trabajo de investigación serio, original y riguroso sobre la producción de Almudena Grandes a lo largo de la década (primera y segunda etapa de su trayectoria, tal como las ha clasificado la doctoranda) en la que cimentó su éxito y el crédito del que disfruta hoy. La doctoranda se ha acogido a la modalidad de tesis internacional según la modalidad de artículos. Abarca tanto la cuentística (*Modelos de mujer*, 1996) como la duplicidad masculina en las novelas publicadas entre 1994 y 2004 (*Malena es un nombre de tango*, *Atlas de geografía humana*, *Los aires difíciles* y *Castillos de cartón*) y los artículos en prensa aparecidos en *El País* desde 1999 a 2002 (*Mercado de Barceló*), que nos descubren el lado más humano y realista de la madrileña. Columnas, cuadros costumbristas, microrrelatos o anécdotas de la niñez integran este libro, que expone de manera clara y precisa sus juicios sobre la sociedad contemporánea, la literatura, la familia e, incluso, sobre las relaciones amorosas. Grandes nos deja penetrar en su intimidad para revelarnos su percepción del mundo, próxima a la de sus novelas más extensas, caracterizadas por la estructura de corte tradicional con final abierto, la combinación de un registro coloquial con guiños a una cultura más elitista, la alternancia entre el diálogo y las descripciones de cuño galdosiano, el monólogo interior y la preeminencia de la primera persona.

Descuella como nexo común entre los tres capítulos centrales la recurrencia de protagonistas extraordinariamente parecidas a la novelista. Mujeres morenas, opulentas, de pelo rizado y ojos negros (Malena, en *Malena es un nombre de tango*, Malena en «Malena, una vida hervida», Lola, en «Modelos de mujer», etc.), desfilan por sus páginas haciendo gala de criterio propio, inteligencia, generosidad, sarcasmo y mirada crítica a la hora de juzgar la sociedad que sufren y padecen y, más concretamente, el modelo que se les opone, cuyos atributos (rubias, delgadas, manipuladoras) afloran como antítesis en muchos de sus relatos.

La tesis, además de los artículos que se han derivado de ella, viene precedida por un ajustado panorama acerca del posmodernismo narrativo, la ubicación de Almudena Grandes en el margen de este movimiento, su ambivalente feminismo y una cartografía de los principales trabajos críticos generados por sus obras. La abrocha una ajustada y cribada bibliografía. La metodología se ciñe a los pilares de la narratología (temas, personajes, espacios, analepsis y prolepsis), sin desdeñar las contribuciones de los estudios de género (Ciplijauskaité, Redondo, Rueda...). Los artículos de la doctoranda han visto la luz en tres publicaciones de prestigio, como los *Annali* de la Università di Ferrara (Italia), la revista *Alfinge* y los *Cuadernos de Narrativa de la Universidad de Neuchâtel* (Suiza).

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, _5_ de _____SEPTIEMBRE_____ de _____2012_____

Firma del/de los director/es

Fdo.: RAFAEL BONILLA CEREZO

RÉSUMÉ

AUTEUR: GAMERO AGUILERA, MARÍA DE LA PAZ

TITRE: LA NARRATION D'ALMUDENA GRANDES (1994-2004)

La présente thèse doctorale, intitulée *La narration d'Almudena Grandes (1994-2004)*, dirigée par le professeur Dr. Rafael Bonilla Cerezo (Université de Cordoue), aborde la production littéraire d'Almudena Grandes au long de la décennie (première et deuxième étapes de sa trajectoire, ainsi que nous les avons classifiées) durant laquelle s'est consolidé son succès et le crédit critique dont elle jouit aujourd'hui. Nous nous sommes penchés sur ses contes (*Modelos de mujer*, 1996) comme sur la duplicité masculine de ses romans édités entre 1994 et 2004 (*Malena es un nombre de tango*, *Atlas de geografía humana*, *Los aires difíciles* et *Castillos de cartón*) et les articles en presse publiés dans *El País* depuis 1999 jusqu'en 2002. (*Mercado de Barceló*). Colonnes, cadres costumbrisme, micro récits ou anecdotes sur l'enfance composent ce dernier livre qui expose de manière évidente et précise ses jugements sur la société contemporaine, la littérature, la famille et, également, sur les relations amoureuses. Almudena Grandes nous laisse pénétrer dans son intimité afin de nous révéler sa perception complexe du monde, proche de celle de ses romans les plus fournis.

Ressort comme fil conducteur de tous ses ouvrages la récurrence de protagonistes féminins, à l'apparence extraordinairement proche de celle de l'écrivain. Femmes brunes, opulentes, aux cheveux frisés et aux yeux noirs (Malena dans *Malena es un nombre de tango*, Malena dans «Malena, una vida hervida», Lola, dans *Modelos de mujer*, etc.) défilent au fil de ses pages faisant étalage de critère propre, d'intelligence, de générosité, de sarcasme et d'un œil critique.

A MARC Y ALONSO,
A MIS HERMANAS,
A MIS PADRES, TODO Y SIEMPRE.

MI MÁS PROFUNDO AGRADECIMIENTO A MI COMPAÑERO, AMIGO Y MAESTRO,
PR. DR. RAFAEL BONILLA CEREZO, SIN CUYA INESTIMABLE AYUDA, ALIENTO
Y APOYO ESTE TRABAJO NUNCA HUBIERA VISTO LA LUZ.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
1. Hacia la literatura femenina posmoderna / contemporánea	13-20
2. En el margen de la posmodernidad: la narrativa de Almudena Grandes	20-30
3. Cartografía crítica: novelas, cuentos y colaboraciones periódicas	30-48
4. Objetivos y metodología	48-57
LOS SIETE PECADOS CAPITALES EN <i>MODELOS DE MUJER</i> : LA INCITACIÓN DE LO PROHIBIDO	58
1. Soberbia	62-66
2. Lujuria	66-70
3. Gula	70-74
4. Envidia	74-76
5. Ira	76-78
6. Pereza	78-79
7. Avaricia	79-82
LA DUPLICIDAD MASCULINA EN LAS NOVELAS DE ALMUDENA GRANDES (1994-2004)	83
1. El <i>Bildungsroman</i> o novela de aprendizaje	83-85
2. Los <i>hombres fuertes</i> de Malena	85-92
3. <i>Atlas de geografía humana</i>	92-100
4. <i>Los aires difíciles</i>	101-106
5. <i>Castillos de cartón</i>	106-108
MERCADO DE BARCELÓ (1999-2002): PERIODISMO Y LITERATURA EN ALMUDENA GRANDES	109
1. Introducción	109-113
2. Artículos de fondo	114-121

3. Un país desmemoriado	121-123
4. El atlas familiar	124-134
5. Dragones de Lavapiés en el Mercado de Barceló	134-147
6. Conclusiones	147-148
CONCLUSIONES FINALES	149-156
BIBLIOGRAFÍA	157-168
1. Fuentes primarias	
2. Fuentes secundarias	

INTRODUCCIÓN

«Posmodernidad» o «posmodernismo» es la denominación que se ha venido asignando en las últimas décadas al movimiento cultural que impera en Occidente. Sin embargo, más que un movimiento, la posmodernidad ha supuesto un cambio ontológico en la concepción del mundo y en la actitud ante la vida, provocado por la quiebra de los valores e ideologías dominantes desde la llamada modernidad o edad moderna. El individuo sufre, pues, una crisis de identidad que Holloway rotula como «crisis del sujeto» y que, a su parecer, obedece a la época y a la influencia de la sociedad en la que se desarrolla su existencia individual:

Es más sincrónica, más subjetiva, y suele ocuparse de ciertos conceptos sintomáticos: el azar como determinante de la existencia humana; la dolorosa soledad; la alienación del individuo que se siente excluido de la sociedad; su indefensión frente a las fuerzas sociales que lo ponen al margen social; su vulnerabilidad y angustia ante sus propios conflictos internos e impulsos primigenios¹.

El sujeto deja, entonces, de sentirse parte de un todo social, como ocurría en los años posteriores a las Guerras Mundiales, y vuelve los ojos hacia su propia existencia. Este giro de consciencia subjetiva se debe, según Jameson, a un impulso económico o *capitalismo tardío*, estadio que propicia una sucesión de novedades, no solo en la vida cotidiana de los seres humanos, sino también en las formas culturales², surgidas tras los interrogantes que plantearon las sucesivas épocas de inestabilidad ideológica, las numerosas rupturas de valores y los cambios en las macroestructuras desde el siglo XVIII. Es decir, el individuo occidental encuentra ahora cubiertas sus necesidades primarias de supervivencia gracias al auge económico y, sin embargo, quizá por ello, se sumerge en un desconcierto ideológico. Tales hechos propician reflexiones de orden existencialista primero – durante la década de los 80– y, como afirma Navajas, de orden humanista, después³.

¹ Vance R. HOLLOWAY, *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967- 1994)*, Madrid, Fundamentos, 1999, p. 229.

² Véase Frederic JAMESON, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 13-15.

³ Gonzalo NAVAJAS, «Una estética para después del posmodernismo: la nostalgia asertiva y la reciente novela española», *Revista de Occidente*, 143, 1993, pp. 104-130 (pp. 104-105), sostiene que «la deconstrucción del individuo

No obstante, para ciertos sectores de la crítica, la posmodernidad es el conjunto de expresiones de las crisis abiertas en la edad moderna que acaban siendo la negación total de la crisis y que suponen la muerte de los valores constructivos de Occidente. En palabras de Celia Amorós:

Las características de la posmodernidad se concretan [...] en torno a determinadas actas de defunción: muerte del sujeto, muerte de la metafísica, muerte de la totalidad. Muerte de toda una retícula de categorías y conceptos cuyas relaciones orgánicas vertebran el proyecto de modernidad, el proyecto ilustrado entendido como la emancipación del sujeto racional, que se encontraba de algún modo en posición constituyente en relación con el proceso histórico interpretado desde alguna o algunas claves totalizadoras relacionadas a su vez con el protagonismo de ese sujeto y los avatares de su sujeción y su liberación⁴.

En cualquier caso –rechazo total, o movimiento periódico después de lo moderno⁵–, la posmodernidad o el posmodernismo suponen el desvanecimiento de todos los límites entre las clases culturales, evaporándose, así, el elitismo cultural propio de la modernidad, que, para Carmen Servén, se impone como rasgo epistemológico dominante del movimiento, debido a su repercusión en la literatura:

De manera que uno de los rasgos de la posmodernidad cultural sería el triunfo del popularismo estético, lo que la actividad literaria implica, entre otras cosas, una re-evolución de ciertos géneros. Así, en el ámbito de lo narrativo, algunos de los subgéneros novelísticos tradicionalmente considerados menores [...] han sido objeto de revisión⁶.

(más allá del modelo derridiano) es un proceso a través del cual el sujeto sufre una descentralización total, y ello impulsa la corriente ética o humanística dominante en la nueva novela». Estudiaremos detenidamente dicho proceso a propósito de la segunda etapa de la narrativa de Almudena Grandes.

⁴ Celia AMORÓS, *Tiempo de feminismo, proyecto ilustrado y posmodernidad*, Valencia, Cátedra / Universidad de Valencia / Instituto de la Mujer, 1997, p. 320.

⁵ Admitimos, con todo, la existencia de posiciones críticas encontradas: por una parte Lyotard, James o Hassam; por otra, Eco, Barth y Hutcheon. Véase Ana PADILLA MANGAS, «Memoria creadora en la posmodernidad», en *Claves y parámetros de la narrativa en la España posmoderna (1975-2000)*, ed. María José Porro Herrera, Córdoba, Fundación PRASA, 2004, pp. 43-63 (p. 48).

⁶ Carmen SERVÉN, «Novela policíaca: entre parodia y homenaje», en *Claves y parámetros de la narrativa en la España posmoderna (1975-2000)*, pp. 117-135 (p. 120).

A la luz del nuevo escrutinio de los subgéneros, emerge lo que para la totalidad de los críticos constituye la característica primordial de la posmodernidad literaria: la ruptura de barreras entre la realidad y la ficción. Con otras palabras: la realidad, el mundo o la humanidad son percibidos como un problema ontológico. El realismo se antoja imposible, puesto que la realidad de la que en principio deriva es caótica y difusa a los ojos del posmoderno. La novela continúa representando así la mimesis de la realidad, pero la realidad imitada es, precisamente, la que no sabe diferenciar lo real de lo no real. De ahí que surja la necesidad de autoconsciencia y subjetividad, en tanto que, de esta manera, el individuo trata de explicar una realidad imposible.

El viaje a la propia consciencia representa, pues, la primera de las notas que acompañan la novela posmoderna. Contar o narrar la historia no es suficiente, se debe indagar en los motivos interiores, tanto personales como aquellos procesos colectivos que han influido de alguna forma en el devenir de los héroes⁷. Así, se desarrollan argumentos de corte intimista donde impera el tono existencial propiciado por el sentimiento de soledad y de angustia de los protagonistas⁸, casi siempre determinado por el estatus de marginalización social. Ante esta indagación personal se impone, según Ana Padilla, la necesidad de narrar frente al hermetismo de la novela anterior. La novela experimental, en su afán deconstructivo, había olvidado la importancia del argumento, alejándose, además, del interés provocado en el lector. Para la novela posmoderna, la trama no solo se erige como necesaria para captar la atención del lector, sino que también representa el gusto de los autores por contar historias. Con este regreso a la narratividad se asocia «una nueva poética realista, a la que se adscriben numerosos autores de esta época como Muñoz Molina, Vázquez Montalbán, Luis Landero o Almudena Grandes con su “poética de la experiencia”»⁹.

⁷ María Isabel DE CASTRO y Lucía MONTEJO, *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*, Madrid, UNED, 1990, pp. 32 y 65-66, inciden en que la novela posmoderna destaca por «su orientación a la indagación» y «por participar en la búsqueda del ser profundo y singular que se realiza mediante formas autobiográficas, memoriales y epistolares». Asimismo, se hacen eco de la repercusión que este modelo supone para las técnicas y modelos narrativos en cuanto al uso del monólogo interior y su papel fundamental para la identificación del lector con la novela.

⁸ María del Mar LANGA, *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000, p. 55.

⁹ Ana PADILLA, *op. cit.*, p. 49.

A la resurrección de la narratividad se ha solido vincular, igualmente, la proliferación de los subgéneros tradicionalmente considerados paraliterarios, por ser propios de la comunicación de masas o de la baja cultura¹⁰. Es el caso de la novela negra, policíaca, urbana, erótica, autobiográfica, folletinesca o de aventuras, que termina deviniendo en el «pastiche o la fusión de elementos cultos y populares»¹¹, puesto que la disolución jerárquica con relación a los modos genéricos tradicionales ha producido la incidencia de formas genéricas híbridas que armonizan elementos del arte popular con otros que se relacionan con el arte elevado.

Esta ruptura de las barreras convencionales no solo aflora en el empleo de los nuevos subgéneros, sino también en la intención de reproducir la oralidad en el discurso literario. El registro lingüístico predominante es el coloquial, pero con una fuerte presencia del vulgar, que pretende conferir al texto un tono más cercano a la realidad social que se trata de reconstruir. El uso del diálogo, pues, desempeña un papel dominante en el intento de plasmar la lengua cotidiana.

La ambición realista por forjar una realidad única se derrumba con el posmodernismo, ya que los mundos modelados no son colectivos y únicos, sino personales, y por ende tan plurales como sujetos los habitan. La superposición del *yo* ante la realidad acrecienta el intimismo, el subjetivismo, frente a la intención objetiva del realismo. Este deseo y decisión consciente por parte de los autores de privatizar su visión del mundo deriva de la pérdida de referentes y de la propia identidad, por lo que recurren a su memoria para sumergirse en el *yo* y comenzar así su labor de reconstrucción.

No obstante, el excesivo personalismo de estas novelas ha merecido la calificación de ególatra, neoexistencialista e incluso «narcisista» por parte de varios críticos y, más que una característica del pensamiento de la nueva corriente filosófico-cultural, lo consideran un error y hasta un reproche contra la nueva novela: «la exaltación del intimismo y la privacidad asocial con su carga dudosamente necesaria de alusiones, ambigüedades y misterios [...], la consideración del narrador

¹⁰ María del Pilar LOZANO, «Claves para el análisis de la novela posmoderna española», *Claves y parámetros de la narrativa en la España posmoderna (1975-2000)*, pp. 281-294 (p. 283).

¹¹ Gonzalo NAVAJAS, «Posmodernidad / Posmodernismo. Crítica de un paradigma», *Ínsula*, 570-571, 1994, pp. 22-26.

como el único personaje válido y cosificación del resto»¹², son algunos de los defectos que Bértoli achaca a la narrativa posmoderna, y, sin embargo, se le escapa que este patrón narrativo no es más que la adaptación a esa nueva realidad, por lo que, a fin de cuentas, los posmodernos son profundamente realistas¹³.

En buena lógica, la conciliación con la nueva realidad exige, además, que se relativicen los fundamentos unánimemente aceptados en la narrativa anterior, convencida de que los problemas sociales son la prioridad del relato, en numerosas ocasiones protagonizados por sujetos que se hallan en una situación difícil. Por el contrario, en la novela posmoderna el foco recae sobre el sujeto, o sea, sobre la indagación en su íntima psicología. Habitualmente, las novelas están protagonizadas por individuos, de algún modo *acomodados*, que sufren una repentina crisis que les invita a reflexionar sobre una existencia fragmentada por el caos social. Entonces se produce la ruptura del tiempo, en la que solo el nostálgico pasado aparece como refugio seguro, y el individuo se enfrenta al presente con una mirada cínica e irónica, en un intento de reorganizar un mundo para cuya reconstrucción es necesario volver a las estructuras narrativas de corte tradicional.

Esta serie de características, arracimadas aquí y allá a lo largo de un buen número de relatos, ha cimentado el dogma en ciertos sectores de que la novela «se ha convertido en material de hipermercado»¹⁴. No podemos, empero, negar el influjo del mercado editorial en la nueva novela, pero se trata de algo más que de una mera reproducción. El éxito de ventas obtenido por aquellos libros que hacen acopio de los rasgos antedichos está harto demostrado. Valga para acreditarlo que muchos de ellos se han alzado con galardones como el Premio Planeta. Dada la extensa difusión de los textos premiados, estos ejercen no solo un notable impacto sobre el gusto del público, sino que también imprimen una profunda huella sobre los temas y la estética de la narrativa posterior.

¹² Constantino BERTOLO, «Introducción a la narrativa española actual», *Revista de Occidente*, 98-99, 1989, pp. 29-60 (pp. 31 y 33).

¹³ José María MARTÍN CACHERO, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1997, pp. 583-602, recoge la controvertida opinión de los autores del siglo XX que no siguen los preceptos posmodernos (Ayala, Delibes, Cela, etc.) a la zaga del realismo de los contemporáneos posmodernos, a quienes subestiman esencialmente por su tono intimista.

¹⁴ José María MARTÍN CACHERO, *ibidem*, p. 55.

1. HACIA LA LITERATURA FEMENINA POSMODERNA / CONTEMPORÁNEA.

Es cierto que los laureles narrativos de la última mitad del siglo XX y los primeros años del XXI cuentan en su haber con un tropel de novelistas femeninas que, de acuerdo con la estética posmoderna, narran en tono intimista su realidad cotidiana, en la que una pequeña crisis de identidad hace tambalear los cimientos de su pequeña (o gran) realidad¹⁵. Esta fórmula ha sido considerada por un grupo de críticos como «literatura femenina», marbete que no se ajusta a todas las trayectorias y que, según Valls, no posee ninguna novedad reveladora en cuanto al estudio de la narrativa contemporánea, puesto que siempre ha habido literatura escrita por mujeres que, además, se han valido de este medio para difundir ideas más o menos feministas¹⁶. Sin embargo, no podemos olvidar que la posmodernidad simboliza también un rechazo a la doctrina moderna, en virtud de las contrariedades intelectuales de la ilustración, y que, asimismo, es un reflejo de la sociedad contemporánea donde, indudablemente, la presencia femenina tiene gran repercusión en los ámbitos socio-culturales y políticos.

Aunque sería algo reduccionista por nuestra parte limitar el fenómeno literario femenino al sexo del autor o de la propaganda política de una serie de obras, resulta innegable que, tras la aparición de las teorías feministas en Europa y Norteamérica¹⁷, se podrían tipificar una serie de cualidades que singularizan a las novelas escritas por mujeres. En palabras de Elaine Showalter:

La idea de estudiar a las escritoras como un grupo aparte no está basada en que todas sean iguales, o en que desarrollen un estilo parecido, propiamente femenino. Pero sí cuentan con una historia especial, susceptible de análisis, que incluye consideraciones tan complejas como la economía de su relación con el mercado literario; los efectos de los cambios sociales y políticos en

¹⁵ Véase Santos ALONSO, *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*, Madrid, Marenostrum, 2003, p. 182.

¹⁶ Fernando VALLS, «La literatura femenina en España: 1975-1989», *Ínsula*, 512-513, 1989, pp. 33-34.

¹⁷ Podemos dividir *grosso modo* las corrientes feministas de Occidente en dos vertientes principales. Por una parte, la tradición feminista angloamericana (Showalter, Ellmann, Gubar), que estudia el desarrollo de los personajes femeninos en la literatura masculina y que también propone una visión de conjunto de la obra femenina para institucionalizarla. Por otra, la corriente francesa (Kristeva, Cixous, Irigaray) cuyas máximas representantes niegan, paradójicamente, ser feministas. A esta última nos referiremos más adelante al abordar la trayectoria de Grandes.

la posición de las mujeres entre los individuos y las implicaciones de los estereotipos de la escritora, así como de las restricciones de su independencia artística¹⁸.

Sin embargo, la definición de Showalter resulta un tanto imprecisa a la hora de valorar un texto como «literatura femenina», ya que el requisito fundamental para considerarlo como tal se derivaría del sexo de su autora, postergando así los demás factores que contribuyen al producto final, como son el mensaje y el lector. Según Redondo Goicoechea, es indispensable que al menos dos de estos tres factores se den para que se pueda clasificar una obra como «novela femenina»:

En todo caso, la literatura femenina es, en mi opinión, aquella que posee al menos dos de estas tres marcas: que su autora sea una mujer y que el texto lleve marcas perceptibles de esta feminidad, aunque estas dos instancias se complementan cuando la lectora es una mujer y su inferencia (interpretación) identifica, descodifica y acepta estas marcas¹⁹.

La inclusión del lector en la consideración de la novela femenina es, a nuestro juicio, indispensable, sobre todo después de la aceptación de la premisa del sujeto posmodernista desde el punto de vista de la «deconstrucción» derridiana. No puede haber un lector objetivo, neutral, por lo que el lector femenino descodifica una novela a la luz de su propio sistema de valores, que en ocasiones resulta ser diferente según el género o la experiencia vital.

Por otra parte, en la novela española escrita por mujeres a partir de 1975 se percibe un cambio en los contenidos, tramas, intrigas y argumentos. Paralelamente, este cambio propició un giro en la estructura narrativa respecto a la novelística anterior. No obstante, se trata de un hecho circunstancial, y la esencia de esa transformación subyace en la exposición de unos valores

¹⁸ Toril MOI, *Teorías literarias feministas*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 61, *apud* Elaine SHOWALTER, «Woman and the Literary Curriculum», *College English*, 32, 1971, pp. 855-862.

¹⁹ Alicia REDONDO GOICOECHEA, «Introducción literaria. Teoría y crítica feministas », en *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de la Mujeres*, coord. Cristina Segura Graiño, Madrid, Narcea, 2001, p. 20.

simbólicos relacionados con la madre²⁰ y lo divino, que están destinados a conmover y a buscar la identificación con el lector, relegando a un plano secundario tanto la denuncia como el *delectare*.

Alicia Redondo defiende que la literatura femenina incorpora, desde santa Teresa de Jesús, «el universo de los sentimientos, de los valores ético-morales y de lo divino»²¹. A partir de este caldo de cultivo místico-sentimental surge la necesidad de expresar el deseo amoroso, cuya incidencia en la escritura femenina es particularmente notable y desemboca en dos vertientes de las novelas contemporáneas. Por un lado, en el aspecto formal, se advierte la omnipresencia de un *yo*, que se relaciona con un *tú* y que observa el mundo exterior desde una perspectiva interna. Por otro, ya en la ladera del contenido, el amor –de cualquier tipo–, las relaciones interpersonales o el deseo se instituyen como eje dominante²².

Asimismo, en el plano formal, se descubre una estructura que huye de la linealidad como manera de presentar las reflexiones acerca del mundo exterior y otorga una mayor libertad en la exposición de sentimientos y valores: «se prefiere una estructura que no sea lineal sino repetitiva, acumulativa, cíclica, disyuntiva, lo que remitiría a la fragmentación de sus vidas»²³. Esta disposición, menos encauzada y con frecuentes saltos temporales, permite la incorporación de episodios pasados seleccionados por la memoria de la voz protagonista, quien, en el *continuum* de su vida, acude a los recuerdos para explicar ciertas reacciones o decisiones.

También los escenarios se revelan bordados por la aguja de la feminidad, dado que se prefieren los lugares interiores a los exteriores, en los que no se hallan muestras de descripción global, sino que se definen por pequeños detalles o movimientos simbólicos vistos desde la perspectiva interna de la

²⁰ «El proceso de leer la novela contemporánea creada por la mujer nos aconseja que abandonemos las antiguas clasificaciones y dificultad con la inclusión de textos femeninos. En su lugar, sugeriremos el valor de una percepción alternativa de conexiones maternas o vínculos entre voces femeninas [...] Lo maternal sería entonces el principio, no el final, de nuestra indagación». Véase Elisabeth ORDÓÑEZ, «Multiplicidad y divergencia: voces femeninas en la novelística española contemporánea», en *Breve Historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, coord. Iris Zavala, Barcelona, Anthropos, 1998, pp. 222 y 223.

²¹ Alicia REDONDO GOICOECHEA, «Introducción literaria. Teoría y crítica feministas», p. 24.

²² Para Aránzazu USANDIZAGA, *Amor y literatura*, Barcelona, PPU, 1993, p. 185, el amor, a pesar de ser un tema recurrente en la literatura femenina, no tiene la misma repercusión simbólica que para Redondo: «La escritura femenina más inspirada sigue insistiendo en la búsqueda y hallazgo de la felicidad femenina lejos del amor, en el descubrimiento de la vocación, de la palabra [...]. Las múltiples aventuras amoroso/sexuales de las protagonistas en su adolescencia no pasan de ser experiencias intensamente gratificantes y necesarias, pero triviales, que no afectan a los niveles profundos de su identidad».

²³ Lydia MASANET, *La autobiografía femenina española contemporánea*, Madrid, Fundamentos, 1998, p. 35.

narradora, siempre con el propósito de edificar una realidad más caleidoscópica que minuciosa. Esta opción, junto con un lenguaje disoluto que pretende representar la oralidad, han sido los trazos más reprochados a la escritura femenina, por considerarla un registro inferior, con aposiopeses y rebuscadas exageraciones, que no es sino la plasmación escrita de una manera de observar el mundo.

Ante las citadas tachas, las autoras contemporáneas han reaccionado con diversos procederes. Es interesante y útil para nuestros fines la clasificación de «conciencia de género en la narrativa española posmoderna» que ofrece Redondo, quien además de las categorías novela «femenina», «feminista» y «de mujer» propuestas por Showalter²⁴, añade las de «disfrazada» y «polifónica»²⁵.

La menor conciencia de la feminidad en esta serie de marbetes corresponde al de literatura «disfrazada de masculinidad», que hace suyo un claro propósito de ocultación de cualquier atributo genuinamente femenino. Se imita, pues, la literatura masculina, sorteando cualquier huella personal que proporcione indicios sobre una posible autoría de un sexo u otro, hasta el punto de que, en ocasiones, se definen por ir en contra de lo femenino. Esta actitud es moneda común en las escritoras españolas contemporáneas y en los primeros libros de Almudena Grandes. Tanto es así que, en su segunda novela, *Te llamaré Viernes*, la autora se apropia de la personalidad del protagonista y escribe –con relativo éxito– desde una perspectiva totalmente masculina. Acaso esta moda se deba en buena medida a la reputación negativa que la literatura femenina ha disfrutado en la historia. Las escritoras, temiendo ser incluidas como reducto en un «género menor», rehusaron su condición de mujeres para forma parte de la Literatura con mayúsculas o para desaprobar esas diferencias genéricas en un intento de conquistar la igualdad. Opina Redondo que:

Lo cierto es que hoy en España hasta las propias escritoras, con pocas excepciones, se resisten a defender una literatura femenina y llevan de forma difícil y contradictoria su especificidad, a pesar de que sus libros vendan bien. Casi ninguna de las novelistas actuales consultadas defiende la

²⁴ Elaine SHOWALTER, «Towards a Feminist Poetics», en *Women, Literature, Theory*, Nueva York, Pantheon Books, 1985, pp. 125-143, *apud* Biruté CIPLIJAUSKAITĖ, *La novela femenina contemporánea*, Barcelona, Anthropos, 1998, pp. 15 y 31.

²⁵ Alicia REDONDO GOICOECHEA, «Introducción literaria. Teoría y crítica feministas», p. 30.

existencia de una literatura femenina con características propias. Unas porque su perspectiva teórica es el feminismo de la igualdad que minimiza las diferencias y trata de destacar las semejanzas entre sexos, otras porque piensan que de lo contrario venderán menos ya que entrarán en el *getto* de lo marginal por lo que sus nombres no aparecería en los suplementos literarios de los periódicos, ni, después, en las historias de la literatura; y algunas de ellas, porque aún no han aprendido a reconocerse ni a expresarse como mujeres²⁶.

Si abundamos en la conciencia de género, la etiqueta de «literatura femenina», acuñada por Showalter, se erige como constructo de veras peliagudo. No en vano, el adjetivo «femenino» está fatalmente marcado por su acepción tradicional, cuya leyenda se refiere al rol familiar que desempeña la mujer. Desde la cultura patriarcal masculina, la novela femenina se refiere a la tendencia exagerada –e incluso caricaturesca– de las cualidades del «otro sexo» sublimadas en la novela romántica –o novela rosa– y los cuentos de hadas.

La literatura «feminista» es la que defiende la ideología del feminismo, al socaire de las tesis de Simone de Beauvoir, quien apostaba por una escritura del autodescubrimiento y del querer ser mujer, manifestándolo y defendiéndolo a los cuatro vientos. Perspectiva nada distante de la llamada literatura «de mujer». Según Aránzazu Usandizaga, a partir de la década de los setenta, amparándose en la literatura «de mujer», las autoras se concientian de su participación en un nuevo modelo socio-

²⁶ Alicia REDONDO GOICOECHEA, «Introducción literaria. Teoría y crítica feministas», p. 32. En «Memorias de una niña gitana», prólogo a su colección de relatos *Modelos de mujer*, Almudena Grandes expone su opinión acerca de este conflicto genérico: «En el mundo literario prevalece un principio de discriminación sexual que obliga a las escritoras a pronunciarse a cada paso acerca del género de los personajes de sus libros, mientras que los escritores se ven privilegiada y envidiamente libres de hacerlo, me gustaría aclarar, de una vez por todas, que [...] creo que no existe en absoluto ninguna clase de literatura femenina, y, precisamente por eso, todas las protagonistas de estos cuentos son mujeres. Si me parece intolerable la tendencia de una buena parte de las mujeres que escriben a instalarse en una especie de *menoridad* pretendidamente congénita –géneros menores, argumentos menores, personajes de rango menor, ambiciones menores–, mucho más desolador resulta comprobar cómo, de un tiempo a esta parte, cuando cierto tipo de escritoras se propone hacer “gran literatura de todos los tiempos” –el entrecomillado pretende sugerir lo estúpido de tal propósito formulado *a priori*–, escogen sistemáticamente un protagonista masculino, como si el género del personaje pudiera determinar la universalidad de la obra cuando la autora es una mujer, o como si escribir desde un punto de vista femenino fuera sospechosos de por sí. En mi opinión, este tipo de actitudes son la que justifican la división de la literatura en dos géneros que, lamentablemente, no son el masculino y el femenino, sino la literatura, a secas, y la literatura femenina». Véase Almudena GRANDES, *Modelos de mujer*, Barcelona, Tusquets, 1996, pp. 16-17.

político a través de la elaboración de sus textos y de la incidencia que estos pueden tener sobre sus lectoras²⁷.

Por último, la categoría de género «polifónico» se acerca lo suyo a la consideración de «literatura andrógina» de Virginia Woolf²⁸; o sea, implica la superación de la búsqueda de sí misma y de la aceptación de su conciencia genérica como ser político y como escritora con el propósito de culminar un viaje exterior que abarca una visión integradora de la sociedad. En resumidas cuentas, la clave es «asumir una epistemología verdaderamente global que lleve a una literatura y a un feminismo polifónico»²⁹. Bajo este timbre se podría situar la segunda etapa de Grandes, dado que la polifonía solo se logra plenamente con la integración del coprotagonista masculino de *Los aires difíciles*.

Si procuramos fijar las propiedades que, según la última ginocrítica angloamericana y española, singularizan a la novela femenina, constatamos enseguida que la mayoría de las teselas que componen el mosaico narrativo del universo de las escritoras coinciden en una serie de marcas distintivas y, a su vez, propias del posmodernismo. Como es privativo del sentimiento de desconcierto posmodernista, las novelas femeninas toman como base la crisis del protagonista (a menudo, o casi siempre, femenino), que emprende un viaje interior –recurriendo a la memoria– para rescatar su identidad. Esta crisis consiste, en muchas ocasiones, en una quiebra de los valores tradicionales y de la familia como institución carpetovetónica. Las protagonistas reniegan de los cánones sociales y, al tratar de explicarse lo real como irreal, o imposible, comienzan a redefinir su universo íntimo. A esta travesía interior habría que sumar un secreto que la protagonista debe descubrir –lo que confiere a la trama cierto tono detectivesco– junto a una fuerte presencia de elementos eróticos.

Las cuatro primeras novelas de Grandes, *Las edades de Lulú* (1989), *Te llamaré Viernes* (1991), *Malena es un nombre de tango* (1994) y *Atlas de Geografía humana* (1998), al igual que su colección

²⁷ Aránzazu USANDIZAGA, *op. cit.*, p. 183.

²⁸ María Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, «¿Literatura feminista o narrativa femenina?», en *Variedades y divergencias / Teorías y críticas. Homenaje a la Profesora Carmen Bobes Naves*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, pp. 299-315 (pp. 301-307), lleva a cabo un exhaustivo estudio sobre la literatura y la mujer, las tendencias de la ginocrítica anglosajona y francesa, compartiendo una visión similar.

²⁹ Alicia REDONDO GOICOECHEA, «Introducción literaria. Teoría y crítica feministas», p. 35.

de cuentos *Modelos de mujer* (1996), se ajustan a los parámetros de la literatura posmoderna y –muy a pesar de la madrileña– de la literatura femenina contemporánea. Sin embargo, con la publicación de su quinta novela, *Los aires difíciles* (2002), rubricó un giro copernicano en la percepción de los sujetos de sus textos y, por ello, de su importancia en el diseño de la realidad.

Los estudios más novedosos al respecto constatan, asimismo, un cambio en los temas que vertebran las novelas del primer lustro del siglo XXI. Subrayan una clara corriente humanística, derivada, en los últimos noventa, del agotamiento de los pilares del posmodernismo. El sujeto ya no necesita explicarse a sí mismo como ente, sino conforme a las estructuras histórico-sociales que lo configuran:

El nuevo humanismo de la post-modernidad hay que enmarcarlo en el proceso de la deconstrucción, en su sentido más amplio y no estrictamente derridiano, que va a llevar a cabo una total descentralización del sujeto. El sujeto deja de ser concebido como autónomo e independiente, origen y centro de todo, para ser entendido como un ser conformado por estructuras y discursos históricos³⁰.

Ante esta nueva crisis surge la necesidad ética de definirse sin que ello suponga otra vuelta a la posición central, por lo que el contexto del personaje comienza a adquirir un rol cada vez más dominante. Bajo la nueva luz hermenéutica de la realidad, destaca la presencia inminente de la novela histórica como subgénero estelar. Carmen Servén afirma que a partir de 1996 –coincidiendo con el cambio de gobierno, del socialismo a la derecha–, comienzan a publicarse novelas basadas en cuestiones históricas que atañen principalmente a la Guerra Civil y sus repercusiones inmediatas³¹. A esta corriente «se afilia» un nutrido grupo de escritores, como Javier Cercas, la desaparecida Dulce Chacón, Félix de Azúa, Alfons Cervera o la propia Almudena Grandes. Recientemente, además, se

³⁰ Javier FRUNS, «El giro ético en la narrativa posmoderna española: Antonio Muñoz Molina y Manuel Rivas», *Claves y parámetros de la narrativa en la España posmoderna (1975-2000)*, pp. 217-229 (p. 219).

³¹ Carmen SERVÉN, «La imagen literaria de los comunistas en la narrativa de inicios del siglo XXI», en *En el umbral del siglo XXI. Un lustro de literatura hispánica (2000-2005)*, ed. María José Porro Herrera, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2006, pp. 53-73 (p. 64).

constata una preocupación por parte de artistas de toda índole por la recuperación de la memoria histórica, tema de vigorosa actualidad que excede con mucho el coto literario.

2. EN EL MARGEN DE LA POSMODERNIDAD: LA NARRATIVA DE ALMUDENA GRANDES

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

Y me aburría. Y me ponía tan pesada como cualquier niño que se aburre. Hasta que alguien –mi madre, mi abuela, mi tía Charo, ya no lo recuerdo bien– me ofreció una solución definitiva. Desde entonces todos los domingos, invertía los noventa minutos del partido en escribir *el cuento*. Porque yo sólo tenía una historia que contar, yo escribía siempre el mismo cuento³³.

Lectora voraz, Grandes siempre ha estado vinculada de una u otra forma con la literatura. No obstante, su carrera no arrancaría hasta 1989, con la publicación de *Las edades de Lulú*, ganadora del XI «Premio de Novela Erótica *La Sonrisa Vertical*», que le valió a la madrileña el cálido reconocimiento de la crítica como nueva promesa de tan sugestivo (y hoy ya desusado) género. Precisamente porque el posmodernismo lo ha contaminado con los demás. He aquí la razón de la

³² Almudena GRANDES, *Modelos de mujer*, Barcelona, Tusquets, 1996, pp. 16-17.

³³ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 11.

decadencia y muerte de aquel galardón, una referencia durante los años ochenta. Lo cierto es que Grandes solo consiguió despojarse del estigma de escritora erótica con la aparición de su tercera novela: *Malena es un nombre de tango* (1994).

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

Lulu's sexual empowerment comes, then, not by her establishing an "integrated" self, as certain notions of the novel may suggest, but by constantly positioning herself at the crossroads of incoherence, clashing and unstable notions of identity and sexual pleasure³⁴.

No obstante, el viaje hacia la consciencia de Lulú se ve un tanto constreñido por el tamiz erótico de la historia, donde la pornografía se adueña del papel didáctico en la evolución de la protagonista³⁵. Según Eva Legido, «*Las edades de Lulú* reproduce parámetros masoquistas y de subordinación, así como los de un tipo de manipulación que busca atrapar al otro en los modos coercitivos de la culpa. El paradigma de la retención ligada a la noción de la abstinencia sexual y del sacrificio caracteriza el modo de actuar de varias protagonistas»³⁶. El ámbito del sexo, por otra parte, responde a pilares posmodernos, definidos como «novela de rebelión» por Ciplijauskaitė³⁷, y asoma de nuevo, más que

³⁴ Silvia BERMÚDEZ, «Sexing the Bildungsroman: *Las edades de Lulú*, Pornography, and the Pleasure Principle», en *Bodies & Biases: Sexualities in Hispanic Cultures and Literature*, ed. D. William Foster and Roberto Reis, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, pp. 165-183 (p. 175).

³⁵ A este propósito véase el artículo de Juan DUCHENSE, «Sorprenderla mirando... Porno-pedagogía en Almudena Grandes», *Revista Nómada*, 1, 1995, pp. 51-68.

³⁶ Eva LEGIDO QUIGLEY, «Intransiciones eróticas españolas: lo irracional en el discurso sexual, de la Dictadura a la posmodernidad», en *Venus venerada II. Literatura erótica y modernidad en España*, ed. Adrienne L. Martin y J. Ignacio Díez Fernández, Madrid, Universidad Complutense, 2007, pp. 195-209 (pp. 201-202).

³⁷ Biruté CIPLIJAIUSKAITĖ, *op. cit.*, pp. 21-23.

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

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

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

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

Debido a la brevedad propia del género, no tenemos ocasión de comprobar si las féminas de los cuentos de *Modelos de mujer* afrontan ese viaje interior. No obstante, perviven las constantes que dominaban en *Malena*. En ese momento crítico de sus existencias, las protagonistas de estos siete relatos viran de rumbo. Dicho cambio obedece, frecuentemente, a la ascendencia que la mirada de los amantes tiene sobre ellas, pues las mujeres reconstruyen su realidad bajo la luz de una nueva mirada

interior y exterior, como le sucede a Miguela en «Ojos rotos», a Malena en «Malena, una vida hervida», a la anónima protagonista de «El vocabulario de los balcones» o a Lola en «Modelos de mujer». En cualquier caso, todos los prototipos representados en esta colectánea rebaten tanto la realidad cuanto la esencia de lo que se ha venido considerando «feminidad» y, tras un episodio, traumático o no, que las obliga a reflexionar, construyen una realidad cuyas esquinas se definen bajo el brillo de una reveladora verdad posmoderna.

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

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

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

Si nos limitamos a los libros publicados durante la década (1994-2004) que estudiamos en nuestra tesis y en los artículos derivados de ella, comprobaremos que no solo coinciden en los temas, sino

que bosquejan los primeros apuntes del estilo narrativo de la madrileña, hoy bien reconocible, cuyos rasgos más sobresalientes son la estructura de corte tradicional con final abierto, la combinación de un registro lingüístico coloquial –incluso llega a rozar la vulgaridad– con guiños a placeres de una cultura mucho más elitista, la alternancia entre el diálogo y las descripciones de cuño galdosiano, el monólogo interior y la preeminencia de la primera persona.

Descuella como rasgo común a todos ellos la recurrencia de las protagonistas femeninas, extraordinariamente parecidas a la novelista. Mujeres morenas, opulentas, de pelo rizado y ojos negros (Malena, en *Malena es un nombre de tango*, Malena en «Malena, una vida hervida», Lola, en «Modelos de mujer», etc.) desfilan por sus páginas haciendo gala de criterio propio, inteligencia, generosidad, sarcasmo y mirada crítica a la hora de juzgar la sociedad que sufren y padecen y, más concretamente, el modelo femenino que se les opone, cuyos atributos (rubias, delgadas, manipuladoras³⁸) afloran como antítesis en sus novelas y relatos.

La presentación antinómica de los personajes no solo afecta a los femeninos, sino que también los masculinos se ven segmentados en dos categorías opuestas y excluyentes entre sí. Por una parte, las historias de nuestras protagonistas están pobladas de *hombres fuertes*, que ejercen una gran influencia tanto sobre su percepción de sí mismas como a propósito de su posición ante la realidad. Los abuelos de Malena, Fernando, Agustín, Hristro (en *Malena es un nombre de tango*), Andrei (en «Modelos de mujer»), el *Macarrón* (en «El vocabulario de los balcones»), Forito, Javier, o Martín (en *Atlas de geografía humana*), según veremos, conforman los modelos de hombres viriles, valientes, mujeriegos, pasionales, que llegan incluso a ser bruscos. No obstante, y a pesar de sus defectos, las protagonistas siempre eligen a este tipo de compañeros, porque les «complican irremediabilmente la existencia» y las hacen sentir vivas.

Por otro lado, las mujeres de Grandes huyen siempre de los *hombres débiles*, con quienes han compartido sus trayectorias casi sin darse cuenta. Dependientes, poco éticos, infantiles, egoístas y

³⁸ Estas consideraciones le han valido, en más de una ocasión, la crítica de los sectores feministas, que encuentran signos de machismo en sus obras. Sin embargo, debemos apreciar estos comentarios a la luz de las tesis del post-feminismo. La propia Grandes lo explica en la entrevista concedida a Juan Ramón IBORRA, «Rosas rojas en Madrid», *Suplemento Dominical del Periódico*, 20-21 julio de 2003, pp. 20-28.

sobre todo blandos, son las cualidades que la madrileña censura en los casos de Santiago (en *Malena es un nombre de tango*), Andrés (en «Malena, una vida hervida»), Ignacio, Nacho o Félix (en *Atlas de geografía humana*).

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

Se denomina *Bildungsroman* al tipo de novelas que propician este tipo de aprendizaje y cuya meta es la justificación y la comprensión de la existencia propia y del lugar que ocupa en su sociedad³⁹. Con *Atlas de geografía humana* alcanza ese objetivo: las protagonistas han concluido el viaje interior y se reafirman como mujeres maduras, por lo que Grandes da por cerrado el primer ciclo de su narrativa:

Cuando estaba terminando *Atlas de geografía humana* me di cuenta de que hasta entonces había escrito cuatro novelas que prácticamente eran una tetralogía, cuatro miradas sobre el mismo mundo. Yo había escrito una literatura muy testimonial, había escrito sobre mi país, sobre mi ciudad, sobre los conflictos típicos de mi generación, y ya no tenía nada más que contar⁴⁰.

Los aires difíciles (2001) inaugura, pues, una nueva etapa en la que el individuo es observado desde un prisma poliédrico. El sistema de oposiciones deja de ser excluyente para transformarse en un conjunto. Personajes, temas y conflictos se ven ahora definidos desde perspectivas dispares pero

³⁹ La narrativa de Almudena Grandes está repleta, en su primera etapa, de guiños biográficos, por lo que su matrimonio con el poeta Luis García Montero ha podido contribuir al incremento de sus «confesiones», factor importante en el giro de la consideración de su realidad posmoderna; y por ello a los temas de su narrativa. En la dedicatoria de *Atlas de geografía humana* se refiere a ello: «A Luis, que entró en mi vida y cambió el argumento de esta novela. Y el argumento de mi vida».

⁴⁰ Entrevista concedida a Marta IGLESIAS, «Literatura mayúscula: Almudena Grandes», *Revista fusión*, mayo 2002, www.revistafusion.com/2002/mayo/entrev104.htm.

posibles. Así, Juan Olmedo se nos aparece como el individuo ejemplar que abandona todo para cuidar a su hermano Alfonso y, a su vez, el asesino despiadado de su hermano Damián, mientras que Sara Gómez, su coprotagonista, puede ser a un tiempo superficial y calculadora con su madrina, sin que ello anule su entrega y generosidad hacia su madre.

La exposición de la compleja psicología de los actantes de *Los aires difíciles* simboliza la variación del propósito en la nueva etapa de la madrileña: nos hallamos ante sujetos múltiples que se definen a través de sus acciones, en la realidad que habitan, dejando a un lado su conciencia personal y su interés por redescubrirse y ubicarse en su época. Sin embargo, en esta etapa no culmina todavía el humanismo-posmodernista sobre el que ha descansado la narrativa española de los últimos años⁴¹, aunque, en cierto modo, represente ya un paso intermedio.

Juan, a pesar de ser un hijo amantísimo, un hermano devoto, un amante entregado y un excelente profesional, no revela las inquietudes propias del sujeto altruista y solidario con sus congéneres, sino que sus preocupaciones se extienden hasta el límite que marca el bienestar de su familia. No obstante, se observa su cambio radical en la concepción del mundo respecto a los protagonistas de la etapa anterior, dado que el actante principal no es el epicentro de la trama, sino una más de las piezas del puzzle. Asimismo, no percibimos indicios que propicien una indagación en la conciencia de Juan, ni siquiera al descubrir, como justificaremos en el segundo capítulo, que es el asesino de Damián. No se pretende cuestionar la validez de su ideario ético, sino realizar un arqueo a la hora de juzgar al personaje, en el que su capacidad de sacrificio por la familia inclina la balanza a su favor, a pesar de su crimen.

Sin embargo, con la coprotagonista de la novela, Sara Gómez, se suelda un eslabón más en la cadena que engarza la novelística de Grandes con el humanismo-posmodernista. Sara padece una crisis en su percepción del mundo debido, en parte, al brusco despertar que sufre con su mayoría de edad, cuando, sin motivo aparente, se ve expulsada del mundo de comodidades que hasta entonces había conformado su realidad. A partir de entonces, comienza a descubrir, por medio de las

⁴¹ Véase la nota 30.

narraciones de su padre, las vicisitudes de los perdedores de la Guerra Civil y su paupérrima situación a causa de su enfrentamiento con los poderes fácticos. Tanto es así que Sara conoce de memoria los nombres de los rostros que acompañaban a su padre en las fotografías tomadas durante la contienda y empieza a sentir una enorme admiración por ellos. Inclined hacia los ideales y utopías de la izquierda, Sara se enamorará de Vicente González, un hombre íntegro que desde su puesto político lucha por mejorar las condiciones de su sociedad. Asimismo, se observa una preocupación por contribuir a la felicidad de cuantos la rodean, como cuando idea un plan de ahorro para que su asistente Maribel optimice su economía y mejore su estatus; o cuando cuida del hermano y de la sobrina de su vecino Juan.

En efecto, con el personaje de Sara se atisba ese golpe de timón en la narrativa de Almudena Grandes, dado que, a pesar de recorrer su trayectoria personal por la vereda de su memoria, Sara no pretende, de ningún modo, psicoanalizarse o hallar los motivos que la inducen a comportarse de una manera determinada. De la misma forma, ambos protagonistas han dejado atrás sus crisis existenciales y la trama arranca el primer día de «su libertad», cuando ambos se instalan en la misma urbanización de la costa de Cádiz para dejar atrás los sinsabores de sus años en Madrid.

Asimismo, el uso del narrador extradiegético omnisciente contribuye en gran medida al propósito de descentralización del sujeto, dado que objetiva la percepción del universo de los protagonistas, alejándose del corte intimista que rigió la primera etapa. El mismo propósito de diferenciación se manifiesta en el uso de la estructura paralela convergente, ya que confirma que la percepción de la realidad no es única, sino múltiple. No obstante, el cambio más evidente se erige en la elección de la costa gaditana como nuevo escenario, puesto que se deshace de los lazos que la ataban a una valoración personal de Madrid, liberándose con ello de muchas deudas subjetivas cuando de re-crear la realidad se trata, ya que la capital resulta un escenario conocido, e incluso idealizado en ocasiones⁴².

⁴² Sobre la importancia de Madrid como escenario de la realidad posmoderna en la literatura contemporánea, en general, y en Almudena Grandes, en particular, véase la tesis de Laura Eugenia TUDORAS, *La configuración de la imagen de la gran ciudad en la literatura posmoderna*, Madrid, Universidad Complutense, 2004, pp. 80-108.

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

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

Más adelante, nos topamos con artículos que reflexionan sobre la sociedad española en general, aumentando, en consecuencia, el radio de sus preocupaciones («Una cuestión de céntimos», «Una larga, larga infancia»). Se trata de reflexiones acerca del devenir de la sociedad contemporánea, en las que, además, expone sin cortapisas su inquietud por el cambio de gobierno de 1996 y su desacuerdo con el rumbo que ha tomado la política en nuestro país. Es ahora cuando el humanismo-posmoderno comienza a adueñarse de un territorio destacado en su nueva literatura, hasta el punto de

que en sus últimos artículos («El precio de los tomates» o «Una falda de plátanos») se dejan sentir las primeras raíces de la memoria histórica, fundamental en títulos tan recientes como *Inés y la alegría* (2010).

La novela que clausura la década alrededor de la cual gira nuestra tesis, *Castillos de cartón* (2004), no perpetúa el surco trazado por *Los aires difíciles* de forma tan diáfana, aunque tampoco asienta sus claves bajo los parámetros estético-temáticos del *Bildungsroman*. Se trata, por vez primera, de una historia cuya única conexión con la realidad temporal de los personajes se halla en el umbral de la misma. A partir de este instante, los protagonistas se trasladan a sus años universitarios: Jose narra su peculiar historia de amor a tres bandas con Jaime y Marcos, que no pertenecen al sistema de definición por oposición, sino que se completan, recíprocamente, por su complementariedad. La ausencia de monólogo interior revela la diferencia primordial con las novelas de la primera etapa, ya que Jose no analiza la situación desde su intimidad. Desgrana un testimonio en primera persona mientras toma conciencia de los sentimientos y reflexiones de sus amigos, primero, y amantes, algo después. Asimismo, su relación con Marcos y Jaime no determina en exceso sus relaciones futuras, a diferencia de las parejas integradas por Malena y Fernando, en *Malena es un nombre de tango*, o Ana y Félix, en *Atlas de geografía humana*.

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

El hecho de que *Castillos de cartón* se desarrolle en el pasado (y no en el presente, más habitual en Grandes) es incompatible con la posmodernidad de la primera etapa, dado que los personajes no pretenden redefinirse dentro del caos, ni tienen intención de justificar su existencia en un mundo que no creen posible. Asimismo, el Madrid de la movida de los 80 se evoca con cierta nostalgia de la libertad —e incluso del libertinaje— de la «época dorada de la democracia»⁴³, y no como escenario de transición hacia el aprendizaje. La ubicación del relato en el pasado, aunque cercano, afianza el primer intento de explicar la situación social (y no personal) actual a partir de nuestras raíces. Propósito que derivará en la preocupación por la memoria histórica que signa tanto *El corazón helado* como *Inés y la alegría*, con la que ha inaugurado una trilogía en la que se propone recuperar la voz y la dignidad (en sus ficciones algo sesgada) de los perdedores de la guerra.

En definitiva, Almudena Grandes no disuena de su generación en sus comienzos. Sin embargo, también ha sabido desmarcarse de ella gracias a las preocupaciones intelectuales y sociales de sus textos más recientes, escorándose, cada vez más, hacia la nueva corriente del humanismo-posmodernista. Esta encrucijada y nueva senda creativa discurre de la mano de una depuración estilística que convierte sus últimas novelas no solo en un estímulo intelectual, sino en un verdadero deleite y en una suerte de reparación de la izquierda que deriva de (y milita en) los ideales de la II República.

3. CARTOGRAFÍA CRÍTICA: NOVELAS, CUENTOS Y COLABORACIONES PERIÓDICAS

Muy al contrario de la desconcertante opinión de Manzi⁴⁴, *Las edades de Lulú* (1989) ha sido objeto de nutridos estudios y reseñas, desde su misma publicación, que gravitan de manera general en

⁴³ Véase a este respecto la monografía de Shirley MANGINI GONZÁLEZ, *Las modernas de Madrid*, Madrid, Península, 2011.

⁴⁴ «A pesar del gran éxito de público obtenido con su opera prima, Almudena Grandes no ha contado sin embargo con un parecido éxito entre la crítica, ni española ni extranjera». Véase Attilio MANZI, «Almudena Grandes: *Las edades de Lulú* (1989). La dulce mentira de la ficción», en *Ensayos sobre la literatura española*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1998, II, pp. 137-149 (p. 137). En este epígrafe solo damos noticia de un buen número de trabajos que reaparecerán en los

torno a dos polos antitéticos. Por un lado, los juicios más relevantes de la primera oleada crítica la conforman los estudios de Robbins⁴⁵ y Morris y Deutsch⁴⁶, quienes defienden el fracaso de la construcción de la subjetividad femenina en la sociedad post-franquista y el consecuente triunfo del patriarcado, fruto de una interpretación constreñida de la imagen final de esta novela, en la que Lulú despierta del sueño con un atuendo definitivamente infantil. Por otro, estudiosas como Silvia Bermúdez⁴⁷, Ellen Mayock y Tabea Alexa Linhard proponen una lectura del texto en la que lo pornográfico es secundario, ya que Grandes supera los parámetros propios del género y funda las bases de una mujer que aprenderá a gozar y a responsabilizarse de su libertad. En síntesis, *Las edades de Lulú* es considerada por ellas como un *Bildungsroman* o novela de aprendizaje.

Sin embargo, la *opera prima* de la madrileña también resulta, particularmente para la crítica extranjera, un reflejo de la sociedad española post-franquista y un testigo indispensable que asiste a la transformación del rol femenino en la década de los 80⁴⁸, al tiempo que explica el movimiento de «La Movida» tan genuino de la joven España democrática. En este sentido, Elle Mayock⁴⁹ defiende con toda firmeza, frente a los «cásticos»⁵⁰, la calidad de una novela erótica que sobredimensiona su género a causa de dicho valor testimonial.

Gonzalo Navajas subraya la dualidad intencional narrativa, que se opone sin ambages a la clasificación de las corrientes críticas anteriores. Para Navajas, el hecho de que la novela sea narrada por una mujer, pero dirigida a un lector exclusivamente masculino, produce una situación contra

epígrafes que integran nuestra tesis. Solo glosaremos sus principales aportaciones, reservando las citas explícitas para los capítulos 2, 3 y 4.

⁴⁵ Jill ROBBINS, «The Discipline of the Spanish Subject: *Las edades de Lulú*», *Anales de literatura hispánica contemporánea*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, 2003, pp. 162-182.

⁴⁶ Barbara MORRIS y Lou DEUTSCH, «Regarding the Pornography Subject in *Las edades de Lulú*», *Letras Peninsulares*, 6.2, 1993-94, pp. 301-319.

⁴⁷ Silvia BERMÚDEZ, *op. cit.*, pp. 165-183.

⁴⁸ Tabea Alexa LINHARD, «Persiguiendo la raya: la posibilidades de posicionalidades eróticas en *Las edades de Lulú*», *Letras peninsulares*, 17.1, 2004, pp. 121-144.

⁴⁹ Ellen MAYOCK, «Family Systems Theory and Almudena Grandes' *Las edades de Lulú*», *Anales de literatura española contemporánea*, 29, 1, 2004, pp. 235-256.

⁵⁰ Entre las críticas más mordaces se cuentan las de Ana CORBALÁN, «Contradicciones inherentes a *Las edades de Lulú*: entre la transgresión y la represión», *Letras femeninas*, XXXII, 2, 2006, pp. 57-80, y Quim CASAS, «*Las edades de Lulú*: mucho sexo y nada que contar», *Dirigido por... Revista de cine*, 186, 1990, pp. 28-31.

genérica y, por tanto, no tan representativa de ese rol femenino de la nueva España⁵¹. No obstante, pone de manifiesto la presencia de un estilo propio que confirma la irrupción de Grandes en el panorama literario con una novela que no pasa desapercibida. En los mismos términos lo expresa Silvia Bermúdez, quien, en su segundo trabajo sobre *Las edades de Lulú*⁵², incide en la volubilidad del mercado español y en la influencia de los galardones literarios para el éxito editorial.

El artículo de Euisuk⁵³ constituye a nuestro juicio una excelente recapitulación sobre la bibliografía de la primera novela de Grandes, ya que recoge los puntos de vista, frecuentemente encontrados, sobre la valía de la misma. Además, centra su atención en un tan tema inadvertido hasta ahora para el resto de los especialistas como es el de la duplicidad masculina, que, según razonamos en el segundo capítulo, se antoja cardinal para la correcta exégesis de los personajes femeninos que pueblan la primera etapa de la narradora madrileña.

Con su segunda novela, *Te llamaré Viernes* (1991), Grandes se despojó del lastre que arrastraba – un premio, pero también una condena– como novelista erótica. Sin embargo, esta obra pasó bastante más inadvertida entre el mundo académico, con excepción de sucintas referencias a la hora de repasar la bibliografía general de nuestra autora. En la mayoría de los casos, los dictámenes vocean la ausencia de cualquier credibilidad, dada la impostación sexual del narrador, aunque se le viene reconociendo un buen oficio literario por lo que toca a las técnicas y el estilo. El estudio de Belmonte Serrano representa una excepción, ya que sabe intuir las dificultades a las que se enfrenta el sujeto posmoderno, que cobrarán forma plena en las siguientes obras de Grandes, así como la mitificación de una sede determinante en su cosmovisión: «el Madrid de toda la vida»⁵⁴.

Bien diferente es la fortuna de la novela inaugural de la década que nos atañe, pues abundan los ensayos dedicados a reflexionar sobre las vicisitudes de Magdalena Montero. El factor común que

⁵¹ Gonzalo NAVAJAS, «Duplicidad narrativa en *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes», en *Studies in honor of Gilberto Paolini*, coord. por Mercedes Vidal Tibbits, Madrid, Juan de la Cuesta, 1996, pp. 385-392.

⁵² Silvia BERMÚDEZ, «Let's Talk about Sex?: From Almudena Grandes to Lucía Etxebarria, the Volatile Values of the Spanish Market», en *Women's Narrative*, New York, Adalgisa Giorgio, 2002, pp. 223-237.

⁵³ Kim EUISUK, «La dualidad en el personaje masculino de *Las edades de Lulú*», *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, XXIII, 2, 2008, pp. 93-108.

⁵⁴ José BELMONTE SERRANO, «*Te llamaré Viernes*: Un análisis de la incomunicación y la soledad», *Annali Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, XLVIII, 26, 2003, pp. 475-89.

ilumina el corpus crítico de *Malena es un nombre de tango* (1994) es su adscripción al *Bildungsroman* propiamente dicho. En otras palabras: contrariamente a *Las edades de Lulú*, Grandes se ajusta al modelo genérico y a las demandas del mercado literario. Mercedes Arriaga define esta historia como «autobiografía de iniciación»⁵⁵ en la que el despertar sexual de la protagonista tiene una preeminencia despótica ya que, a su juicio, determina inevitablemente el *fatum* de la protagonista.

De la misma opinión es Concepción Bados⁵⁶, para quien el descubrimiento del sexo constituye el núcleo central. No obstante, añade al concepto de *Bildungsroman* una puntualización que abre nuevos horizontes. Esto es, si el *Bildungsroman* se concreta en el proceso de desarrollo general del individuo, no solo emocional o intelectual, este proceso debe producirse dentro de una cultura determinada, en la que la religión, la familia o las corrientes culturales desempeñan un papel regulador a la hora de aceptar y asumir la propia identidad. Establece, asimismo, que la definición de *Bildungsroman* masculino, con honda tradición literaria, no se puede equiparar a su homólogo femenino, puesto que son el amor y el deseo los dos motores que impulsan la necesidad de autoaprendizaje y evolución de estas féminas.

Para Alicia Redondo⁵⁷, el camino de la protagonista tiene mucho que ver con la liberación de las ataduras de la mujer estereotípicamente «buena». Malena aprende, mediante el sistema de oposiciones físicas y morales que caracterizan a los actantes femeninos, a asumir las funciones de *hada*, o bien de *tanguista*, representada esta última por mujeres que, a pesar de ser consideradas «malas» según los cánones de su sociedad, poseen una serie de cualidades entre las que destacan su buen corazón, su solidaridad, su inteligencia y su sentido del humor. *Brujas y hadas –o reinas y*

⁵⁵ Mercedes ARRIAGA FLÓREZ, «El despertar sexual en *Malena es un nombre de tango* de Almudena Grandes», en *Vivir la Historia o contar la Vida*, ed. María José Porro Herrera, Córdoba, G. I. Sociología de la Literatura Andaluza de los siglos XIX y XX y sus relaciones con Hispanoamérica (S.O.L.A.R.H.A.), Universidad, 2004, pp. 77-89.

⁵⁶ Concepción BADOS CIRIA, «*Malena es un nombre de tango*: el despertar sexual», en *Vivir la Historia o contar la Vida*, pp. 61-75.

⁵⁷ Alicia REDONDO GOICOECHEA, «Reinas y tanguistas, a propósito de Almudena Grandes desde la teoría de la diferencia sexual», en *Imágenes de mujeres / Images de femmes*, Bernard Fouques y Antonio Martínez González (eds.), Caen, Universidad de Caen, 1998, pp. 131-143.

tanguistas– se oponen así en la trama, pero en realidad suponen una inversión parcial de los modelos tradicionales de mujer.

Su motivación es indudablemente amorosa, y esta adquiere para Redondo mayores dimensiones que para Arriaga y Bados, dado que considera que el amor materno-filial –o la ausencia del mismo– pone en jaque el futuro de la protagonista, quien se resiente desde la infancia de esa falta del afecto de la madre, quien se decanta rápidamente por su hermana gemela. Asimismo, Redondo considera que la novela de aprendizaje sustenta los episodios en los que se nos narran los numerosos traspies de Malena (el abandono de Agustín, o su boda con Santiago), por más que también la ayuden a madurar y acrecienten su autoestima. Luego le hacen comprender que el lujo de equivocarse se debe al hecho de ser libre, que implica tantos derechos como responsabilidades.

Paola Madrid Moctezuma adopta la misma línea que Redondo, ya que estima que la ausencia del amor materno determina el comportamiento de la protagonista⁵⁸. En su cotejo de *Malena es un nombre de tango* con *Como agua para chocolate*, Madrid asegura que el enfrentamiento entre hermanas y materno-filial da paso a la búsqueda de afinidades con otras mujeres de la familia, Magda o la abuela Soledad en el caso de Malena, que es justo donde la muchacha comienza su aprendizaje. Otro argumento destacable del artículo de Paola Madrid es el de la «resemantización» de la madre como meta de la narración. Según hemos indicado, la poca autoestima de la protagonista radica en el complejo de inferioridad que arrastra desde la niñez. De ahí que Malena, al convertirse en madre, huya del modelo tradicional (su misma progenitora o su abuela Reina), para redefinirse como mujer. Educar a su hijo en libertad y con un amor incondicional son para ella los mandamientos básicos de la maternidad.

Algo distinto es el enfoque de Almudena del Olmo Iturriarte, para quien en el *Bildungsroman* el aprendizaje acostumbra a realizarse mediante la construcción de mitos particulares a través de

⁵⁸ Paola MADRID MOCTEZUMA, «*Como agua para chocolate y Malena es un nombre de tango: en busca de la genealogía perdida*», *América sin nombre. Boletín de la unidad colonial en el siglo XX hispanoamericano*, 3, 2002, pp. 62-70.

ejemplos masculinos, con la excepción de Magda⁵⁹. Del Olmo acentúa el peso del abuelo Pedro en la infancia de Malena, que, distanciándose de todas las teorías feministas de aquella época, asume el modelo de hombre ideal porque gracias a él la muchacha aprende que solo merece la pena vivir de manera apasionada. De igual forma, la historia del abuelo Jaime imprimirá una huella tan honda sobre Malena que incluso bautizará a su hijo con el mismo nombre. Tomás también se manifiesta como una gran apoyo al final de la novela, ya que sus mediación le permitirá vender la esmeralda. Sin embargo, al margen del aprendizaje, el estudio de Almudena del Olmo profundiza en una idea que latía ya en los juicios favorables de los que disfrutara *Las edades de Lulú*. A saber: la relevancia del libro en tanto que cédula testimonial de su época, pues, a su juicio, la biografía de Malena sirve de botón de muestra para contextualizar el colectivo de las jóvenes en su paso a la edad adulta, y por ello los rasgos de la nueva España post-franquista.

María Teresa García-Abad García y Christine Peres centran sus artículos en la impronta de la mirada del otro sobre la autoestima de la protagonista. García-Abad pone de relieve el proteísmo de las técnicas visuales, casi cinematográficas, de esta novela, que repercuten no solo en la concepción que Malena tiene de sí misma, sino también en la visión del mundo que nos propone a través de su «pictórica mirada», de tintes decimonónicos⁶⁰. Nuevamente la categoría testimonial de la obra pone en tela de juicio, según García-Abad, el mérito de *Malena es un nombre de tango* como simple novela de aprendizaje.

He aquí una postura similar a la de Christine Peres⁶¹, quien da comienzo a su análisis con una comparación entre la técnica pictórica de Grandes y la de Clarín, a partir de la descripción que la madrileña hace de Paz, personaje clave para descifrar el mensaje de *Malena*. *Pacita* simboliza la

⁵⁹ Almudena del OLMO ITURRIARTE, «*Malena es un nombre de tango*, de Almudena Grandes», *Mujeres novelistas en el panorama literario del Siglo XX*, coord. Marina Villalba Álvarez, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2000, pp. 281-294.

⁶⁰ María Teresa GARCÍA-ABAD GARCÍA, «Mnemosyne o el imperio de los sentidos: literatura e imagen en Almudena Grandes, *Malena es un nombre de tango*», *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad*, VII, 27, 2007, pp. 25-38.

⁶¹ Christine PERES, «Portraits de femmes dans *Malena es nombre de tango* (1994) de Almudena Grandes», en *Femme et écriture dans la Péninsule ibérique. Colloque International organisé par Le Laboratoire de Recherches en Langues et Littératures Romanes, Études Basques, Espace Cara'be de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour (E.A.1925)*, Maria-Graciete Besse y Nadia Mékouar-Hertzberg (coords.), Paris, L'Harmattan, 2004, I, pp. 83-106.

repercusión de la mirada del otro en la propia personalidad, dado que no es nada de lo que parece a simple vista. Paz es una disminuida física y psíquica que se restringe a «mujer-muñeca» o «mujer-objeto» de una madre que porfía en vestirla con atuendos tan sofisticados como ridículos y que, además, la utiliza para retener a su marido. Dado su estado físico, Paz no ofrece resistencia y, al decir de Peres, se convierte en el punto de inflexión para que Malena aprenda que ella sí puede negarse y oponerse a lo que su corazón le dicta como erróneo.

Por último, sobresale el trabajo de Rosalía Cornejo-Parriego⁶², quien retoma las claves de García-Abad y Del Olmo, dejando a un lado el marbete de «novela de aprendizaje» para destacar la enjundia testimonial. Cornejo expone que *Malena* entraña un recorrido histórico desde la República hasta la España global, pasando por la Guerra Civil, la Dictadura franquista y la Transición. Establece, pues, un sutil balanceo de lo público a lo privado en los periplos de Magdalena Montero. A su juicio, la piedra angular de la novela se cifra en la cuestión (inacabada) de las dos Españas: la estática, inmovilista y ficticiamente homogénea y la fluida, plural y heterogénea. Asimismo, hace posible la confluencia de mundos que ideológicamente son imposibles de imaginar, como el caciquismo del abuelo Pedro y el hecho de que precisamente él (y no su mujer) acepte la homosexualidad de su primogénito.

Más aún: Cornejo concluye que con la madurez de Malena se supera el fracaso de los dos modelos de mujer todavía vigentes en su época; esto es, el tradicional y el feminista. Ilumina las primeras preocupaciones de Grandes por el tema de la memoria histórica a través del episodio de Jaime, cuyo cadáver nunca se llegó a encontrar. Pero tendremos que esperar a la publicación de *Los aires difíciles* para retomar este asunto, que tanto terreno ha conquistado en su narrativa más reciente.

Es sin duda la colección de relatos *Modelos de mujer* (1996) el libro que más atención ha suscitado. Tanto en el ámbito nacional como en el internacional. Copiosos son los estudios que atienden principalmente a la repercusión de la mirada del otro sobre las protagonistas de los cuentos

⁶² Rosalía CORNEJO PARRIEGO, «Genealogía esquizofrénica e identidad nacional en *Malena es un nombre de tango* de Almudena Grandes», en *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 43-59.

y a la génesis de un nuevo modelo que se ajusta a las variaciones sociales sufridas por España desde el franquismo.

Quizá el más exhaustivo sea el firmado por Bettina Pacheco Oropeza⁶³, quien analiza la colección reparando en factores tan recurrentes como determinantes para la comprensión del estilo de Grandes: entre ellos la presencia estelar del Madrid antiguo como imagen contextualizadora de mujeres que encarnan sus propias obsesiones. A su juicio, los paralelismos topográficos y temáticos construyen un universo personal sustentado por su propia memoria, donde se conjuga la continuidad y discontinuidad entre su pasado y su presente, al tiempo que perfila una identidad acorde con los nuevos roles femeninos.

Según Pacheco, Grandes toma aquí una posición bastante conservadora en cuanto a la reinención del amor por parte de las mujeres que protagonizan sus historias, dado que el anhelo amoroso impera sobre el deseo de apropiarse de su destino como sujeto social. No obstante, esta opinión no impide que la catalogue como uno de los máximos exponentes de la literatura posmoderna, debido a que sus personajes hacen gala de su individualismo y se muestran decididos a conservar y prolongar su juventud, símbolo rebelde de la decadencia.

Asimismo, la matrofobia exacerbada, el ansia de amor, la sexualidad, la plenitud y la mirada irónica que enarbola contra el valor excesivo que la sociedad confiere al físico otorgan un aire definitivamente posmoderno a la pluma de Grandes, cuya versatilidad y buen hacer literario alaba, aun reprochándole cierta falta de reflexión sobre lo femenino en una dimensión más creativa y especulativa; o sea, en el diseño de una proyección utópica de la nueva identidad femenina.

Esta misma tacha aparece como colofón del artículo que la misma crítica co-escribe con Alicia Redondo⁶⁴, y que, empero, profundiza en la faceta maternal de la mujer, en un intento de reconciliación de la novelista con la figura que tanto denuesta. Las etiquetas (muy a lo Propp, por

⁶³ Bettina PACHECO OROPEZA, «Las imágenes del cuerpo en *Modelos de mujer*, de Almudena Grandes», en *Actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor, 2001, pp. 187-196.

⁶⁴ Bettina PACHECO y Alicia REDONDO, «La imagen de la madre en *Amor de Madre* de Almudena Grandes», *Revista Contexto*, 2ª etapa, V, 7, Julio/Diciembre de 2001, pp. 151-161.

cierto) de las que se sirvió Redondo (*hadas y brujas; reinas y tanguistas*) hallan su reflejo en este artículo, que reivindica la preponderancia de las *hadas* en la creación de Grandes. Pacheco apuesta por la relevancia de la mirada del otro en la autoaceptación, aunque en su caso se refiera a la mirada de la madre con todas las implicaciones y contradicciones afectivas que ello supone.

A esta línea temática de lo materno-filial se ancla Mercedes Alcalá Galán en su estudio sobre el cuento contemporáneo, donde sugiere que Berta, protagonista de «La buena hija», es el paradigma de mujer cuyas alarmas se disparan al comprender la opinión que su madre tiene de ella a través de su pedestal de gran señora, y que provoca sentimientos radicalmente opuestos a los que afloran en el resto de personajes al ser observados por el amante⁶⁵.

Se comprende mejor así la tesis de Godsland cuando explora el impacto de la mirada de los amantes en la percepción del cuerpo y propone una interpretación en la que Almudena Grandes se caracteriza por articular la experiencia femenina e ironizar acerca de los mecanismos ocultos en la sociedad patriarcal que ayudan a perpetuar las nociones tradicionales⁶⁶. Un criterio compartido por Núñez y Samblancat⁶⁷, quienes, en su estudio sobre «Malena, una vida hervida» y «Modelos de mujer», precisan que como cuentista propone un arquetipo tradicional subvertido, con lo que se despide del mito al hacer triunfadoras a las representaciones del anti-canon.

Lo mismo opina Silvia Rolle-Rissetto⁶⁸, más interesada por dotar de categoría narrativa al empleo que Grandes hace del cuerpo femenino, siempre a partir de la antítesis entre un prototipo ideal – gordas, feas, rechazadas por sus propias madres...– que, paradójicamente, contribuye a desmitificar

⁶⁵ Mercedes ALCALÁ GALÁN, «Mujeres en el espejo. Cuentos de escritoras españolas sobre madres e hijas», en *Actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, pp. 178-185. Concha Alborg, en su estudio sobre las relaciones materno-filiales en la literatura contemporánea, define la imagen que Berta tiene de sí misma como la de una «hija extraña, vieja solterona», que, sin embargo, no parece ofender a la protagonista. En cambio, cuando se da cuenta de que para su madre es solo la criada, la abandona sin remordimiento alguno. Véase Concha ALBORG, «Madres e hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿Mártires, monstruos o musas?», en *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, coord. Marina Villalba, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 13-32

⁶⁶ Shelley GODSLAND, «The Importance of Being Esbelta: Fatness, Food and Fornication in Almudena Grandes' *Malena, una vida hervida*», en *Reading the Popular in Contemporary Spanish Texts*. ed. and introd. Shelley Godsland and Nickianne Moody, Newark, University of Delaware, 2004, pp. 59-73.

⁶⁷ Carmen NÚÑEZ y Neus SAMBLANCAT, «Belleza femenina y liberación en *Modelos de Mujer* de Almudena Grades», <http://www.ub.es/cdona/Belleza/NUNEZ.pdf>, consultado por última vez el 2 de agosto de 2012.

⁶⁸ Silvia ROLLE-RISSETTO «Decirse desde el cuerpo: *Modelos de Mujer* de Almudena Grandes», *Revista destiempo*, 19, marzo/abril 2009, pp. 576-584.

el estereotipo que nos impone la sociedad de consumo. Para Asunción Martín⁶⁹, sin embargo, la paradoja del prototipo ideal radica inexcusablemente en la esencia misma de la feminidad. A su juicio, Grandes indaga en lo femenino desde un punto de vista que «no se quiere» femenino precisamente porque no lo es de forma alevosa, detalle que, a su parecer, permite que las mujeres tomen (o recuperen) las riendas de su vida.

De cualquier modo, la antinomia en cuanto a las clases de mujeres contemporáneas que desfilan por sus relatos no ha dejado indiferente a la crítica. Así, Maria Akrakova sostiene que en el relato «Los ojos rotos» asoma un rasgo de uniformidad y duplicidad que es inherente e indispensable para la palabra que clarifica el discurso femenino: la «ambigüedad», que a su vez lo convierte en femenino por excelencia⁷⁰. Señala, asimismo, que el anti-ideal de Almudena Grandes se encarna con frecuencia en mujeres tiránicas (en este caso la enfermera del hospital mental, en otros la madre), que ostentan un relativo poder y oprimen a su propio sexo solo para conservar su pequeño bastón de mando frente a los hombres.

Esta dualidad supone, acaso, de acuerdo con Christine Arkinstall⁷¹, una metáfora de la sociedad en la que Grandes denuncia la continuidad en la España de hoy del tipo de valores conservadores y patriarcales que determinaron una rígida división de clases. En una era marcada por las reformas socialistas, los textos de la madrileña sugieren que la armonía política y la erradicación de las desigualdades tendrían que comenzar –así lo deducimos de sus novelas– por redirigir la posición de las mujeres y entender las dañinas secuelas de la pervivencia de los mitos.

Planteamientos subyacentes, en buena medida, en el careo que propone Ryan entre «La buena hija», de Almudena Grandes, y «La hija predilecta», de Soledad Puértolas⁷². Lorraine Ryan afirma

⁶⁹ Asunción MARTÍN, «Modelos de mujer, de Almudena Grandes», *Clarín. Revista de Nueva literatura*, I, 4, 1996, pp. 73-74.

⁷⁰ María AKRABOVA, «El espejo y el espejismo: ambigüedades interpretativas de *Los ojos rotos* de Almudena Grandes», *Letras Hispánicas. Revista de Literatura y Cultura*, 3, 2006, pp. 112-131.

⁷¹ Christine ARKINSTALL, «‘Good-Enough’ Mothers and Daughters in Almudena Grandes’ Short Fiction», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, XXVI, 2, 2001, pp. 5-27.

⁷² Lorraine RYAN, «Nada más que un espejismo: la inquieta realidad de la modernidad española a través de los relatos *La buena hija* de Almudena Grandes y *La hija predilecta* de Soledad Puértolas», en *Construcciones culturales de la maternidad en España: la madre y la relación madre-hija en la literatura y el cine contemporáneos*, coord. M. Cinta Ramblado Minero, Alicante, Universidad, 2006, pp. 45-61.

que la subversión del pensamiento tradicional por lo que se refiere a las cualidades maternas se explica como una embestida contra el sistema social que, especialmente durante el franquismo, imponía a las mujeres la maternidad como fin, cualidad innata y única meta. A su parecer, sobre todo en el caso de Berta, protagonista de «La buena hija», cuidar de la madre no es sino una paradoja de la modernidad ligada a factores socio-históricos, ya que la atención del hogar y de sus moradores se ha considerado un rasgo mujeril. Asimismo, recalca el fuego del sentimiento de culpa –avivado por sus hermanas mayores– cuando la protagonista prioriza sus deseos. Ryan considera un paso hacia la liberación de las viejas etiquetas franquistas el hecho de que Berta abandone a su despótica madre y emprenda el camino hacia su autoformación.

Con otra lente hay que valorar los trabajos a propósito del relato «El vocabulario de los balcones» y de su adaptación al cine –*Aunque tú no lo sepas*–, dirigida por Juan Vicente Córdoba en el año 2000. La impresión que suscita la mirada del amante sobre la protagonista de este cuento (considerado por algunos una novela corta) es el punto de partida de un artículo como el de García-Abad⁷³, quien estima que el poder de esta mirada cobra tal relevancia que, de otro modo, Córdoba ni siquiera lo hubiera llevado a la gran pantalla. La mirada no es solo inspiración para el cineasta, sino que, a su vez, se apodera de los planos y de misma trama, en tanto que la anónima protagonista del cuento (Lucía en la película) construye –o deconstruye– su vida adulta con la esperanza de sentir el abrigo de los ojos de «Juan el Macarrón».

Rafael Bonilla va aún más lejos al considerar que el registro visual del relato supera el simple intercambio de miradas entre los amantes, puesto que la voz narrativa establece con el lector un contacto a través de las percepciones de la protagonista⁷⁴. Es interesante su tesis y posterior desarrollo (secuencia a secuencia, plano a plano) de la influencia que el cine ejerce sobre el estilo de Grandes, apuntado por Christine Peres o la propia García-Abad. Asimismo, da cuenta de las

⁷³ María Teresa GARCÍA-ABAD GARCÍA, «Lirismo, narración y memoria en Almudena Grandes y Juan Vicente Córdoba: Buscando una película, *Aunque tú no lo sepas*, en *El vocabulario de los balcones*», *Imagen et Pouvoir. Actes de 4^e Congreso International de Grimh, Lyon 19-20 novembre 2004*, Lyon, Universite Lumiere-Lyon, 2004, pp. 445-456.

⁷⁴ Rafael BONILLA CEREZO, «Literatura y filmicidad: *El vocabulario de los balcones* (Almudena Grandes, 1998) y *Aunque tú no lo sepas* (Juan Vicente Córdoba, 2000)», *Revista de Literatura*, LXVI, 131, 2004, pp. 171-200, retocado y ampliado en su libro *Suspirando a Musidora. Ensayos de literatura y cine*, Córdoba, Diputación Provincial, 2007, pp. 162-217.

opiniones de la misma escritora sobre las varias adaptaciones de sus obras, que contradicen, hasta cierto punto, el potencial cinematográfico que le otorga el crítico.

Para Yvonne Gavela, sin embargo, la inversión de roles en el código visual de la cinta hace posible el íntimo desarrollo femenino –como exponía Mercedes Alcalá a propósito de «La buena hija»⁷⁵. Dicha alteración de roles implica, además, el cambio del tono intimista entre el pasado y el presente de la protagonista, que no se termina de plasmar en la obra narrativa. No en vano, Gavela sugiere que el cambio estructural de la cronología (del presente al pasado, para regresar al presente) favorece una crítica sociopolítica que apenas se intuye al inicio del cuento de Grandes.

La misma carencia que Pilar Rus ha imputado a este relato⁷⁶. Rus reivindica en «El vocabulario de los balcones» una mirada más social, menos intimista, que permita al sujeto restablecerse en su contexto sociopolítico. Omisión, a su juicio, que viene a suplir el filme de Juan Vicente Córdoba, particularmente con la reconstrucción del personaje masculino, de quien deriva el reproche hacia la secesión clasista durante y después del franquismo.

No tan numerosos son los estudios de las obras de Grandes publicadas en los albores del siglo XXI, si bien cabe extraer una serie de constantes, focalizadas hacia el planteamiento de una visión cada vez más contextualizada y abarcadora de su trayectoria. Entre los ensayos acerca de *Atlas de geografía humana*, cuarta novela de la madrileña y segunda de las impresas durante la década objeto de esta tesis, singularizamos dos corrientes complementarias. Por una parte, Pilar Nieva de la Paz y Ernesto Gil López rescatan la autorreflexión, muy cercana al *Bildungsroman*, de *Malena es un nombre de tango*; por otra, María Nieves de Abajo Bajo y Estrella Cibreiro dirigen su trabajo hacia el impacto sociopolítico de la novela.

Gil López, al poner sus miras en el papel de las mujeres en la narrativa contemporánea, define *Atlas de geografía humana* como novela representativa de su tiempo, en función de su aspecto

⁷⁵ Yvonne GAVELA, «Aunque tú no lo sepas: la mirada de Juan Vicente Córdoba a “El vocabulario de los balcones” de Almudena Grandes», *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, XI, 2, 2008, pp. 105-12.

⁷⁶ Pilar RUS, «La mirada como transgresión sexual y social: Almudena Grandes y Juan Vicente Córdoba», *Letras Peninsulares*, XVI, 1, 2003, pp. 87-98.

sociológico, ya que diversas clases encuentran su aquí su espacio e interactividad⁷⁷. No obstante, arraiga el mérito de esta historia en el poder de autorreflexión que provoca sobre sus lectores, susceptibles de reconocerse en alguno de los cuatro modelos femeninos.

A pesar del crédito testimonial de *Atlas* como espejo de los cambios acometidos en la España de los ochenta y los noventa, Nieva de la Paz explora temas relativos a la identidad femenina⁷⁸. Remarca, en primer término, el hilo conductor del *topos* de la crisis identitaria que sufren las protagonistas, ya que le confiere a esta novela un aire costumbrista caracterizado por un excelente uso del lenguaje –en todos sus registros– que podría variar en un ambiente menos cosmopolita. Por otra parte, explica, al compararla con *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, de Lucía Etxebarria, que las mujeres inician un proceso de reflexión «psicoanalítica» parecido a la andadura cognoscitiva de Malena, dado que unas y otras representan el tránsito a una madurez solo posible tras la superación de la crisis.

Y es que los anhelos amorosos son parte fundamental de la trama de *Atlas de geografía humana*, puesto que, a pesar de que las cuatro protagonistas son mujeres incorporadas al mercado laboral, independientes e intelectualmente muy dotadas, terminan por darle prioridad a la vida afectiva cuando se trata de medir su felicidad. No obstante, se debaten entre esta opción y la certeza de una remota aceptación de la igualdad por parte de los hombres.

Sorprendente, sin duda, que de los cuatro trabajos que versan sobre *Atlas*, dos la utilicen como lanzadera para extrapolar su andamiaje narrativo al de *Amor, curiosidad prozac y dudas*, aunque en el caso de la monografía de María Nieves de Abajo⁷⁹ haya que sumar a esta dupla *Nubosidad variable*, de Carmen Martín Gaité. Abajo lleva a cabo un careo de las tres obras signado por la cronología socio-histórica que las justifica y robustece. Desde la muerte de Franco en 1975, España

⁷⁷ Ernesto J. GIL LÓPEZ, «La voz femenina en la narrativa española contemporánea», en *Literatura y Sociedad: el papel de la Literatura en el siglo XX*, ed. Fidel López Criado, A Coruña, Universidad da Coruña, 2001, pp. 165-75.

⁷⁸ Pilar NIEVA DE LA PAZ, «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*, 17, 1999, pp. 199-212.

⁷⁹ María Nieves de ABAJO BAJO, *Crisis y transformación en las protagonistas femeninas en Nubosidad variable* (Martín Gaité), *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (Etxebarria) y *Atlas de Geografía Humana* (Grandes), Albuquerque, New Mexico University Press, 2008.

ha sufrido rápidos y revolucionarios cambios, entre los que destaca la promoción de la mujer como sujeto social y componente activo del tejido que conforma la fuerza obrera para el desarrollo político. Aunque estas tres novelistas pertenecen a tres generaciones diferentes, coinciden en la experimentación de la crisis del sujeto femenino. De modo que si la narrativa de Grandes supone un periplo hacia la identidad de clase (social, laboral) de la mujer en la emergente democracia, las protagonistas de *Atlas* se incardinan en ámbitos muy diversos, por más que la crisis del sujeto femenino sirva de estandarización y homogenización de las propias clases, salvando así los abismos generados por el franquismo.

El estudio más riguroso sobre *Atlas de geografía humana* nos llega de la mano de Estrella Cibreiro⁸⁰, pues equilibra la consideración de la novela como testigo del cambio y la reflexión acerca de la obra en sí misma y en la narrativa de Grandes. Para Cibreiro, la novela es un retrato –aunque íntimo– histórico y un testimonio generacional de la crisis femenina. La narración interconectada de las cuatro protagonistas sirve para desgranar las obsesiones de la angustia existencial, el miedo a envejecer, el erotismo y el cambio mediante la creación de un simbólico «atlas humano» que marca la orografía de la transición personal, por un lado, y la experiencia de la transformación socio-política, por otro.

Cibreiro se detiene, asimismo, en los recursos con los que Almudena Grandes explora la ambivalencia vital y ética de una generación de españoles que crecieron en la Transición, a medio camino entre la dictadura y la democracia. Señala la tendencia de la novelista a cuestionar las convenciones sociales y a defender la ley natural del instinto como rasgo que vincula a las protagonistas, a quienes asocia con un modelo de izquierdas que oscila entre el marxismo radical de Fran y el moderado centrismo de Rosa. Por último, tampoco se soslaya la diferencia de género y la feminidad: Grandes arremete contra varios postulados feministas y, por el contrario, apuesta por romper ese mito de la diferenciación masculina y femenina a la hora de crear personajes, ya que en sus historias unos y otros solo rozan la estabilidad emocional –y hasta la felicidad– cuando

⁸⁰ Estrella CIBREIRO, «Entre la crisis generacional y el éxtasis sexual: El dilema femenino en *Atlas Geografía Humana* de Almudena Grandes», *Romance Studies*, XX, 2, 2002, pp. 129-144.

encuentran a su compañero/a. Pero Cibreiro pone el acento en una constante sobre la que volvemos en nuestro segundo capítulo: la repercusión de los hombres de Grandes para el pleno desarrollo de sus mujeres, particularmente los de su primera etapa narrativa.

Como hemos visto, hasta este momento la mayor parte de los estudios tenían como meta aclarar la posición de la mujer en la nueva España y evaluar su feminismo o posmodernismo. Por otra parte, puede observarse una evolución en la posición de los críticos respecto a la calidad literaria de Grandes, en general, considerada en sus inicios otra muestra del superficial éxito de ventas de nuestras escritoras a fines del XX. No obstante, se vienen acrecentando los estudios sobre cada una de sus obras desde 1989 a 1998: cuatro novelas, una colección de relatos y numerosos artículos en prensa.

Destacan, por su rigor y exhaustividad, los de Redondo Goicoechea y Valls. Redondo dedica el séptimo capítulo de *Mujeres y narrativa* a la producción de Almudena Grandes⁸¹, recapitulando la tipología de sus protagonistas, a quienes clasifica en términos opositivos como *hadas* y *brujas*, haciéndose eco del artículo que dedicó a *Malena es un nombre de tango*. A su juicio, la autora se alza como máximo exponente de la penúltima generación de novelistas y una de las mejores escritoras de nuestro tiempo. A continuación, profundiza en su teoría de las dualidades, enumerando los distintos factores que llevan a considerar como *hadas* a las sucesivas protagonistas de las novelas y cuentos de la madrileña: Lulú, Manuela, Malena, Berta, Bárbara y Miguela. Asimismo, razona las causas de su fuerte dependencia amorosa, que casi siempre se remonta a la falta de afecto durante la niñez, concretando las particularidades de las *hadas*, a quienes define por su aspecto físico (gordas, morenas, e incluso feas) en contraposición a las *brujas*, de aspecto sutil y angelical. Para Redondo la prosa de Grandes es responsable de los nuevos modelos femeninos que superan los estereotipos tanto tradicionales como posfeministas.

⁸¹ Alicia REDONDO GOICOECHEA, *Mujeres y narrativa: otra Historia de la Literatura*, Madrid, Siglo XXI, 2009, pp. 241-60.

Fernando Valls repasa la narrativa de nuestra autora publicada hasta 1998⁸². Al igual que Redondo, alaba la calidad literaria de la madrileña y su versatilidad como prosista⁸³. Sobre *Las edades de Lulú* indica que transcurre en un tiempo actual –a pesar del onirismo propio de las novelas eróticas–, los personajes tienen un pasado y un futuro y no disfrutaban de cuerpos perfectos. Características que justifican los motivos por los que el debut de la madrileña fue merecedor del premio *La Sonrisa Vertical*. A propósito de *Te llamaré Viernes*, Valls celebra el arrojo de Grandes por tratar de liberarse de la etiqueta de «novelista erótica». Empero, subraya la ambición con la que aquella fue concebida, su inconformismo y la decidida voluntad de explorar nuevas vetas de la conducta humana. Para el crítico, lo más valioso de *Te llamaré Viernes* es la presentación de los antihéroes, a quienes no les sucede nada insólito y, sin embargo, pertenecen a ese selecto grupo que no se olvida con facilidad.

Más elogios recibe su tercera novela, *Malena es un nombre de tango*, que, según Valls, escapa a esa aporía de los teóricos de la posmodernidad que defiende que la ficción solo se puede desarrollar de manera fragmentada. Luego Malena ejemplificaría las transformaciones que ha sufrido la mujer en nuestro país desde la República. Todo se ciñe, pues, a la metamorfosis de niña a adulta; una adulta, eso sí, que previamente debe aceptarse. Asimismo, nos brinda una lectura basada en la historia de las dos hermanas como exposición de modelos femeninos antitéticos, aun siendo consciente de sus flaquezas, ya que, debido a las últimas correcciones de Grandes antes de publicarla, las cuatro partes resultan algo descompensadas.

Esas irregularidades estructurales son el principal obstáculo de *Modelos de mujer*, si bien se atenúan por los imprecisos límites que dominan la cuentística. Grandes no se halla cómoda en el relato breve, siempre a juicio de Valls, pues este género coarta su libertad: la condensación de los cuentos no le proporciona espacio suficiente para dar rienda suelta a sus digresiones, que cobran su autonomía en las novelas, sobre todo en los monólogos interiores. No obstante, se deslizan por

⁸² Fernando VALLS, «Por un nuevo modelo de mujer (Sobre la trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989-1998)», *Iberorromania*, 52, 2000, pp. 11-29.

⁸³ Se refiere en este trabajo a la faceta de columnista de Grandes; o sea, a los artículos publicados en *El País* entre 1999 y 2003. No obstante, apenas se detiene en las repercusiones literarias de tales artículos sobre el resto de su obra.

relatos como «La buena hija» o «Los ojos rotos». Sin embargo, hay que destacar la variedad temática que orquesta la sinfonía de mujeres, más o menos normales, que sufren una experiencia traumática y voltean el destino a su favor. También estira aquí Grandes el tono caricaturesco y grotesco a la hora de describir a *las gordas*, aunque para ello acuda a argumentos estrambóticos y a situaciones que bordean la linde entre lo verosímil y lo esperpéntico.

Atlas de geografía humana es la imagen de la crisis de cuatro mujeres en su toma de conciencia de la madurez. Motivada, como hemos dicho, por el inexorable tiempo que pasa, que no es un tiempo abstracto, sino un instante muy concreto de nuestra historia. Las protagonistas viven en el presente pero se enfrentan a un pasado y a un futuro en una sociedad compleja en la que la mujer lucha por obtener aquello que desea ser.

Por tanto, Grandes ha sintetizado la tradición literaria con la asunción de un presente vital problemático y complejo. De ahí que muchos de sus personajes sean eternos insatisfechos a caballo entre lo literario y lo real, lo arquetípico y lo cotidiano, entre la intelectualidad y el impulso de los sentimientos.

Más acotado el estudio que Elena García Torres dedica a comparar el éxito editorial de la obra de Grandes (hasta 1998) con la de Lucía Etxebarría⁸⁴. Sin mucho acierto a nuestro juicio, analiza cómo los valores literarios de la madrileña ponen de relieve la ambigua fragilidad de las construcciones de la identidad y de los géneros. Además, nos propone una reflexión sociológica sobre las diferentes estrategias de ambas escritoras para optimizar sus carreras. Por otra parte, García Torres procura arrojar luz sobre el mercado literario español de los últimos veinte años, sin aportar novedades de calado a trabajos ya citados, como el de Santos Alonso. En su conclusión, cuestiona la resistencia hegemónica de la autoría femenina, a la luz de la calidad de las autoras que pautan el mercado editorial.

Mención aparte merece el único ensayo –además del generado por esta tesis– sobre la faceta periodística de Grandes y la compilación de los artículos que publicó en *El País* desde 1999 a 2003.

⁸⁴ Elena GARCÍA TORRES, *Narrativa polifónica de Almudena Grandes y Lucía Etxebarría: Transgresión, subjetividad e industria cultural en la España democrática*, Lewiston-Questwon, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2008.

Rocío Catalán Peñalta se detiene en la proliferación de novelistas que cultivan el periodismo y ocupan por ello un lugar relevante en el género de opinión⁸⁵. Carmen Riera, Maruja Torres y, particularmente, Almudena Grandes nos enfrentan con los modelos femeninos de la modernidad. Y desde diversos puntos de vista. Pondera, asimismo, la sede estelar del *Mercado de Barceló* como espacio que aporta verosimilitud a las historias allí ubicadas y que, además, es alberga diferentes tipos que la madrileña traza con maestría. A su vez, este mercado representaría un escenario de intercambio social y económico predominantemente frecuentado por mujeres a quienes se les exige toda una gama de cualidades en el umbral del siglo XXI. En su conclusión, de lo más sugestiva, Catalán subraya el deseo de la novelista de «cerrar el mercado» para buscar nuevos motivos y localizaciones, decisión esta que esboza el nuevo rumbo que ha tomado su obra desde el 2004.

Vale la pena reparar en las breves reseñas de Alejandro Luque⁸⁶ y Eva Díaz Pérez⁸⁷ a propósito de la quinta novela de Grandes: *Los aires difíciles* (2001). Díaz destaca la intención de dejar atrás una etapa y dar así por concluido el capítulo en el que los temas de la madrileña giraban en torno a los conflictos propios de su generación. Para ello, según Luque, era necesario que nuestra autora cambiara radicalmente de espacio, por lo que denomina simbólicamente a Rota (asiento para *Los aires difíciles*) el «Macondo andaluz», en virtud de la complejidad de tramas ocultas tras los personajes que buscan en ese pequeño paraíso gaditano un refugio que acalle sus conciencias.

No obstante, como razona López García⁸⁸, la empresa del cambio de aires solo llega a cumplirse en cierta medida, pues con la publicación de su sexta novela, *Castillos de cartón* (2004), Grandes retornó al Madrid de «La Movida» en una historia que, si bien difiere de *Las edades de Lulú* o *Malena es un nombre de tango*, cuenta con similitudes como el protagonismo femenino, la voz narrativa en primera persona y el desarrollo de una historia de amor que López tilda de «tediosa».

⁸⁵ Rocío CATALÁN PEÑALTA, «*Mercado de Barceló* de Almudena Grandes: pequeñas historias de la vida cotidiana», en *La imagen de la mujer en su proyección en la literatura, en la sociedad y en la historia*, coord. Mercedes González de Sande, Sevilla, Arcibel, 2010, pp. 221-233.

⁸⁶ Alejandro LUQUE, «Un Macondo andaluz», *El País*, miércoles 12 de junio de 2002, p. 7.

⁸⁷ Eva DÍAZ PÉREZ, «Cuando sopla el Levante», *Mercurio*, marzo de 2002, p. 7.

⁸⁸ Dámaso LÓPEZ GARCÍA, «*Castillos en el aire*», *Revista de libros*, 89, 2004, pp. 45-46.

Para este crítico, la diferencia radical en *Castillos de cartón* reside en la contemplación del pasado como *ubi sunt*, a diferencia del pedagógico retorno al pasado de su narrativa anterior.

Richmond se ha ocupado de la segunda colección de relatos de Grandes, *Estaciones de paso* (2005)⁸⁹, que no hemos considerado para esta tesis por rebasar los límites cronológicos que nos hemos fijado. En un alegórico paralelismo con las estaciones de Vivaldi, nos conduce por los cinco «cuentos» que componen este libro, destacando los logrados monólogos interiores para trazar una relación íntima entre lector y narrador. La diversidad de niveles de lectura y de perspectiva desde donde se nos presenta la realidad halla acomodo poético en una estructura (y en un rosario de metáforas) mechadas con pinceladas musicales y estacionales.

Como broche a nuestra cartografía crítica aludiremos al estudio de Isabelle Stteffen⁹⁰ sobre *El corazón helado*, en el que firma un recorrido por la historia española del siglo XX y matiza tanto el concepto de las dos Españas como la repercusión de esta dicotomía tanto sobre la dictadura cuanto sobre los flecos que perviven en la sociedad contemporánea. Stteffen alaba el arrojo de Grandes al elegir un tema tan espinoso en nuestro panorama político. Deberemos, pues, aguardar a la publicación de nuevas contribuciones sobre la influencia sociopolítica de la pluma de Grandes en la reconstrucción, que siempre es una relectura, de la España actual.

4. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Desde la *Poética* de Aristóteles se ha venido definiendo la literatura como «mimesis de acciones» y, más concretamente, como «la mimesis de las acciones de los hombres». Lo que equivaldría a decir que el objetivo de toda obra de arte apunta hacia una representación fiel, aunque subjetiva, de la realidad⁹¹.

⁸⁹ Carolyne RICHMOND, «Variaciones sobre un tema: *Estaciones de Paso* de Almudena Grandes», *Ínsula*, 713, 2006, p. 18.

⁹⁰ Isabelle STEFFEN PRAT, «La lutte mémorielle des deux Espagnes dans *El corazón helado* de Almudena Grandes», en *Mémoire(s). Représentations et transmission dans le monde hispanique (XXe-XXIe siècles)*. Textes réunis et présentés par Catherine Orsini-Saillet, Bourgogne, *Hispanistica XX, XXV*, 2007, pp. 232-245.

⁹¹ Véanse las opiniones de Fernando LÁZARO CARRETER, *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 7-9.

Los formalistas rusos, el círculo lingüístico de Praga y los estructuralistas, amén de los generativistas y los semióticos, afrontan un dominio que, aun difiriendo en su enfoque, se orienta a la resolución de la distancia que media entre la realidad y la literatura⁹². El posmodernismo no iba a ser la excepción, acaso por la urgencia de iluminar una realidad caótica, imprevisible, que al mismo tiempo pretende ser un reflejo del entorno de los personajes. Nuestro estudio propone una nueva lectura (en algún caso iniciática) de las novelas, cuentos y textos periodísticos de Almudena Grandes entre 1994 a 2004, sin descuidar su contexto socio-político y geográfico. Es decir, por una parte, la asunción de la multiplicidad de interpretaciones –primera premisa a la hora de aproximarse (o siquiera bordear) a un texto–, implica hacer una exégesis que concilie el plano formal y el ideológico, a fin de relacionar contenido y forma, pues el sentido total de cualquier texto no escapa ni a uno ni a otro.

Tras una lectura detenida de las novelas de Grandes y de sus obras breves (cuentos y artículos), nos proponemos razonar los elementos morfológicos externos, superficiales o no, como los espacios en blanco, los tipos de letra, los títulos, los epígrafes (de especial relevancia en sus relatos), la división en capítulos y los paratextos. A continuación, nos careamos con los elementos morfológicos internos, es decir, las técnicas organizativas y estilísticas que nos facilitan los datos imprescindibles para la comprensión de la estructura textual, por lo que toca a los niveles narrativos –narraciones dentro de la narración– y a las secuencias semánticas –cada uno de los temas o subtemas de la narración–.

Establecemos para ello que los elementos constitutivos de la narración son cuatro: el tiempo, el espacio, los personajes y el narrador. Todos ellos se integran en la historia o discurso por el que fluyen los temas, que determina, en gran medida, la disposición y caracterización de los mismos.

La valoración del tiempo es esencial, pues funda una diferencia entre el presente de la narración, y con ello de la situación o evolución del narrador, y un tiempo anterior (analepsis) o que adelanta lo

⁹² Remitimos a Antonio GARRIDO DOMÍNGUEZ, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996, pp. 11-17.

venidero (prolepsis)⁹³. Debido a la modalidad de «novela de autoaprendizaje» o *Bildungsroman* que preside la primera etapa de Grandes, la consideración de las analepsis se antoja elemento indispensable para reconstruir la memoria de los personajes. Así, en *Malena es un nombre de tango* y *Atlas de geografía humana* los recuerdos de la infancia y de la juventud, respectivamente, tienen un papel primordial en esa búsqueda de la identidad de las protagonistas. Sin embargo, en las novelas de la segunda etapa, *Los aires difíciles* y *Castillos de cartón*, las analepsis se caracterizan por constituir un motor estructural para comprender a los actantes y los pasos que han recorrido hasta su situación presente.

Asimismo, las prolepsis atenúan a menudo la intriga de estos relatos, en tanto que anticipan un final feliz⁹⁴. Como nos las habemos con narraciones posmodernas, la linealidad se ve constreñida por el uso de un tiempo más abierto que proporciona libertad a la exposición de los sentimientos, al fluir de la conciencia. Empero, los relatos y artículos tienden a una diferente consideración del tiempo, ya que la condensación propia de estos géneros no se concreta en excesivos saltos cronológicos. Con otras palabras: el presente reconquista un papel estelar.

Por espacio entendemos no solo el escenario, generalmente ficticio, en el que tienen lugar las acciones, sino también la sede física y su impacto sobre la comprensión global. Madrid se erige en telón de fondo y silente observador de la mayoría de los libros de Grandes: *Malena*, *Atlas*, todos los relatos de *Modelos de mujer* (con la excepción de «Amor de madre»), *Castillos de cartón* y las analepsis de *Los aires difíciles*. Sin duda, cobra máximo protagonismo en *Mercado de Barceló*, por su verosimilitud, pero también por la oportunidad de trasuntar estas «escenas matritenses» a las de otras ciudades españolas. Analizaremos asimismo los detalles de los espacios interiores y su valor simbólico.

⁹³ Adoptamos la terminología narratológica de Alicia REDONDO GOICOCHEA, *Manual de análisis de la literatura narrativa. La polifonía textual*, Madrid, Siglo XXI, 1995.

⁹⁴ En *Malena es un nombre de tango*, se avanza el final feliz a principios de la obra, cuando el abuelo Pedro entrega la esmeralda a una Malena adolescente y la narradora anuncia que esta piedra le salvará la vida. Asimismo, en *Atlas de geografía humana* se enuncia en reiteradas ocasiones que los adulterios (en alusión a Ana y Javier) no suelen tener un final feliz, «aunque a veces sí».

El análisis de los personajes será pormenorizado, tanto de los protagonistas como de los secundarios. Con vistas, eso sí, a trazar vínculos entre su narrativa de largo aliento, sus relatos y los trabajos en prensa. Examinaremos su caracterización y funciones actanciales, dramáticas y fáticas. Se entiende por «función dramática» todo aquello que los personajes hacen, identificable en buena medida con el eje de la narración (cuando la novela, como es el caso, no posee valor experimental). La función fática alude, obviamente, a la expresión de los personajes. En cuanto a la actancial, bastará apuntar que jerarquiza a los personajes dentro de la ficción: protagonistas o sujetos, antagonistas u oponentes, objeto o secundarios⁹⁵.

Por último, se indagará en la función narradora y en su repercusión en cuanto a la proximidad e identificación con su lector. Atendemos, pues, a las voces narrativas, clasificadas como «narrador protagonista», por su participación directa en el relato, y «narrador omnisciente o extradiegético», pretendidamente objetivo (*Los aires difíciles*)⁹⁶. El uso de una voz narrativa u otra también viene determinado por el *Bildungsroman*.

Si nos ceñimos a la deuda contraída con la selección de trabajos que desfilan por estas páginas, el epígrafe sobre el posmodernismo se antoja clave para contextualizar la labor creativa de Grandes y, como veremos enseguida, la disposición de nuestra tesis. No ocultamos tampoco –así se explicita en el pórtico a cada capítulo– que los ensayos de Holloway y Jameson, Redondo y Bermúdez, principalmente, se dejan sentir en nuestra investigación mucho más que los que profundizan en el feminismo –tan discutido, tan discutible– de nuestra autora, o en los rasgos visuales, casi cinematográficos, de su prosa.

La tesis se estructura en tres capítulos y un cuarto de conclusiones, además de esta introducción y de la bibliografía: 1) se analizan las recurrencias temáticas que dotan de cohesión a los cuentos de la colección *Modelos de mujer*, sin desatender los cuatro elementos narrativos anteriormente mencionados; 2) se privilegia la función de los personajes masculinos en las novelas entre 1994 y

⁹⁵ Alicia REDONDO GOICOECHEA, *Manual de análisis*, pp. 32-33. El estudio de los personajes o actantes adquirirá importancia singular en la parte dedicada a las novelas. Sus protagonistas llegan a ser lo que son debido a la influencia de otros personajes sobre ellas.

⁹⁶ Nuestra clasificación se limita a dos tipos, ya que no asoman otros en las ficciones aquí estudiadas.

2004 (*Malena es un nombre de tango*, *Atlas de geografía humana*, *Los aires difíciles* y *Castillos de cartón*); y 3) se estudian las tipologías textuales de los artículos compilados en *Mercado de Barceló*, incidiendo en sus conexiones argumentales y formales con las novelas del capítulo segundo.

Sin abandonar el rigor académico, debemos hacer una confesión. Toda tesis, entendida a la manera tradicional, ha de cumplir una serie de criterios; entre ellos, el dominio del campo bibliográfico sobre el objeto de estudio, las destrezas interpretativas aplicadas a la construcción crítica precedente, así como la exhibición de ese control intelectual en un discurso riguroso y original. Confiamos en no habernos desviado de tales directrices. Empero, somos conscientes de que la estructura y contenidos de la nuestra, *stricto sensu*, no responden al paradigma más común en la Macroárea de Humanidades.

El deseo de incrementar nuestra formación a través de un Programa de Estudios de Tercer Ciclo (Lenguas y Culturas) que culminara en la redacción de nuestra tesis, con vistas a la obtención del título de Doctora en Filología Hispánica, se remonta a más de un lustro. No obstante, una serie de avatares laborales y vitales demoraron el nacimiento de estas páginas. Debido a que tenemos fijada nuestra residencia en Suiza, como responsables del Departamento de Lenguas del Instituto Le Rosey (Rolle) y a la colaboración continua con la Organización del Bachillerato Internacional (IBO), enseguida nos dimos cuenta de los obstáculos no solo para ultimarlas –con dedicación plena y la dignidad propia de un trabajo de esta índole–, sino para frecuentar a nuestro director y seguir sus indicaciones. Tampoco resultó fácil acceder a todos los fondos bibliográficos. Huelga decir que Internet agilizó la tarea, y más aún el Servicio de Préstamo Interbibliotecario de la UCO, a cuyo personal queremos agradecer sus desvelos.

De acuerdo con nuestro director, optamos por acogernos a la nueva modalidad de tesis doctoral sancionada en el artículo 24 de la Normativa de los Estudios de Doctorado de la Universidad de Córdoba:

1. La tesis doctoral podrá estar constituida por el conjunto de trabajos publicados por el doctorando o doctoranda sobre el plan de investigación de la tesis doctoral.

2. A los efectos previstos en el apartado anterior, el conjunto de trabajos deberá estar constituido por una de las siguientes opciones:

a. Un mínimo de 3 artículos publicados o aceptados en revistas incluidas en los tres primeros cuartiles de la relación de revistas del ámbito de la especialidad y referenciadas en la última relación publicada por el Journal Citation Reports (SCI y/o SSCI).

b. Un mínimo de 3 artículos en aquellas áreas en las que por su tradición no sea aplicable el criterio anterior, utilizando como referencia las bases relacionadas por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora para estos campos científicos, debiendo estar los artículos publicados en revistas incluidas en los dos primeros cuartiles de la última relación publicada.

c. Un libro o, como mínimo tres capítulos de libro, relacionados con el objeto de la tesis, que hayan sido publicados en editoriales de reconocido prestigio que cuenten con sistemas de selección de originales, pudiendo la Comisión Académica requerir un informe donde se haga constar estos aspectos.

3. En los artículos y capítulos de libro el doctorando o doctoranda deberá ser preferentemente el primer autor o autora, pudiendo ocupar el segundo lugar de los autores siempre que el primer lugar sea ocupado por la persona que ostente la dirección de la tesis. En el caso de que la aportación sea un libro, el doctorando o doctoranda deberá figurar en el primer lugar de la autoría. Las publicaciones deberán haber sido aceptadas para su publicación con posterioridad a la primera matriculación de tutela académica.

De acuerdo con estos requisitos, se comprenderá que el hilo que cose nuestro trabajo sea la figura de Almudena Grandes. Hemos procurado, no obstante, ocuparnos de todos los géneros que cultivó entre 1994 y 2004. Como es natural, ha de considerarse que la extensión y el grado de concreción de un artículo científico nos distancia de una tesis más «ortodoxa»; esto es, cronológicamente más trabada, compartimentada y, lógicamente, más extensa. Por fortuna, los tres capítulos centrales han

visto la luz como artículos en publicaciones de prestigio (conforme a los criterios *a*, *b* y *c* de la Normativa de Doctorado)⁹⁷. Todos superaron un proceso de revisión por pares. Desglosamos a continuación los registros de los ensayos incluidos en el dossier que acompaña a este volumen:

1. Título: «Los siete pecados capitales en Modelos de mujer: la incitación de lo prohibido»

Autor (p. o. de firma): Aguilera Gamero, María de la Paz

Revista: *Annali on line della Università di Ferrara* (Italia), I, 2010, pp. 38-58

Base de datos nacional e internacional en la que está indexada:

Los artículos son evaluados según el sistema de selección por pares. Integra el Comité Científico Externo un nutrido elenco de prestigiosos hispanistas e italianistas.

Los *Annali* han sido calificados dentro del cuartil B en la base de datos del Ministerio italiano correspondiente a las Ciencias de la Antigüedad.

Figuran en las siguientes bases de datos y webs de difusión internacional:

<http://www.springer.com/mathematics/journal/11565>

<http://gulib.georgetown.edu/newjour/a/msg04252.html>

<http://annali.unife.it/>

http://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0,5&q=annali+online+di+ferrara

2. Título: «La duplicidad masculina en las novelas de Almudena Grandes» (1994-2004)

Autores (p. o. de firma): Aguilera Gamero, María de la Paz

Revista: *Cuadernos de Narrativa de la Universidad de Neuchâtel*, 2012, en prensa (con certificación de la editorial)

⁹⁷ He aquí la causa de la repetición de algún párrafo, idea o fuente bibliográfica en los tres capítulos centrales. No obstante, regularizamos la tipografía de las notas, con independencia de las normas exigidas por las publicaciones que acogieron nuestros artículos. Prescindimos también de los resúmenes en español e inglés al comienzo de cada uno de ellos, así como de las palabras clave. Conservamos las tildes en los pronombres demostrativos y en el adverbio «solo» cuando se trata de citas extraídas de la producción de Grandes.

Base de datos nacional e internacional en la que está indexada:

Esta publicación es fruto de la participación de la doctoranda en el *Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Almudena Grandes* (19, 20 y 21 de abril de 2010).

Organizado por el:

Institut de Langues et Littératures Hispaniques

Faculté de Lettres et Sciences Humaines

Université de Neuchâtel

Espace Louis Agassiz 1

CH- 2000 Neuchâtel (Suisse)

Como reza en el documento de aceptación por parte de la editorial, verá la luz como *Cuaderno de Narrativa dedicado a Almudena Grandes*. La editorial *Arco Libros* es un referente científico en España, con difusión internacional y una trayectoria avalada por treinta años de publicaciones (manuales, gramáticas y retóricas) de primer nivel.

Los Congresos que la Universidad de Neuchâtel viene dedicando anualmente a autores españoles de la segunda mitad del siglo XX y el XXI son un foro de encuentro de enorme peso internacional. En ellos se da cita también la flor y la nata del hispanismo que se ocupa de la Literatura Contemporánea. Baste citar sus nombres: Antonio Muñoz Molina, Julio Llamazares, Juan José Millás, Luis Mateo Díez, José María Merino, Enrique Vila-Matas, Javier Marías, Álvaro Pombo, Cristina Fernández Cubas, Javier Tomeo o Bernardo Atxaga.

La mayoría de ellos ha pasado por Neuchâtel sumando sus aportaciones a las de críticos y estudiosos como Ramón Acín, José Luis Calvo Carilla, Geneviève Champeau, José Ramón González, Luis López Molina, José-Carlos Mainer, Juan Antonio Masoliver Ródenas, Gonzalo Navajas, Elide Pittarello, José María Pozuelo Yvancos, Carme Riera, David Roas, Domingo Ródenas de Moya, Santos Sanz Villanueva, Ricardo Senabre, Ignacio Soldevila, Fernando Valls, Antonio Vilanova o Darío Villanueva.

Esta publicación de la Lcda. María de la Paz Aguilera también ha sido objeto de una revisión por pares.

3. Título: «*Mercado de Barceló* (1999-2002): periodismo y literatura en Almudena Grandes»

Autor (p. o. de firma): Aguilera Gamero, María de la Paz

Revista: *Alfinge*, 22, 2010, pp. 9-45

Base de datos nacional e internacional en la que está indexada:

MIAR: [http://miar.ub.edu/lista.php?texto\[\]=alfinge&campo=&envio=enviar](http://miar.ub.edu/lista.php?texto[]=alfinge&campo=&envio=enviar)

Modern Language Association Data Base: <http://www.oclc.org/firstsearch/>
<http://www.oclc.org/firstsearch/>

Dialnet: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/listarevistas?tb=ISSN&cb=0213-1854>

Latindex Catálogo: <http://www.latindex.org/>

Ulrich's:

http://www.ulrichsweb.com/ulrichsweb/security/logon_ulrich.asp?path=/ulrichsweb/Search/doAdvancedSearch.asp&QuickCriteria=ISSN&QuickCriteriaText=0213-1854&Action=Search&collection=SERIAL&QueryMode=Simple&ResultTemplate=quickSearchResults.hts&SortOrder=Asc&SortField=f_display_title&ScoreThreshold=0&ResultCount=25&SrcHFrms=Home&setting_saving=on&IMAGE1.x=33&IMAGE1.y=10

Google Scholar: http://scholar.google.es/scholar?q=alfinge+aguilera&btnG=&hl=es&as_sdt=0

También sumamos una introducción y una «cartografía» a modo de «estado de la cuestión» que justifique la unidad de la tesis y nuestro dominio de la bibliografía generada por la autora de *Las edades de Lulú*. Si nuestro enfoque se hubiera plegado a la metodología de los *gender studies*, las fuentes secundarias serían muy otras. Pero insistimos: la perspectiva elegida participa de la narratología, en esencia, y alumbra las repercusiones sociales de sus libros, por lo que procuramos ser exhaustivos al cotejar los trabajos de y sobre Almudena Grandes. No así —aun sin desdeñarlos— con

los crecidos al maternal abrigo de la ginocrítica. Cierran nuestro estudio unas conclusiones que amplían, aglutinan y precisan las desgranadas en cada capítulo. Escritas en francés, así como el resumen, se orientan a dar respuesta a otra de las cláusulas para merecer el Doctorado Internacional: la redacción de una sección de la tesis en un idioma extranjero.

Hemos procurado hacer virtud de nuestra necesidad. Ya que apenas nos desplazamos a nuestro país, quisimos aprovechar otra de las prerrogativas de esta modalidad de Doctorado: la realización de una estancia superior a tres meses en una institución de enseñanza o centro de investigación de prestigio. La sede, según las instrucciones de nuestro director, por la calidad de su oferta formativa, pero también por su proximidad a Rolle, fue el *Mediävistisches Institut* de la Universidad de Friburgo (Suiza). Agradecemos la gentileza del Prof. Dr. Hugo Óscar Bizarri, Catedrático de Literatura Española y responsable de nuestra tutela. Agradecemos asimismo los informes emitidos por la Prof^a. Dra. Isabelle Touton (Universidad de Bordeaux, Francia) y el Prof. Dr. Andrea Bresadola (Università di Udine, Italia).

Modelos de Mujer (1996) es la primera recopilación de cuentos de la madrileña Almudena Grandes. Escritos entre 1989 y 1995, constituyen un mosaico de temas, personajes y conflictos que caracterizan su obra desde *Las Edades de Lulú* (1989), pasando por *Te llamaré Viernes* (1991) y *Malena es un nombre de Tango* (1994), hasta llegar a la publicación de *Atlas de Geografía Humana* (1998) que determina, según sus propias palabras, el final de una etapa:

Cuando estaba terminando *Atlas de Geografía Humana* me di cuenta de que hasta entonces había escrito cuatro novelas que prácticamente eran una tetralogía, cuatro miradas sobre el mismo mundo. Yo había escrito una literatura muy testimonial, había escrito sobre mi país, sobre mi ciudad, sobre los conflictos típicos de mi generación, y ya no tenía nada más que contar⁹⁸.

En tales declaraciones, sin embargo, no alude a la colectánea de relatos que nos ocupa y que, asimismo, forma parte de la producción narrativa de esta primera época, dado que armoniza con la cosmovisión que presidía sus primeras ficciones⁹⁹. Esto se debe, sin duda, a que se considera a sí misma novelista, y es precisamente en *Modelos de Mujer* donde Grandes ratifica su postura, como plantea en el prólogo: «Este libro reúne siete [relatos] de ellos, escritos con diversos propósitos entre 1989 y 1995, aproximadamente el tiempo que he necesitado en comprender que soy novelista»¹⁰⁰.

Sobre este particular, Azucena Mollejo recoge gran variedad de opiniones. Por un lado, expone las tesis de Tijeras, para quien el cuento no es sino un ejercicio de preparación para la novela, y por otro, las de Baquero Goyanes, que ampara su valor como género con finalidad autónoma:

⁹⁸ Entrevista concedida a Marta IGLESIAS, «Literatura mayúscula: Almudena Grandes», *Revista fusión*, mayo 2002, www.revistafusion.com/2002/mayo/entrev104.htm

⁹⁹ Fernando VALLS, *op. cit.*, p. 24: «Son los cuentos de una escritora que se declaraba ‘sobre todo novelista’, por lo que la gran parte de ellos tiene que ver con sus novelas, como anticipos o recuperaciones de asuntos que quedaron pendientes. Y aunque no fueron escritos con la intención de que formaran un libro, creo que poseen un evidente sentido de unidad».

¹⁰⁰ Almudena GRANDES. «Memorias de un niña gitana», Prólogo a *Modelos de Mujer*, Barcelona Tusquets, reed. 2007, p. 13. Citamos siempre por esta edición.

Para Eduardo Tijeras hay una lógica explicación lineal: el que siente una vocación literaria empieza por lo más fácil, por lo que menos tiempo requiere y ofrece más resultados inmediatos en el orden económico. El que siente vocación literaria prefiere ganar su sobresueldo escribiendo cuentos o artículos y reseñas de libros. El cuento cumple dos finalidades importantes: sirve como ejercicio y de fuente rápida de ingresos, aunque absolutamente precaria.

El punto de vista opuesto lo presentan autores como Leopoldo Alas y estudiosos como Baquero Goyanes, quienes valoran el cuento como entidad independiente, brillante y completa; el primero en su artículo “La prensa y los cuentos”, indica que el cuento no es ni más ni menos arte que la novela; no es más difícil como se ha dicho, pero tampoco menos; es otra cosa, es más difícil para el que no es cuentista. [...] El segundo, subraya su riqueza de tonos, de matices de intenciones dentro de las dimensiones de un relato breve¹⁰¹.

Sin embargo, la madrileña asume la identidad de novelista sin reparar en otras características del género más allá de su extensión. Es decir, prefiere escribir novelas, puesto que le resulta difícil acotar la forma de sus narraciones breves, a su juicio la diferencia fundamental entre ambas tipologías: «me doy cuenta de que mi trabajo excede ya, en cinco o seis folios, el límite requerido, y siempre los termino con cierta tristeza»¹⁰².

La crítica moderna coincide en que la extensión no es un criterio determinante para la inclusión de un texto en la categoría de novela o de relato, pero, en cambio, sí lo es el propósito de concisión por parte del autor¹⁰³. En buena lógica, se observa que la concisión no toma parte en el plan narrativo de los relatos de Grandes, sino que, más bien, este se ajusta a los parámetros de la longitud.

Recordemos que Poe, en su conocida teoría del cuento –base para la cuentística moderna–, apunta que la diferencia fundamental para la división en géneros radica en que el efecto que el autor de relatos pretende causar con un cuento es completamente diferente al que quiere causar un novelista

¹⁰¹ Azucena MOLLEJO, *El cuento español de 1970 a 2000. Cuatro escritores de Madrid: Francisco Umbral, Rosa Montero, Almudena Grandes y Javier Marías*, Madrid, Pliegos, 2002, p. 13.

¹⁰² Almudena GRANDES, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰³ José María AGUIRRE, «Por qué, cómo y para qué: una (breve, modesta y particular) teoría general del cuento», *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 25, 2003, pp. 1-25 (p. 7).

con su novela. Además, este efecto del cuento viene determinado por el final del mismo, por lo que se debe tener en consideración el desenlace desde su mismo origen. Cuando un autor decide escribir un relato –y no una novela–, el desenlace debe trazarse antes que los otros elementos de la narración, y todos ellos deben estar al servicio de la impresión que este debe suscitar. He aquí, según Poe, la verdadera diferencia entre el cuento y la novela¹⁰⁴.

Semejante modo de proceder tampoco forma parte del plan narrativo de Grandes, ya que, como hemos adelantado, el cierre de los relatos incluidos en *Modelos de Mujer* viene determinado únicamente por la extensión. Grandes se ve obligada a concluirlos solo cuando considera que «exceden el límite requerido». Circunstancia que podría hacernos pensar en una narrativa breve con, a primera vista, más elementos de novela contemporánea que de cuento literario actual, pero que, en realidad, pone de manifiesto sus cualidades como fabuladora de historias, largas o breves; así como su intención de publicar los problemas a los que se enfrentan las mujeres de su tiempo, representados en este libro por los pecados capitales. Conflictos, pues, cuya recurrencia deja la impresión, al final de cada uno, de que el núcleo central, el corpúsculo alrededor del cual se propagan las ondas, es la desviación de una norma social en un momento preciso de la vida de la protagonista.

Todo un crisol estético en múltiples y proliferantes manifestaciones del arte revela que los pecados capitales han sido fuente de inspiración desde que Gregorio el Grande los definiera como actos mortales y raíz de todo mal. Con la promulgación de estos siete –originariamente ocho– pecados, se trataba, pues, de corregir vicios intrínsecos al ser humano como son la ira, la pereza, la envidia, la lujuria, la avaricia, la gula y la soberbia, que ocasionaban otras tantas transgresiones de los preceptos católicos¹⁰⁵, como les sucede a los personajes de *Modelos de Mujer*.

La tradición literaria hispánica vinculada a este motivo hunde sus raíces en la literatura medieval y, por tanto, no se trata de un recurso novedoso ni de una tradición exclusivamente peninsular, sino que figuran, como eje axial, en varias obras de relevancia internacional desde *Los Cuentos de*

¹⁰⁴ Véase Edgar Allan POE, «Introducción» a *Tales of Mystery and Imagination*, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 8-12.

¹⁰⁵ Elizer OYOLA, «Prólogo» a *Los pecados capitales en la literatura medieval española*, Barcelona, Puvill, 1979, pp. 24-25.

Canterbury a la *Divina Comedia*. Grandes se hace eco de esta tradición a veces de modo evidente, otras de forma algo más difusa, dotando a sus protagonistas de características que evocan las tentaciones, y que, a guisa de constante, otorgan cierta unidad y cohesión al conjunto:

Aunque estos relatos no han sido concebidos y escritos con la expresa voluntad de integrarlos en un libro unitario, creo que todos, de una u otra manera están vinculados a los temas y conflictos que han inspirado mis obras anteriores y confío en que esa condición les preste una unidad inevitable¹⁰⁶.

Asunción Martín señala, por su parte, la esencia temática de la colección: «*Modelos de Mujer* constituye, en realidad, una galería de mujeres que resultan modélicas precisamente porque de alguna manera toman las riendas de sus propias vidas»¹⁰⁷. Los conflictos que Grandes nos plantea en estos cuentos surgen de la lucha interior de los personajes en situaciones provocadas por el vicio. Según Mollejo, «un buen cuentista elige un tema y hace con él un buen cuento si su elección contiene esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana»¹⁰⁸, donde radican, precisamente, los defectos y el pecado. Sin embargo, en la mayoría de los casos, las protagonistas logran hacer del vicio un verdadero estilo de vida que solamente tiene cabida en la sociedad contemporánea. Más aún, el placer es inherente al personaje femenino, pero al contrario de lo que ocurría en la época medieval, Grandes no intenta corregirlo, sino que explica su nueva significación y validez dentro del mundo en el que tienen lugar los relatos que nos disponemos a analizar.

¹⁰⁶ Almudena GRANDES, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁷ Asunción MARTÍN, «*Modelos de Mujer*, de Almudena Grandes», *Clarín: Revista de Nueva Literatura*, 1996, 4, pp. 73-74.

¹⁰⁸ Azucena MOLLEJO, *op. cit.*, p. 39.

1. SOBERBIA

El mejor ejemplo es, quizá, la soberbia, ya que se trata del rasgo más conspicuo entre las protagonistas. Esto se debe, indudablemente, a la opinión que la propia autora tiene acerca de su naturaleza: «casi todo lo que he conseguido en la vida ha sido a fuerza de voluntad y de soberbia, que es un defecto que poseo en un grado tan elevado que en mí se convierte casi en una virtud»¹⁰⁹. Es factible afirmar que para la madrileña la soberbia y la fuerza de voluntad son cualidades no solo positivas, sino equiparables. Por esta razón, los actantes principales de *Modelos de Mujer* son altivos y, de una manera u otra, este detalle tiene un efecto positivo sobre ellos. Es el caso de «Malena, un vida hervida», donde el dualismo «soberbia / fuerza de voluntad» queda representado en el método con el que la protagonista consigue perder peso durante su adolescencia, recobrando así un físico acorde al canon de belleza de la sociedad. Solo entonces despierta la curiosidad de Andrés, su amor platónico:

Te voy a poner un régimen muy duro. Si lo haces a rajatabla, adelgazarás, y te quedarás con buen tipo, eso es seguro. Pero tienes que cambiar de mentalidad y de manera de vivir. [...] Y sin embargo lo hizo, cumplió con el régimen a rajatabla, sin flaquear jamás, y adelgazó¹¹⁰.

La misma cualidad posee Bárbara, la muchacha de «Bárbara contra la muerte», el retrato de una adolescente que, tras escapar de las garras de su madre, Pasión, nombre significativo en sí mismo, emblema aquí de la vejez física y mental, se enfrenta con determinación antológica al paso del tiempo y a la muerte. Este propósito de no sucumbir por el miedo al deceso se manifiesta en el pasaje final, cuando Bárbara ingiere un gusano para tratar de frenar, simbólicamente, el deterioro físico:

¹⁰⁹ Entrevista concedida a Marta IGLESIAS, *op. cit.*

¹¹⁰ Almudena GRANDES, *op. cit.*, p. 81.

Los [a los gusanos] estudié detenidamente y escogí uno muy gordo [...]. Me costó trabajo atraparlo, y estuvo a punto de escurrirse entre mis dedos mientras intentaba sacarlo limpiamente de la estrecha boca de cristal, pero cuando ya lo aplastaba entre mis yemas, levanté la mano hasta colocarlo a la altura de mis ojos, y sonreí.

–Si te crees que eres tú quien va a comerme a mí, vas listo...

Abrí la boca y lo mastiqué con decisión, negándome a cualquier asco en el instante triunfal, la victoria de mi cuerpo, la carne dura y piel tirante asimilando la muerte¹¹¹.

La soberbia de Bárbara se evidencia, al igual que la de Malena, de forma positiva. Atrapar al gusano en el recipiente de cristal no es tarea fácil, pero persiste hasta que lo consigue. Asimismo, el arrojo del acto en sí («negando cualquier asco») se revela como un triunfo; el vicio se torna cualidad debido a la impresión positiva que lo envuelve.

Idéntica osadía, aunque en menor grado que en los dos relatos anteriores, hallamos en Berta, protagonista de «La buena hija». Sale a relucir en varias ocasiones, si bien no puede decirse que sea un rasgo distintivo. Acaso el mejor ejemplo de su obstinación lo detectamos cuando, hacia el final, toma la decisión de abandonar a su madre enferma, que, a su vez, la abandonó a ella al cuidado de una criada durante la niñez. Doña Carmen pertenece a la categoría de «brujas-madre» tan propias de la narrativa de Grandes¹¹², de ahí que sea el desamor el sentimiento dominante en los lazos paternofiliales. Dicha frustración la causa no solo el abandono de la madre biológica y la relegación física y moral de Berta a un segundo plano familiar, sino también por instituirse en agente del abandono forzado de su «nueva madre»; o sea, Piedad, la nana que la amparó, cuando doña Carmen decide despedirla¹¹³. Berta se siente, pues, huérfana en el seno de su propia familia.

Dadas las características del personaje materno, se justifica la actitud soberbia y la determinación con la que Berta decide abandonarla al cuidado de una enfermera, reanudando así su vida:

¹¹¹ Almudena GRANDES, *op. cit.*, p. 122.

¹¹² Bettina PACHECO y Alicia REDONDO, *op. cit.*, p. 154.

¹¹³ A propósito de esta relación de desamor entre madres e hijas, véase el artículo de Silvia ROLLE-RISSETTO, *op. cit.*, pp. 576-584.

me pregunté cuándo habría empezado a temer que se iniciaran los acontecimientos que ahora iban a precipitarse sin remedio, y ningún propósito me parecía más duro que aprender a vivir el resto de mi vida sabiendo que había sacrificado tantos años para nada, por eso deseaba estar equivocada, y necesitaba que me hablara, que me reconociera, que me confirmara que todas mis sospechas eran un disparate, que jamás me había mirado con ojos distintos de los que dirigía al resto de sus hijos, que jamás había sido consciente de abandonarme en los brazos de otra mujer¹¹⁴.

Berta se comporta de acuerdo con un código de valores radicalmente moderno, liberándose de lo que Madrid Moctezuma, a partir de Reich, denomina «maternidad como institución», definida por la tradición, la religión, el falso sentimentalismo y las costumbres impuestas¹¹⁵. No olvidemos que la impronta del matriarcado impuso a las hijas menores quedarse al cuidado de la madre. Sin embargo, Grandes rompe con los esquemas tradicionales por medio de Berta y, al tiempo, justifica sin atriciones la soberbia de esta nueva generación: Berta no debe nada a su madre ya que esta la abandonó primero. En palabras de Fernando Valls, «la conciencia de que no tiene nada suyo, le proporciona a la protagonista el valor suficiente para abandonar a una madre despótica que le ha amargado la vida y le ha impedido vivir, para dejar de ser “la buena hija” tiranizada y no acabar convirtiéndose “en una vieja solterona clásica”»¹¹⁶.

Por otra parte, la soberbia incide en ella como trasunto de la fuerza de voluntad que citábamos a propósito de Malena y Bárbara:

Me gustaba enseñar, y preparar las clases, encontrar la manera más fácil de explicar lo más difícil, inventar yo misma los ejercicios que propondría cada mañana, y nunca utilicé un libro de texto, utilizaba mis propios métodos y procuraba no mandar a los niños deberes a casa, pero mi clase era, invariablemente la mejor preparada de todo el curso, a pesar de que cargaba con los

¹¹⁴ Almudena GRANDES, *op. cit.*, p. 245.

¹¹⁵ A propósito de la maternidad como institución, véase Paola MADRID MOCTEZUMA, *op. cit.*, pp. 62-70.

¹¹⁶ Fernando VALLS, *op. cit.*, p. 25.

repetidores, con todos los tarugos, con los peores estudiantes del colegio, y a todos les sacaba partido¹¹⁷.

Contrariamente a esta soberbia, entendida desde la fuerza de voluntad, nos topamos con Queti, la enferma mental que co-protagoniza «Ojos Rotos». Así, por ejemplo, de forma hiperbólica y hasta grotesca, cuando se dirige a Gregoria, la asistente de la institución psiquiátrica:

Tendrás que doblarte las camisas tu solita, rica, y a ver si dejas de hablarme en ese tono, que yo soy una clienta de pago, ¿te enteras?, de pago, una señora, eso es lo que soy yo, y no pienso consentir que me trates igual que una fregona, igual que tú, que tú estás aquí para limpiarme el culo si a mí me da la gana, a ver si te enteras de una vez, que para eso pago yo mi dinero todos los meses¹¹⁸.

El registro lingüístico vulgar de Queti no oculta que la soberbia se puede entender como vicio. No obstante, la diferencia es que, por el contrario, no la publica frente al resto de personajes, sino que, más bien, Queti es interiormente soberbia. Fijémonos en uno de sus monólogos: «Una princesa era yo, una auténtica princesa, [...] y la cantidad de pretendientes que tenía yo, militares, alcaldes, millonarios, y hasta un rey»¹¹⁹.

Tales soliloquios no se consideran como atributos positivos, como ocurre en los casos anteriores. Ahora bien, el hecho de que se trate de una enferma mental atenúa la percepción que el lector tiene de ella, e incluso la justifica, considerándola un modelo del pasado, que –no fortuitamente– padece un deterioro cerebral. Luego Queti también simboliza a las mujeres que Grandes pretende sepultar con *Modelos de Mujer*. Según Maria Akrabova, la ambigüedad representada por Queti y Miguela alude al desdoblamiento del modelo femenino actual: «siendo un producto del ámbito cultural del fin de siglo, «Los ojos rotos» desafía no sólo la tradición patriarcal,

¹¹⁷ Almudena GRANDES, *op. cit.*, p. 242.

¹¹⁸ Almudena GRANDES, *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁹ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 26.

sino también algunos conceptos petrificados dentro de la perspectiva crítica feminista y es, en este sentido, doblemente subversivo»¹²⁰. Pero más allá de esta exégesis sobre el enfrentamiento al patriarcalismo, descuella una pincelada sobre los roles femeninos: la soberbia de Queti no solo resulta estereotipada, sino que, además, se extrema hasta el límite de lo racional, derivando en locura:

Es necesario destacar, sin embargo, que es posible una interpretación negativa del eco del cuento de hadas. Como se ha demostrado dentro de la crítica feminista, los roles de las mujeres en este tipo de narración están reducidas a “madre, bruja o princesa: mala, loca o invisible”, y parece que el texto de Grandes perpetúa en cierta manera estos roles estereotípicos encerrando a todos los personajes femeninos en un manicomio. La institución mental como el lugar elegido para la acción puede llevar a una conclusión, quizá un poco prematura, de que el texto está coincidiendo con la vieja opinión patriarcal masculina de que “no hay mujer que no sea loca”¹²¹.

2. LUJURIA

Si Almudena Grandes abarca «la representación de lo femenino al introducir las fuerzas motrices de la pasión y de lo subconsciente a través de un énfasis en la otredad, en lo irracional y lo no-normativo»¹²², tampoco hay duda de que rebasa voluntariamente las normas impulsada por la fuerza de la pasión, que en la mayoría de las ocasiones irrumpe de un modo sexual. La lujuria no solo es un lugar común en esta colección; se adhiere, indeleble, a la trayectoria de la madrileña desde sus inicios. Recordemos *Las Edades de Lulú* (1989), su *opera prima*, que se alzó con el XI Premio de Literatura Erótica «La Sonrisa Vertical». Empero, como ha subrayado en diversos foros, «no le interesa el sexo desde el punto de vista narrativo porque ella escribe sobre el deseo»¹²³. La lujuria que exudan algunos de sus personajes femeninos, o la obsesión que domina a otros, se convierten en una

¹²⁰ María AKRABOVA, *op. cit.*, p. 116.

¹²¹ María AKRABOVA, *ibidem*, p. 125.

¹²² María AKRABOVA, *ibidem*, p. 112.

¹²³ Amelia CASTILLA, «Almudena Grandes: «Mi relación con la comida es imposible y mítica», *El País*, 14 de marzo de 1996, p. 39.

clave natural, inherente a sus personalidades, que se rebelan «contra la sociedad mojigata y gazmoña del franquismo»¹²⁴.

Ha sido deslindada la lujuria, un tanto particular, de la protagonista de «Malena, una vida hervida», especialmente la estrecha relación que mantiene con la gula¹²⁵. Por nuestra parte, analizaremos ambos motivos desde la atalaya que nos proporciona el final del cuento, cuando la concupiscencia de Malena se enseñorea de los hechos:

No habían llegado a los postres todavía, pero su cuerpo ardía, ardía de placer y ardía por dentro y en aquel instante comprendió. Miró a Andresito [...] y mientras se decidía a tomar la iniciativa, cabalgándole apaciblemente, con la delicadeza precisa para no poner en peligro su vida, se inclinó sobre su rostro y le besó, y a pesar de que el festín verdadero no había hecho mas que empezar, fue incapaz de hallar dentro de su boca un sabor distinto al de la saliva¹²⁶.

El desenlace acentúa el intenso deseo sexual de Malena, que responde con naturalidad a sus placeres. El detalle de «tomar la iniciativa» es ilustrativo, ya que Grandes bosqueja un paradigma que no solo expresa su libido sin tapujos, sino que, además, se recrea en ella sin aguardar a la incitación del varón. Otro dato sugestivo es que Andresito, su compañero carnal, es bastante más joven. El diminutivo pone de relieve esta diferencia de edad, lo que todavía supone un tabú en algunas culturas, la española sin ir muy lejos. De nuevo, Grandes alumbró su retrato femenino como una modernización de los antiguos valores.

Mollejo define el triángulo de Andrés, Malena y Andresito como una integración del mundo contemporáneo en el cuento, puesto que el apetito sexual de Malena supone un acercamiento psicológico, un planteamiento desde una perspectiva generacional, una «marcada personalidad que

¹²⁴ Miguel Ángel PÉREZ ABAD, «Modelos de Mujer: ¿Feminismo en Almudena Grandes?», <http://www.sapinedu.com/agrandes.htm>, Conserjería de Educación - Embajada de España en Australia, pp. 1-15 (p. 2).

¹²⁵ Véanse Carmen NÚÑEZ y Neus SAMBLANCAT, *op. cit.*

¹²⁶ Almudena GRANDES, *op. cit.*, pp. 104-105.

manifiesta una búsqueda de independencia frente a las posturas expuestas como convencionales o tópicas»¹²⁷.

También «El vocabulario de los balcones» impregna su argumento de ansiedad. En esta ocasión, el deseo de la mujer, cuyo nombre ignoramos, lo provoca la mirada de Juan «el Macarrón» durante su adolescencia. La impresión que la protagonista tiene de él condiciona el éxito o el fracaso de sus relaciones. Grandes narra en primera persona el proceso interior que despierta el saberse deseada por Juan. Esta especie de provocación masculina estimula la reciprocidad de sus deseos. En la segunda parte del cuento, tras una elipsis de varios años, se invierten los papeles: la mujer no tiene otro estímulo que observarlo. Se identifica, pues, con ese paradigma de féminas que toman la iniciativa, igual que Malena. No en vano, alquilará un piso justo enfrente del que habita Juan. Es de nuevo al final cuando la madrileña carga las tintas sobre la sexualidad y el erotismo, pero el engranaje de este motivo ha vuelto a cambiar. Como indica Bonilla, «la cazadora se convierte en presa» y queda atrapada en la mirada del vecino¹²⁸:

Me acerqué al balcón, y la voz de ese cantante sonaba igual que siempre, pero yo no era capaz de escucharla como antes, y empecé a desabrocharme la blusa son advertir que aquel era el único gesto espontáneo que acometía desde que me había mudado a mi nueva casa, la única palabra que no había planeado o estudiado y mi blusa cayó al suelo, empecé a desabrocharme la falda, y él me miraba [...]; mi falda también cayó al suelo, terminé de desnudarme sin dejar de mirarle, y él me miraba¹²⁹.

La mirada del amante desata las cadenas de la lujuria. De hecho, la mujer empieza «a desabrocharse la blusa». El símbolo es poderoso en sí mismo, pues valida el deseo que latía en su interior. La necesidad de desnudarse únicamente ante los ojos del *voyeur*. El marco tampoco carece de valor: las ventanas abiertas son indicio de la apertura del alma de la protagonista, mientras que su

¹²⁷ Azucena MOLLEJO, *op. cit.*, p. 34.

¹²⁸ A propósito de la relación visual entre los protagonistas, véase Rafael BONILLA CERESO, *op. cit.*, pp. 161-217.

¹²⁹ Almudena GRANDES, *op. cit.*, p. 160.

desnudez da cuenta de la sinceridad de la pasión. En el último instante, Juan cruza la calle para encontrarse con esta mujer, lo que permite deducir, como en «Malena, una vida hervida», que para Grandes el sexo sólo se consuma cuando las tribulaciones del corazón abren sus postigos de par en par.

Detengámonos, por último, en «Modelos de Mujer», presidido por la pasión que transpiran los contornos de la voluptuosa Lola:

rocé por accidente la base de uno de mis pechos, embutidos en el sujetador de la talla 100 que me convierte en un monstruoso accidente natural [...] Soy lo que la gente suele llamar ‘un mujer grande’, y tengo tanto éxito con los albañiles que trabajan en la calle, como desprecio inspiro a las redactoras de páginas de moda¹³⁰.

Lola seduce al famoso cineasta Andrei Rushinikov, aun oponiéndose frontalmente a la perfección física –estereotipada– del personaje antagónico: Eva: «la mirada de Andrei trazaba las escalas minuciosamente equilibradas entre mis ojos y mi escote»¹³¹. El broche del relato supone la culminación del deseo en el dormitorio de Lola: «él rodeó mis muslos con sus brazos de carne verdadera, sentí el peso de su cabeza apoyarse en mi vientre, [...] Antes de arrastrarle conmigo al interior, me despedí del mundo»¹³².

Este desenlace lujurioso, ansiado por Lola desde la mitad del relato, es moneda común en la colección, no solo en «Modelos de mujer, sino en «Malena, una vida hervida» y en «El vocabulario de los balcones», como hemos glosado. Grandes, propone, a través de la lujuria, un prototipo donde la mujer pueda expresar su sensualidad, derogando así la represión de la dictadura franquista. Con todo, a veces desplaza esta idea de las protagonistas a otros personajes secundarios que la madrileña

¹³⁰ Almudena GRANDES, *op. cit.*, pp. 165-166.

¹³¹ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 185.

¹³² Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 193.

tacha de «lastre»: «aquella escueta versión de la tradicional calientapollas mística que tan locos parecía volverles a todos»¹³³.

Lindezas como esta le han granjeado la etiqueta de autora antifeminista¹³⁴. En realidad, lo que aspira a mostrar es la caducidad de los roles femeninos tradicionales y la expresión sincera del deseo. Así lo justifica en una entrevista con Marta Iglesias:

–¿Es que las mujeres no sabemos hablar de sexo?

–Sí, claro que sí, y además sabemos hacerlo exactamente igual que los hombres. El sexo me parece que es una de las dimensiones básicas de los seres humanos. Cada persona es como es por muchas cosas, y entre otras por su sexualidad. El problema no es percibirlo sino expresarlo, lo cual no es innatural en las mujeres, sino que se debe más bien a una cuestión cultural. Pero si una mujer decide hablar de sexo con sinceridad y naturalidad, habla con la misma naturalidad y sinceridad que un hombre¹³⁵.

Queda claro, por tanto, que para Grandes la expresión de las pulsiones es natural e intrínseca del ser humano, por lo que, de nuevo, un pecado –la lujuria– se reviste de connotaciones positivas en la mujer.

3. GULA

Si célebre es la relación de Almudena Grandes con la lujuria, su idilio con la comida alcanza la categoría de rito: «Me gusta comer y me paso la vida sin comer. Mi relación con la comida es

¹³³ Almudena GRANDES, *op. cit.*, p. 80.

¹³⁴ Entrevista concedida a Carlos OTERO, «Almudena Grandes asegura que su nueva novela no le gusta a las feministas», *Cuadernos del Sur*, Córdoba 16 de junio de 1994, pp. 4-32. Explica a propósito de *Malena es un nombre de Tango* que «no le va a gustar a las feministas por su franqueza sexual». Asimismo, ahonda en el erotismo de su obra: «el sexo es muy importante en mi obra y lo seguirá siendo, porque si te interesa escribir novelas en las que los personajes estén vivos es inevitable que manifiesten su maldición, el sexo. La única fuerza disgregadora respecto a lo sagrado es la pasión».

¹³⁵ Entrevista concedida a Marta IGLESIAS, *op. cit.*

imposible y mítica»¹³⁶. La descripción física por antonomasia del personaje protagonista durante la primera etapa de su trayectoria es: «gordita, alta, morena, de cabellera oscura y espesa, atractiva, de un eros profundo [...], y que además tiene una relación conflictiva con la comida»¹³⁷. Estereotipo calcado en «Malena, una vida hervida», cuya figura central se sitúa «dentro de los límites tipológicos de la jamona nacional»¹³⁸ que se pone a dieta para ser aceptada. En palabras de Shelly Godsman, «the experiences of Malena, the eponymus protagonist of Grandes' story, function to expose deep-seated cultural prejudices prevalent in contemporary Spain. Overweight and unable at the age of fifteen to find clothes other than maternity ware to fit her, Malena is discounted as a sexual being by her peers [...] Being overweight, and thus failing to conform to the exacting standards for personal appearance demanded in Spain, signifies certain types of social exclusion and possibility rejection»¹³⁹.

La gula ocupa un posición central en este relato debido a que gira en torno a los vínculos, un tanto especiales, con la comida, cuya naturaleza se resumen en la cita-pórtico, tomada de *El oficio de vivir* (1945), de Cesare Pavese:

*En el fondo, el placer de follar no supera al de comer. Si estuviera prohibido tanto como está el otro, habría nacido toda una ideología, una pasión del comer, con unas normas caballerescas. Este éxtasis del que hablan –el ver, el soñar cuando follas– no es sino el placer de morder un níspero o un racimo de uvas*¹⁴⁰.

Según Godsland, «Malena, una vida hervida» es el mejor ejemplo de la obsesión de Grandes por los lazos entre el deseo y la apariencia física: «The text which best exemplifies Grandes' concern with the link between female desire and physical appearance in the anthology *Modelos de Mujer* is

¹³⁶ Amelia CASTILLA, *op. cit.*, p. 39.

¹³⁷ Bettina PACHECO y Alicia REDONDO, *op. cit.*, p. 153.

¹³⁸ Almudena GRANDES, *op. cit.*, p. 83.

¹³⁹ Shelly GODSLAND, *op. cit.*, p. 60. En este estudio también se aportan datos estadísticos que apoyan la teoría de Godsland acerca de la extrema importancia del aspecto físico en la sociedad española contemporánea.

¹⁴⁰ Almudena GRANDES, *op. cit.*, p. 71.

«Malena, una vida hervida»¹⁴¹. Malena siente desaforada atracción por los alimentos, especialmente los hipercalóricos: «cuatro ensaimadas, dos tabletas de chocolate con leche y almendras, una lata de sardinas en tomate y medio bote de leche condensada»¹⁴² celebran su despedida antes del régimen con el que aprenderá a dominar su pasión y a sustituir la satisfacción de la ingesta mediante los sentidos. Es decir, Malena colmará su gula con el tacto, el olor o el sonido crujiente de los alimentos, y es consciente de que, aunque no los consuma, su relación con ellos es libidinosa: «En compensación, frecuentaba vicios cada vez más perversos, que casi siempre requerían el cuarto de baño porque eran vicios sucios en sentido literal, como derramarse chocolate caliente sobre las ingles»¹⁴³.

Es significativa la conversación entre Andresito (sobrino de Andrés, novio de Malena) y la propia Malena, casi al final: «¿Te apetece hacer una locura?, preguntó con voz ronca y ojos brillantes. Él estaba perplejo, no acertó contestar. ¿A ti te gusta pecar?, insistió ella...»¹⁴⁴. Malena, pues, vulnera a sabiendas las normas impuestas por la medida, pero, renuente al freno, se lanza a la búsqueda de un compañero con el que disfrutar de este vicio, en el que encuentra el gozo supremo, además de su salvación: «y ella recobró en un instante la lucidez, y decidió que no se mataría nunca, que no se suicidaría jamás, que lo primero que iba a hacer era abandonar sin dolor a Andrés, y que después apuraría la vida hasta el final mientras siguiera teniendo dientes»¹⁴⁵. Sucumbe al pecado de la gula porque, en definitiva, es lo que la hace feliz. Una vez más, la protagonista de *Grandes* se libera de las convenciones sin remordimientos y actúa conforme a su naturaleza.

Godsland incide en que para la sociedad española contemporánea el sobrepeso es un «pecado» que deber ser castigado: «the notion of excess weight as a ‘sin’ which must be punished by a demanding and often unpleasant diet or exercise». La gula de Malena se expone como tentación de la que, en principio, logra escapar. Rubrica un acto de virtud que la salva del infierno del sobrepeso. De

¹⁴¹ Shelly GODSLAND, *op. cit.*, p. 59.

¹⁴² Almudena GRANDES, *op. cit.*, p. 82.

¹⁴³ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 95.

¹⁴⁴ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 102.

¹⁴⁵ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 104.

ahí que «virtue and glory would result from the exercise of control over consumption and the refusal of the desired sweetmeat; sin is clearly associate with eating the cake, an act which would lead Malena to the ‘hell’ of being overweight again, thus removing her from the realm of desirability for Andrés»¹⁴⁶.

Sin embargo, a nuestro juicio el mecanismo de disfrute de los placeres de la gula, activado por la protagonista, no la redime del pecado, sino que, por el contrario, vincula su deseo por la comida y un físico aceptable, sin mayores penitencias.

Lola también se hace espejo de la gula en «Modelos de mujer», pero en menor grado, ya que la comida no le supone la cumbre de los recreos, como para Malena. No obstante, le permite esbozar una crítica contra la sociedad femenina, esclava de las apariencias. Lola compara su nutrición con la de Eva, una modelo exuberante pero algo corta de entendederas: «ni siquiera me tembló la voz al pedir un sándwich de tres pisos –pollo, jamón, queso, lechuga, huevo duro, bacón y mayonesa– y una cerveza. Eva se conformó con un sándwich de Jamón de York con un botellín de agua mineral sin gas»¹⁴⁷.

La enumeración de los ingredientes contrasta con el paupérrimo contenido del bocadillo de Eva. Esta imagen se reafirma al final del primer almuerzo que comparten antes de que Lola acompañe a la maniquí a Estados Unidos para servirle de intérprete en el rodaje de una película:

- Yo mastico treinta veces cada bocado para no engordar –respondió Eva–. Para no engordar. Y otra cosa... ¿tú comes siempre así?
- ¿A qué te refieres?
- ¿A la cantidad?
- Pues... no siempre. A veces tomo dos platos. Y hasta postre si estoy contenta.

¹⁴⁶ Shelly GODSLAND, *op. cit.*, p. 64.

¹⁴⁷ Almudena GRANDES, *op.cit.*, p. 171.

–Ya –hizo una pausa, como si necesitara buscar palabras para seguir– y me resigné a aceptar que, si es que había entendido algo, la historia que le acababa de contar no la había impresionado en lo más mínimo

–Vale, pues entonces, si no te importa, preferiría que no comiéramos juntas.

–¿Qué pasa, te doy envidia?

No me quiso contestar, y entonces, por primera vez me compadecí de ella¹⁴⁸.

Este diálogo entre antagonistas resulta significativo por dos razones. En primer lugar, se identifica a los personajes con dos estereotipos de la narrativa de Grandes: la mujer fuerte, segura de sí misma, inteligente y que no se preocupa por los convencionalismos, y la mujer hermosa, frívola y poco despierta. La respuesta de Lola («¿Qué pasa, te doy envidia?») y la ausencia de réplica por parte de Eva apuntalan la victoria de la primera. Desde otra perspectiva, el que Lola se apiade de Eva vuelve a subrayar la tesis de la escritora madrileña: Grandes ironiza los estereotipos, apostando por un patrón en el que los vicios sean aceptados y hasta redefinidos por la sociedad. Es obligado para sus mujeres abrazarlos sin desasosiego.

4. ENVIDIA

La envidia es pasajera en la cartografía de Grandes. Los personajes la sienten en circunstancias determinadas, pero no afecta en exceso a su condición. Por el contrario, en su «atlas de geografía humana» reafirma la superioridad de unos y otros. En cierto modo, Almudena Grandes asume que es un elemento inherente al ser humano, y aunque no pueda percibirla como una cualidad, nos brinda elementos positivos para la consecución de ciertas metas o ideales.

En la mayoría de las ocasiones, la envidia, además de volátil, solo se refiere al físico. Nunca se denuestran cualidades como la agudeza o la sociabilidad. Tampoco aparece el menor interés por los bienes ajenos, sino que atañe meramente a la belleza, reflejo, quizá, de la evolución de nuestra

¹⁴⁸ Almudena GRANDES, *ibidem*, pp. 172-173.

autora: «empecé a escribir por envidia, envidiaba esa vida de más, necesitaba proyectarme en esa vida de los demás, además me enganché pronto a la escritura porque era una niña muy gorda y con poco éxito social»¹⁴⁹.

Si volvemos a «Malena, una vida hervida», durante la adolescencia, ella siente envidia momentánea cuando Andrés elige a Silvia en el juego de la botella. El muchacho representaba el motivo por el que Malena sacrificó su mayor placer –la comida–, llamando su atención, insistimos, como lo hacía «aquella escueta versión de tradicional calentapollas mística»¹⁵⁰. Malena, empero, no pretende ser igual que la otra en ningún sentido; solo anhela ese beso de Andrés que Silvia ha obtenido por segunda vez. No sigue, pues, el régimen para parecerse a las demás, sino por negocios de amor.

También en «El vocabulario de los balcones» la protagonista siente una envidia fugaz cuando se cruza en las escaleras mecánicas con una chica que le recuerda a ella misma:

Me fijé en otra en una chica morena, con una trenza larga y espesa, como la que llevaba yo cuando era niña [...]. Tuve el presentimiento de que un tío la miraba intensamente, y me dio rabia, y después me dio rabia de que me hubiera dado rabia, porque esa sensación instintiva pero mezquina, casi absurda, me hacía consciente de los años que iba cumpliendo con mucha más contundencia que el espejo del baño en las mañanas de resaca¹⁵¹.

El que «le diera rabia de que le hubiera dado rabia» implica dicho sentimiento tornadizo, ya que envidia a la joven de un modo positivo. La belleza de aquella muchacha, lejana evocación de la que la protagonista disfrutó tiempo atrás, le recuerda su ruina, a la vez que la exime de culpa. Es importante señalar, asimismo, que para Grandes la sensación de envidia es «instintiva pero mezquina,

¹⁴⁹ Entrevista concedida a Amelia CASTILLA, *op. cit.*, p. 39.

¹⁵⁰ Almudena GRANDES, *op. cit.*, p. 80.

¹⁵¹ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 151.

casi absurda», con lo que no apunta hacia una suerte de «virtud», como sucedía con los otros pecados, aun admitiendo que se origina en las regiones de lo no racional.

La misma sensación experimenta Lola en «Modelos de Mujer». Cuando ve a Eva por primera vez, sus curvas perfectas, la hermosura de su rostro y la sonrisa radiante le provocan un efecto devastador:

Lo peor fue que la encontré abrumadoramente guapa, una pura portada de *Todo Belleza*, aunque intenté infundirme seguridad por el bajo y rastrero procedimiento de ironizar para mí misma que, a juzgar por las que estaban a la vista debía de tener gardenias de Chanel prendidas hasta de las bragas¹⁵².

Lola utiliza su inteligencia como mecanismo de autodefensa. Prefiere tomarse la afrenta a su ego con humor antes que aceptar la realidad. Aún así, sabe que este recurso es rastrero, por lo que una cualidad negativa la reafirma como mujer plena, condenando la mera reificación que implica la apología de lo externo. Andrei se enamora de Lola por su personalidad y por la rotundidad de su cuerpo de «jamona nacional», rechazando las medidas perfectas de Eva.

En definitiva, *Grandes* nos deja la impresión de que la envidia es natural y hay que convivir con ella. Ahora bien, concede que resulta propio de individuos débiles no reconocer que alberga cierta mezquindad que no debería ir más allá de un primer impulso. Para Fernando Valls, «Modelos de Mujer» se interpreta desde la soberbia de Lola, ya que «el cuento, en realidad, es la historia de una venganza, el agente de la cual es el director de cine ruso para el que ambas trabajan en Hollywood»¹⁵³. Opinión que, a nuestro juicio, queda desautorizada, como mínimo, por esa lastima que Eva inspira a Lola desde el comienzo del relato.

5. IRA

¹⁵² Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 165.

¹⁵³ Fernando VALLS, *op. cit.*, p. 25.

La ira, a diferencia del resto, nunca se encarna en los protagonistas; ni siquiera en los antagonistas. Aparece relegada a la posición de los personajes secundarios en la escala de valores de la madrileña. A menudo la aproxima al concepto de violencia, ya sea verbal o física, si bien, en cualquiera de los casos, resulta incluso más efímera que la envidia.

Reparemos en el ejemplo de Miguela, la retrasada que vive en la misma institución que Queti («Ojos rotos»). Aunque el título se refiera a Miguela, su historia se cuenta a través de la segunda, de una manera muy distorsionada, dado su trastorno, y también de la doctora Aguilera. Con lo que nos son vedados los auténticos sentimientos de la enferma. Los filtros del relato anulan la viabilidad de un narrador omnisciente o, más aún, autodiegético. El acceso transitorio de ira que sufre Miguela acontece cuando Queti provoca la desaparición de su novio –un soldado muerto en la Guerra Civil–:

¡Qué mala leche le ha entrado a Migue cuando se ha dado cuenta de que él se había ido, qué barbaridad, qué bestia! Ha sido entonces cuando se me ha tirado encima, con las uñas por delante, como una alimaña [...]. Entonces me ha arañado y me ha dado un cabezazo, y luego se ha quedado quieta, más tranquila, y ha empezado a llorar¹⁵⁴.

La violencia física de Miguela hacia Queti se justifica por el hecho de que la primera es disminuida y no domina sus actos. Lo interesante, empero, es que dichos accesos de cólera no definen su personalidad. Por el contrario, irrumpen como la excepción de su habitual docilidad.

De cualquier modo, este no es el único episodio de ira donde asoma la violencia física. En «El vocabulario de los balcones», Nacho, momentáneo novio de la joven, le asesta varios golpes a Juan «el Macarrón», consecuencia de la furia, desmedida, que enciende la intensa mirada que «el galán del extrarradio» le dedica a la narradora:

Me escondí en el baño para no ser testigo de la masacre, pero antes de llegar, mis oídos registraron ya el eco de un par de puñetazos y una queja apagada. Cuando volví, mi novio seguía

¹⁵⁴ Almudena GRANDES, *op. cit.*, p. 37.

gritando, chillando furioso, como un cerdo en el matadero, mientras el Macarrón, con una ceja abierta, manando sangre por la nariz, echaba a correr por los sótanos del Azca sin querer todavía perderse del todo...¹⁵⁵.

Respecto al último ejemplo, la descontrolada reacción del novio, alimentada por la ira, no se justifica de ninguna de las maneras. Por ello, pocas líneas después, conocemos que la protagonista rompe su relación para siempre.

Por último, nos topamos con Andrei Rushinikov. Ya desde la primera descripción, se vislumbra su carácter irascible: «Estaba de pie, en el centro del plató, con unos vaqueros desgastados y una camisa roja de algodón que parecía tener vida propia, tan violentamente gesticulaba con los brazos mientras chillaba, que era lo más parecido a un oso enloquecido de furia que he visto en mi vida»¹⁵⁶. Respecto a los cuentos citados, su comportamiento no se puede calificar de aislado. Se trata de un hombre iracundo *per se*, como ratifica cuando Lola decide ayudarlo y sustituye a Eva en los ensayos: «mi nueva situación llegó a hacerme insoportable la arbitrariedad de aquel monstruo, que me corregía a gritos en la pruebas»¹⁵⁷. Cuenta, sin embargo, con dos atenuantes: 1) es un genio del arte; 2) no duda en excusarse por sus desvaríos: «perdóname, de verdad, lo siento mucho...»¹⁵⁸.

Luego la ira no es un vicio ni una virtud para Grandes. Se limita a una reacción justificable según las circunstancias, en virtud, siempre, de un cúmulo de eximentes: el retraso mental de Miguel, la creatividad de Andrei, su frustración por no ser comprendido en el plató, etc.

6. PEREZA

Quizá porque la preeminencia de la fuerza de voluntad, lindando con la soberbia, define a muchos de sus personajes, contrarrestando así la hipotética relevancia de los holgazanes, la pereza

¹⁵⁵ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 145.

¹⁵⁶ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 177.

¹⁵⁷ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 181.

¹⁵⁸ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 183.

ocupa un segundo plano. Con excepción de «Amor de madre» y «Ojos rotos», hemos sobrepujado las cualidades de Malena, Bárbara y Berta. A esta lista podría añadirse el nombre de Lola, que se presenta al principio como «trabajadora tenaz»¹⁵⁹. Justo entonces hallamos la única muestra de gandulería, no exenta de esnobismo irónico y falta de inteligencia, en contraste con la determinación de la protagonista. Nos referimos al episodio en que Lola inquiere a Eva si tiene noticia de alguna de las películas del director con el que se dispone a rodar en Los Ángeles. La modelo responde que «había pensado verlas alguna vez, antes o después, pero de momento le daba mucha pereza»¹⁶⁰.

7. AVARICIA

El último de los pecados halla acomodo en solo uno de los relatos de *Modelos de mujer*. Precisamente el único que todavía no hemos abordado: «Amor de madre». He aquí un cuento peculiar por varios motivos. Acaso el más inaudito sea su origen en la imagen de un cartel publicitario. Por otro lado, ningún otro de sus relatos de la primera etapa tiene como protagonista a una mujer extranjera. En buena lógica, no comparte ninguna característica –ni física ni espiritual– con las demás. De hecho, carece de matices autobiográficos, lo que posibilita la irrupción de la avaricia. Dicha usura no pretende un objeto, sino que, por el contrario, fagocita la vida de su hija. La confesión de la madre en una supuesta reunión de alcohólicos anónimos evoca la reclusión de Marianne tras un grave accidente. No en balde, intenta justificar su encierro mediante el careo con otras figuras maternas:

Pero no me resigno a no ser abuela, ésa es la verdad, que no me resigno. Y Marianne va a cumplir treinta años, necesita casarse, y yo necesito que se case, celebrar la boda, vestir el traje regional que mama llevo a la mía, dejar escapar alguna lagrimita cuando diga ella el sí... ¡Vamos,

¹⁵⁹ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 163.

¹⁶⁰ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 170.

qué madre renunciaría a un placer semejante! Sobre todo porque bien mirado esto no es un placer... ¡es un derecho!¹⁶¹.

La madre dispone de la vida de su hija con absoluta libertad porque la ha narcotizado. No solo dice actuar por el bien de Marianne. Cree además que ejecuta un derecho sancionado por la idea –ya explicada– de «maternidad como institución»; o sea, la avaricia suprema: la madre ansía poseer la vida de su hija en tal grado que se arroga todos los derechos por haberla engendrado. La situación no difiere en exceso de la de doña Carmen y Berta en «La buena hija». Por el mismo principio, Berta se ve obligada a dejar Madrid, su trabajo y su novio para vivir en Torrelodones:

Estaba a punto de cumplir 30 años cuando nos vinimos a vivir a Torrelodones porque mi madre decidió que el campo sería mucho más compasivo con su salud que esa horrenda ciudad que la estaba matando. Me resistí con todas mis fuerzas a aquel traslado, argumentando en vano semanas enteras, que ni sus fuerzas habían menguado tanto como pretendía, ni el ruido o la contaminación podían afectarla [...]. También hablé de mí, de los problemas que me acarrearía irme al campo, encontrar una plaza en un colegio de un pueblo cercano, vivir sola con una anciana enferma en una casa aislada [...], pero nadie me escuchó, mi madre empezó a quejarse a todas horas. Se pasaba la noche en vela, decía que la despertaba el ascensor, y dejó de comer [...]; me marché de Madrid con lágrimas en los ojos¹⁶².

La avariciosa madre de Berta la despoja de todo para disponer de una enfermera permanente en la cabecera de su cama. En un cuento donde no está excluido el chantaje, la avaricia no pretende reflejar la liberación de una sociedad arcana o modernizada. Todos aquellos personajes que la simbolizan responden a modelos obsoletos de comportamiento (doña Carmen), o ajenos a nuestra cultura (la madre de Marianne). Segregados, pues, del «modelo de mujer» que Grandes canoniza en el resto de las historias.

¹⁶¹ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 133.

¹⁶² Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 244.

Finalmente, estas isotopías, la tela de araña que hemos tejido sobre los pecados capitales, más o menos nítida o solapada, además de otorgar cohesión al libro y al conjunto de sus obra permite extraer varias conclusiones respecto a su prototipo femenino como símbolo de modernidad¹⁶³. En primer lugar, a través de la gula, de la soberbia y de la envidia, se desvela la preeminencia del físico en la sociedad. Actitud relativamente paradójica, si consideramos que la independencia –no están casadas ni tienen hijos– y la inteligencia se ponderan en todos los relatos. De la misma opinión son Godsland y Hooper¹⁶⁴, que analizan el prototipo expuesto como reacción ante el franquismo, extrapolándolo al ámbito nacional. Subrayan la importancia que se le concede al físico como factor sorprendente en las capitales de provincia:

The significance in Spain of a personal appearance and image is fundamental, and permeates all social groups, although the importance attached to dress, accessories, hair styles and body shape is more pronounced in provincial capitals and among the middle class¹⁶⁵.

Fernando Valls concluye, asimismo, que las heroínas de *Modelos de mujer* se diferencian con obstinación del rol tradicional, con lo que se acercan a una nueva concepción femenina, aunque les atormenta el aspecto físico:

[...] Están protagonizados por mujeres mas o menos normales que sufren una experiencia traumática y aprovechan para conjurar y encauzar el destino a su favor. Y todos tratan sobre las consecuencias que trae el ser amado por alguien. Pero lo que singulariza a las protagonistas de estos cuentos es lo que las distingue del estereotipo femenino que muestra la publicidad o en los

¹⁶³ De alguna manera, la madrileña es consciente de la recurrencia de los pecados capitales en *Modelos de Mujer*, puesto que cedió «Malena, una vida hervida» para un volumen de cuentos sobre el tema: VV. AA., *Los pecados capitales*, Barcelona, Grijalbo, 1990, pp. 11-37. Asimismo, véase el artículo sobre su propia lujuria, «Parábola del fauno anciano», en la serie «Nuestros pecados capitales», *El Mundo*, 16/03/1994.

¹⁶⁴ John HOOPER, *The New Spaniards*, Londres, Pinguin Books, 1986, pp. 48-50.

¹⁶⁵ Shelly GODSLAND, *op. cit.*, p. 60.

medios de comunicación, pues están solteras, no tiene por que ser físicamente agraciadas y, en más de un caso, son feas y se sienten gordas¹⁶⁶.

Por otra parte, son mujeres trabajadoras, independientes y responsables que problematizan continuamente los gastados papeles del resto (Eva, Queti, doña Carmen...). Para Azucena Mollejo «predomina la idea de salirse de lo normal, de lo racional, de llevar los sentidos más allá, de romper las reglas y caer en lo prohibido»¹⁶⁷; a saber, hunden sus cuerpos y sus mentes en un cosmos que deroga a propósito pilares establecidos –y objeto de crítica– como son los pecados capitales.

De igual modo, la caracterización negativa de estas funciones tácitas supone una redefinición positiva de su contrario. La mujer clásica, dulce, sumisa y recatada que acepta el matrimonio como meta en su vida y su papel de esposa y madre como único en la sociedad no aparece representada en las protagonistas de *Modelos de Mujer*. Las casadas, que son las madres de las protagonistas, en la mitad de los casos no son el típico «ángel del hogar», porque tienen aventuras, beben o se preocupan más de ellas mismas que de su casa o de su familia. Por el contrario, según Mollejo, «lo que buscan es éxito e independencia profesional, junto con la esperanza de compartir su vida con un buen hombre que las quiera y respete»¹⁶⁸.

La autora *Te llamaré Viernes* pondera, pues, una soberbia que posibilite cumplir las metas, la libre expresión del deseo sexual, el festín de la comida frente a la esclavitud de la apariencia física, la aceptación de la envidia sin que esta influya de forma determinante y la tolerancia de los caracteres ajenos. En definitiva, nos propone una mujer inteligente, segura de sí misma, «que se levanta y que abre la ventana» para salir a la calle sin complejos¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Fernando VALLS, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶⁷ Azucena MOLLEJO, *op. cit.*, p.147.

¹⁶⁸ Azucena MOLLEJO, *ibidem*, p. 133.

¹⁶⁹ Entrevista concedida a Rosa PEREDA, «Me he ganado el derecho a que la gente deje de dudar de que soy escritora», *El País*, 3 de abril de 1994, p. 36.

LA DUPLICIDAD MASCULINA EN LAS NOVELAS DE ALMUDENA GRANDES (1994-2004)

1. EL *BILDUNGSROMAN* O NOVELA DE APRENDIZAJE

En la prosa comercial de los años noventa del pasado siglo triunfó lo que Santos Alonso denomina el «neorrealismo costumbrista sentimental» y particularmente las novelas para mujeres escritas por mujeres, donde las lectoras se podían identificar sin dificultades con los conflictos íntimos de sus protagonistas:

se trató de un claro intento de identificación entre las protagonistas y las lectoras ya que unas y otras se situaban en contextos existenciales y emotivos semejantes. El esquema fue muy simple: en tono de confianza íntima, una narradora protagonista contaba su pericia sentimental para reflejar asuntos personales y tribulaciones muy cercanos, en el espacio y en el tiempo a los de las lectoras de clase media a quienes iban dirigidas las novelas¹⁷⁰.

Los asuntos personales citados por Alonso son recurrentes en casi todas las ficciones de esta época. Ciplijauskaité enumera algunos de los más conspicuos: «las crisis matrimoniales, la apatía y la fácil acomodación al sistema en vez de luchar»¹⁷¹, a los que se suma el cuestionamiento del sistema familiar tradicional y de la ética puritana heredada del franquismo. Todo ello deja un hálito de vacío emocional, de fracaso total, que desemboca, según Mainer, en «una sensación de enorme desamparo»¹⁷². Emociones que crean un mundo narrativo muy cercano a la realidad cotidiana de las

¹⁷⁰ Santos ALONSO, *op. cit.*, p. 182.

¹⁷¹ Biruté CIPLIJAIUSKAITĖ, «Belén Gopegui entre la búsqueda y la denuncia de la realidad», *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, p. 120.

¹⁷² José-Carlos MAINER, «La narrativa española actual. Entrevista con Jordi García», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 579, Madrid, AECID, 1998, pp. 59-70 (p. 61).

lectoras, por lo que la identificación entre ambas –deseada por el mercado editorial– se alcanza fácilmente.

Como en otros apuros existenciales, el universo recreado por estos relatos posee unas constantes que, al decir de Navajas, son «la indeterminación e inestabilidad axiológica, la indefinición cognitiva y ética y la valorización de la ambigüedad»¹⁷³. De esa nueva consideración de lo ambiguo surge el gran estímulo, a menudo problemático, que impulsa a las mujeres a emprender la búsqueda de una identidad, la suya, que las ubique y erija como individuo social.

Por su parte, Baquero Goyanes insiste en que la estructura de la novela actual está al servicio de la intención del *Bildungsroman*, o novela de aprendizaje, en la que el protagonista emprende un viaje para encontrarse a sí mismo y definirse dentro de los parámetros de su tiempo: «la historia de una educación, de un irse haciendo hombre, de las experiencias, sacrificios, aventuras por las que viaja hacia la búsqueda, la conquista de su madurez»¹⁷⁴. El viaje simboliza, asimismo, un periodo de transformación, el paso a una nueva etapa.

Sin embargo, antes de culminarlo, es necesario ahondar en la propia trayectoria, tejiendo dicho itinerario desde los recuerdos más furtivos de la memoria. En palabras de Luis Landero:

la primera y más ardua tarea de un escritor es la conquista y la colonización literaria de su propio mundo. Eso no quiere decir que si es de Albacete se deba escribir sobre temas albaceteños, pero sí debe hacerlo sobre lo que conoce y sobre lo que siente, con todas las transposiciones imaginativas que quiera, pero siendo siempre fiel a sus propios fantasmas. El viaje a uno mismo, a su infierno interior, es el mejor, y quizá el único viaje que un escritor debe hacer¹⁷⁵.

¹⁷³ Gonzalo NAVAJAS, «Table Ronde», *Posmodernité*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1996, p. 339.

¹⁷⁴ Mariano BAQUERO GOYANES, *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989, p. 35.

¹⁷⁵ Luis LANDERO, «Mito y memoria», en *Mito y realidad en la novela actual: VII Encuentro de Escritores y Críticos de las Letras Españolas*, Madrid, Cátedra-Ministerio de Cultura, 1992, pp. 79-85 (p. 84).

En su primera novela, *Las edades de Lulú*, Almudena Grandes transita hacia la intimidad donde se cifra su aprendizaje, si bien este hallazgo se centra principalmente en el erotismo¹⁷⁶. El viaje prosigue en la segunda, *Te llamaré Viernes*, dado que, igualmente, restringe el auto-proceso cognitivo al narrarla desde una perspectiva exclusivamente masculina¹⁷⁷. Pero es en *Malena es un nombre de tango* donde esta experiencia adquiere su plenitud:

Malena emprende a los 33 años un viaje por la memoria cuyo rumbo apunta hacia la necesidad de explicarse a sí misma las razones que han determinado su trayectoria vital hasta su momento presente. En este viaje de la memoria se nos sitúa en un eje temporal que, abarcando de 1960 a 1993, se ordena primordialmente siguiendo un orden cronológico de las vivencias de la protagonista ante muy diversos acontecimientos cotidianos¹⁷⁸.

Gracias a esta suerte de *Bildungsroman*, los personajes masculinos cobran insospechada relevancia en una «novela femenina», al menos en lo sustancial, como validan los numerosos trabajos acerca de los modelos de mujer que recorren la narrativa de Almudena Grandes. Los estudios sobre la trayectoria de la madrileña inciden en aspectos relativos a la dualidad femenina, o al sistema de oposiciones, como su leitmotiv preponderante en la década que va desde 1994 a 2004. Años que resumimos en los siguientes títulos: *Malena es un nombre de tango*, *Atlas de geografía humana*, *Los aires difíciles* y *Castillos de cartón*. Empero, los personajes masculinos han pasado algo más desapercibidos a la hora de explorar la psicología de las protagonistas, casi siempre un alter ego de la autora de *Las edades de Lulú*.

2. LOS HOMBRES FUERTES DE MALENA

¹⁷⁶ Véanse Silvia BERMÚDEZ, «Sexing the Bildungsroman», pp. 165-83, y Antonia Teresa PÉREZ-FRANCO, «La representación de la libido femenina en *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes», en *Ávila: cuna de la mística*, ed. Juan Fernández Jiménez, Erie, Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos, 2011, pp. 89-96.

¹⁷⁷ «En *Te llamaré Viernes* se desarrolla más ampliamente el tema que ahora señalo [el aprendizaje]; se trata de ahondar desde una perspectiva masculina en el análisis de la intimidad: recinto al que van a parar un cúmulo de experiencias cotidianas, aparentemente anodinas, pero que pueden llegar a tener una fuerza atenazadora por completo». Véase Almudena DEL OLMO ITURRIARTE, *op. cit.*, p. 281.

¹⁷⁸ Almudena DEL OLMO ITURRIARTE, *ibidem*, p. 282.

En *Malena es un nombre de tango*, los hombres con más presencia, tanto en la formación de la joven como en la huella indeleble sobre su destino, son aquellos con los que guarda lazos familiares. Destaca el abuelo materno: Pedro Fernández de Alcántara. Se trata, no en vano, del rasero con el que Malena va a medir al resto de hombres de su vida. El anciano representa la fortaleza física y mental, no exenta de cierto mando en plaza, que exige el cumplimiento de una voluntad justa, valiente y honesta. Por más que este boceto figural resulte siempre privativo de su nieta. Desde las primeras páginas se pone de manifiesto la complicidad secreta entre la niña Magdalena Montero y Pedro Fernández: «Él sonrió y me guiñó un ojo, y sin embargo, tampoco dijo nada, y desde entonces siempre fue así. Cuando no estábamos solos, mi abuelo, sabio, me protegía tras una muralla colosal, fabricada con los fingidos ladrillos de su indiferencia»¹⁷⁹.

Para el resto de los niños de la casa era «ese hombre extraño, demasiado alto, demasiado tieso, demasiado duro y encanecido, y brusco, y fuerte, y soberbio [...] que no nos llamaba, ni nos besaba»¹⁸⁰. Malena, en cambio, lo descodifica como la llave que abrirá las puertas de la reinterpretación de su propia vida, ya que hasta ese trato con el abuelo se había sentido ajena a la familia, extraña para las mujeres que conforman su estirpe.

La alianza con Fernández Alcántara brinda, asimismo, una oportunidad de acercarse a los otros miembros de la casta por cuyas venas corre «la mala sangre de Rodrigo». A la luz de la existencia de *otra rama* en la genealogía de los Fernández de Alcántara, Malena afronta su autoaprendizaje con nuevas perspectivas, en la medida en que las vidas de su abuelo, de su tío Tomás, e incluso de su antepasado Rodrigo «el Carnicero», le permiten asumir que su comportamiento, directo y genuino, lindando a veces con la vulgaridad, es uno de sus «sellos de familia»; como lo es también la ruptura con la herencia del conservadurismo y el puritanismo del tronco materno.

Pedro le relata la historia de Rodrigo, el primer Fernández Alcántara que se desvió de la norma. A pesar de que su historia suene algo forzada, Malena la interiorizará como análoga de otras situaciones

¹⁷⁹ Almudena GRANDES, *Malena es un nombre de tango*, Barcelona, Tusquets, 1994, p. 21.

¹⁸⁰ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 16.

coetáneas, razonando, de este modo, diversos acontecimientos de su biografía juvenil: «esta explicación en sí misma es inverosímil, pero funciona porque se trata precisamente de una construcción ficticia creada por la protagonista en su infancia, se trata de una leyenda que le permite explicar su [...] extrañamiento ante la realidad a lo largo de toda su vida»¹⁸¹.

Más allá de la influencia que ejerce sobre Malena, Pedro Fernández de Alcántara anda lejos de ser un modelo moral. En la reveladora conversación entre las asistentes de la casa, se da cuenta de algunos episodios turbios que nos devuelven la imagen de un cobarde, egoísta e interesado que se casó con Reina, su prima segunda, para beneficiarse de su fortuna. Vive a caballo entre Madrid y Almansilla, donde se establecieron, respectivamente, sus «descendientes»: los legítimos, fruto del matrimonio con Reina Osorio, y los ilegítimos, a resultas de sus devaneos con la carnicera Teófila, con quien engendra otra prole notable.

Además, cuando su esposa le exige volver a Madrid después de la guerra, no se enfrenta a ella por miedo a perder su hacienda, poniendo en cuarentena el idealizado retrato de *hombre fuerte* que había trazado Malena. La debilidad de Pedro se ratifica, además, por el hecho de que no tomó parte en la Guerra Civil, como apunta Paulina: «¡Porque ya se ocupó él de que la guerra le pillara aquí! Los bombardeos nos los dejó a los demás. Y el miedo. Y el hambre»¹⁸².

No obstante, a ojos de la niña, su abuelo siempre se describe con admiración. Tanto es así que su primer amor, Fernando, un medio primo alemán, representa esas dudosas cualidades de *hombre fuerte* que tanto la cautivan. Para ella ambos personajes encarnan lo más probado de la masculinidad o, por oposición, lo más distante de la feminidad de su madre y de su hermana. Al final, Fernando confirmará que es un medroso interesado, como lo fue el joven Pedro; si bien este último, frente al primo, se había dejado arrastrar por la pasión. Ciertamente comete errores y que su comportamiento dista de calificarse como ético, pero se rebela contra los hábitos sociales por amor –o por deseo–, y eso es lo que Malena celebra. Tras conocer la historia de su abuelo, deduce que no todos los

¹⁸¹ Almudena DEL OLMO ITURRIARTE, *op. cit.*, p. 286.

¹⁸² Almudena GRANDES, *Malena*, p. 144.

miembros de aquella casa son como las *Reinas*¹⁸³, sino que también es lícito y posible soltar las riendas al corazón.

A partir de entonces, la que se juzgaba oveja negra de los Montero Fernández-Alcántara empieza a reconstruir la nueva personalidad de «Malena». No desde la culpabilidad de la que se sabe distinta, sino desde el orgullo de aceptarse como heredera natural del abuelo y del resto de espejos familiares masculinos por los que corre la libertaria sangre de Rodrigo. Con todo, hay que considerar una paradoja: dicha asociación se produce siempre con individuos reprobables, y hasta algo malditos, como ha señalado Rosalía Cornejo¹⁸⁴.

En la misma categoría de *hombre fuerte*, aunque también distinto, a nuestro juicio, se encuadra Jaime Montero, el abuelo paterno. Hasta los diecisiete años, Malena tuvo un roce leve, pero cordial, con su abuela Soledad, quien la acogió de buena gana cuando su padre la obligó a volver a Madrid después de su ruptura con Fernando. Durante los quince días que Malena comparte con ella, descubrirá el pasado de Jaime, al que no llegó a conocer, pues había caído en la Guerra Civil luchando contra los nacionales.

A diferencia de Pedro Fernández, el abuelo Jaime no era corpulento ni bien parecido. Tampoco se adhería a los mismos ideales políticos. Jaime, librepensador y republicano, viene a ser el reverso de Pedro, símbolo del latifundista de derechas, aun cuando se mantuviera al margen de la política. No obstante, sus principios ético-sociales no le impiden ser un hombre de su tiempo. Jaime, al igual que Pedro, enseguida se revela como mujeriego, adúltero e incluso celoso: «en fin, a veces, cojeaba del mismo pie que todos los demás. [...] De vez en cuando me ponía los cuernos, para qué te voy a decir que no»¹⁸⁵; «si pillaba a alguien mirándome el escote se ponía de una mala leche que no había quien lo aguantara»¹⁸⁶.

¹⁸³ A propósito de la duplicidad femenina en esta novela, véase Alicia REDONDO GOICOECHEA, «Reinas y tanguistas», pp. 131-43.

¹⁸⁴ Rosalía CORNEJO, *op. cit.*, p. 56.

¹⁸⁵ Almudena GRANDES, *Malena*, p. 371.

¹⁸⁶ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 372.

Orígenes disímiles, pues, que repercuten favorablemente en las aristas del carácter de Malena. Pedro representa el abolengo del que la muchacha reniega, pero al que no puede evitar anclarse. Por otra parte, la humildad de Jaime redobla su condición de *hombre fuerte* que llegó a lo más alto con esfuerzo e ingenio. Motivos ambos que contribuyen al orgullo de la protagonista. De hecho, llamará a su hijo Jaime¹⁸⁷. Malena, a los diecisiete años, no tarda en absorber mucho de los dos; por la simple razón de que busca en ellos los asideros para interpretar una personalidad, la suya, que se antoja radicalmente distinta a la de su hermana. Más aún, la ayudan a comprender que no tiene que aceptar los hábitos femeninos, y que estar en desacuerdo con la sociedad no es solo factible, sino que supone la conquista de la autonomía y el criterio, cualidades mucho más valiosas que la belleza física o el conformismo.

La figura del padre, no obstante, recae sobre un individuo sin aparentes escrúpulos, pues se desposó con la madre de Malena para acceder a una clase social más alta y disfrutar así de los privilegios de una rutina sin preocupaciones. Jaime, homónimo del abuelo y del hijo de Malena, resulta físicamente agraciado y dueño de un don de gentes y encanto innatos. Como su padre y su suegro, no tarda en ser infiel a su mujer, con el agravante, esta vez, de que comete adulterio con su cuñada Magda. Engaño que no cambia lo más mínimo la percepción que Malena tiene de su progenitor, a la zaga de que lo hemos comentado a propósito de los abuelos. Más aún: los hombres a quienes admira detentan un machismo que estomagaría a cualquier mujer de nuestro tiempo y, sin embargo, se transforman en referente ineludible para Malena, quien no reniega del patriarcado. Más bien lo ratifica. Si todos ellos condenan a sus esposas y amantes a segundo plano, por superficiales y vacuas, la misma impresión recibe la protagonista de su madre y hermana.

En definitiva, los *hombres fuertes*, caracterizados por su «chulería», hacen que Malena caiga rendida a los pies de Fernando, su primer amor de adolescencia. El medio primo alemán —trasunto modernizado del abuelo Pedro— simboliza el siguiente eslabón del aprendizaje de la muchacha: con él

¹⁸⁷ Para Rosalía CORNEJO, *op. cit.*, p. 45, esta oposición de orígenes va mucho más allá de la simple explicación de las raíces de la protagonista. Cornejo ve una reproducción de una familia que proviene de la fragmentación social de posguerra: «*Malena* nos presenta la España de los terratenientes, y la de los criados, la republicana y la franquista, la de los perdedores y la de los ganadores, la de la democracia y la de la dictadura, la rural y la urbana».

tiene su primera experiencia amorosa plena¹⁸⁸. Mucho más que una revelación sexual, su idilio con Fernando le hace tomar conciencia de su cuerpo y del deseo que puede despertar, convirtiendo sus hasta ahora generosas curvas –sobre todo en comparación con la fragilidad de Reina– en armas de sensualidad. Además, Fernando la pondrá en contacto con la vertiente más profunda del amor, en tanto que por complacer sus deseos se engolfa en toda clase de proezas que podrían conducirla a un grave desplante familiar. Sirva de ejemplo el capítulo en el que le abre las puertas –y algo más– de la casa de Almansilla. Cuando su relación expira, da por concluido este capítulo de su vida; cierra los quicios del amor y se dispone a lidiar con una existencia baldía:

Con Fernando había disuelto una de mis vidas posibles, la única posible vida que yo había sido capaz de elegir libremente hasta entonces, y por ella, por esa vida que ya nunca sería, guardaba yo aquel luto sombrío y manso. [...] Vivía para sentarme en una silla¹⁸⁹.

Años después, Malena conocerá a Agustín, que además de encajar con su concepción del *hombre fuerte*, desempeña un papel transcendental en su desarrollo. Gracias a los apuntes de Agustín acerca de su ropa o de su actitud, Malena descubre que puede ser femenina, y con suficiencia, sin plegarse a la moda o los estereotipos: «– Pero, vamos a ver, ¿es que hay algo malo en vestirse de tía? –¿Quieres decir como mi madre? –Quiero decir de tía»¹⁹⁰. Al mirarse en el espejo, Malena se reafirma en y a través de su cuerpo, que había dejado de observar desde que rompió con Fernando¹⁹¹:

El espejo me devolvió una imagen tan esplendorosa –pechos redondos, cintura estrecha, caderas, curvas, vientre plano, piernas largas: yo–, que verme me dio vergüenza, pero a pesar de la presión que turbaba mis sienes no era capaz de dejar de mirarme [...] Acerqué una silla y me senté,

¹⁸⁸ Véase Concepción BADOS CIRIA, «*Malena es un nombre de tango: el despertar sexual*», en *Vivir la Historia o Contar la Vida*, ed. María José Porro Herrera, Córdoba, S.O.L.A.R.H.A., 2004, pp. 61-75.

¹⁸⁹ Almudena GRANDES, *Malena*, pp. 412-413.

¹⁹⁰ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 457.

¹⁹¹ A propósito de la importancia de la mirada del amante en la narrativa de Almudena Grandes, véanse los trabajos de Juan DUCHENSE, *op. cit.*, pp. 51-68; María Teresa GARCÍA-ABAD GARCÍA, «Mnemosyne», pp. 25-38; y Bettina PACHECO OROPEZA, «Las imágenes del cuerpo en *Modelos de mujer*», pp. 187-196.

y luego me levanté, y me puse de rodillas, y me incliné hacia adelante, me acuclillé, y me erguí de nuevo, y di un par de vueltas¹⁹².

Agustín se muestra como excepcionalmente sutil y, a pesar de los pesares, misógino; defecto que lo emparenta con los abuelos y el padre de Malena¹⁹³. Por lo demás, Agustín –Quasimodo para Reina– es también un «chulo» del que no consigue enamorarse porque la ha enfrentado con algo que a sus veinte años no le gusta descubrir: «me enseñó que los patos salen del agua en las noches de helada, y eso estaba bien, pero también me había enseñando que hallaba placer en que me llamaran zorra, y eso no está bien»¹⁹⁴. Por eso toma la determinación de alejarse de él y clausurar otro capítulo sentimental:

Yo había elegido ser una mujer nueva, y para conseguirlo negué mi cuerpo muchas más que tres veces, me desollé a mí misma, trabajosa, dolorosamente, me arranqué la piel a tiras para no sentir, porque creí que aquél era el precio que tenía que pagar, pero cuando volví a casa, aquella noche horrible, no estaba orgullosa de mí misma, no me sentía libre, ni más digna, ni más contenta, y me metí en la cama llorando, y como si presintiera lo que descubriría años después, atreviéndome casi a pensar que no me había desprendido de un chulo, sino de un hombre, y que tal vez sería el último, me dormí aferrada a una frase vieja y sonora, se acabó lo que se daba¹⁹⁵.

La metamorfosis vital de Malena, con sólo veinte años, desencadena el encuentro y posterior relación con su inminente marido, Santiago, paradigma del *hombre débil*, de cuyo bienestar se siente responsable y al que se une por su vulnerable aspecto. Santiago también suma alguna tesela al poliédrico mosaico de la nueva Malena. Porque la muchacha, que no está enamorada, se ocupa de él en virtud de una vida que la lleva a sacrificar la propia felicidad. De hecho, cuando Santiago la abandona por su hermana Reina cristaliza la única lección que la protagonista saca de ese casorio: la

¹⁹² Almudena GRANDES, *Malena*, p. 468.

¹⁹³ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 453.

¹⁹⁴ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 485.

¹⁹⁵ Almudena GRANDES, *ibidem*, pp. 492-493.

pasión, la sinceridad, la ausencia de tapujos y, más aún, de tabúes, resulta más coherente que una farsa marital que, además, no la exime del divorcio: «Cuando me atreví a confesar en voz baja que habría preferido la tortura de un marido como mi abuelo Pedro a los parabienes de la vida conyugal con aquel pedazo de mosquita muerta»¹⁹⁶.

En buena lógica, Malena decide no reprimirse y beberse la vida a grandes tragos. Sin frenos ni ataduras. Comienza entonces una relación abierta con Hristo, butanero búlgaro que lleva al extremo el polo del *hombre fuerte*, habida cuenta de su machismo y de su avasalladora sinceridad. Pasará de ser amante ocasional a confidente, y, más tarde, su mano derecha en la empresa que Malena funda con el dinero sacado en la venta de la esmeralda del abuelo. Hristo no supone un elemento cardinal en el aprendizaje de Malena, pero sí implica un refuerzo de su personalidad; como Rodrigo, el psicólogo con el que se intuye que mantendrá una relación al final de la novela.

Malena, pues, necesita de los hombres para re-descubrirse. Desde el principio, había rezado para convertirse en niño puesto que «se le daba mal» ser chica. En su niñez, y también en su juventud, entendía la personalidad y el aspecto de su hermana Reina y de su madre como el paradigma con el que no se identifica y del que rechaza formar parte. Los *hombres fuertes*, con los que aprende a comprenderse, e incluso a quererse, no poseen las virtudes de los maestros convencionales, y sin embargo, con todos sus defectos, les profesa verdadero afecto; sentimiento que proyecta sobre el lector: «...correspondientes a la trayectoria de la familia Fernández de Alcántara, entre cuyos miembros hubo personas, que como el abuelo, están vistas con evidente simpatía»¹⁹⁷. De ahí que algunos estudiosos consideren a Grandes una autora anti-feminista.

3. ATLAS DE GEOGRAFÍA HUMANA

En la novela polifónica *Atlas de geografía humana*, los personajes masculinos también contribuyen a la búsqueda de la identidad de las protagonistas. Los compañeros sentimentales de

¹⁹⁶ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 616.

¹⁹⁷ José María MARTÍN CACHERO, *op. cit.*, p. 602.

Rosa, Ana, Fran y Marisa establecen una relación de contigüidad con los *hombres fuertes y hombres débiles* que componían el universo de Malena. En este caso, los de más impacto en su aprendizaje son sus «acompañantes», pues estas amigas, al tiempo que compañeras de trabajo, se hallan en la edad adulta. Luego el influjo de las relaciones familiares ha sido superado y «todas ellas parecen firmemente convencidas de la prioridad de las relaciones sentimentales»¹⁹⁸. Las cuatro oscilan entre los treinta y los cuarenta años y se niegan a ser mujeres maduras como sus madres. Pero necesitan dejar atrás la primera juventud para sentirse realizadas. En un momento dado, cada una a su modo, intuyen que continúan esperando que algo cambie; y es a través de los hombres como concluyen que solo ellas serán artífices de la mudanza de sus destinos.

Rosa encarna a la mujer que, a los treinta y pocos, se da de bruces con la rutina de saber que su vida no es tan excitante como había planeado. Lo que la sume en un estado próximo a la depresión. Al igual que Malena, Rosa se casó bastante joven con un *hombre débil* del que se ocupa con la misma disposición que de sus hijos: «La niña está mala, pero no te preocupes, ya está todo arreglado [...] Tú sobre todo no te agobies»¹⁹⁹. Pero al contrario de lo que sucedía con Santiago, Rosa no siempre había percibido a Ignacio de esta forma. Solo la comodidad y cierta dejadez en sus relaciones lo han transformado en un marido poco atento: «entonces empecé a preguntarme si Ignacio, que al cabo de una transición tan suave e indolora, había dejado de ser una amante casi perfecto para convertirse en el padre de mis hijos, había sido alguna vez un marido para mí»²⁰⁰.

La vida de Rosa, carente de problemas prácticos, se resume en un trabajo que le gusta, en un esposo amable, en una familia estable. Sin embargo, a raíz de una aventura con el fotógrafo Nacho Huertas, empieza a replantearse su situación:

Me dediqué a observarle a todas horas como jamás lo había hecho antes, con atención, y a la distancia justa [...] acababa de cumplir cuarenta y dos años pero conservaba un juvenil aspecto de

¹⁹⁸ Pilar NIEVA DE LA PAZ, «Modelos femeninos e indeterminación de la identidad», p. 207.

¹⁹⁹ Almudena GRANDES, *Atlas de geografía humana*, Barcelona, Tusquets, 1998, pp. 74-75.

²⁰⁰ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 78.

muchacho alto y delgado, que las canas caprichosamente repartidas entre sus cabellos y las arrugas finas, levisimas, que prolongaban la línea de sus ojos, matizaban en la medida justa. Siempre había sido atractivo pero tal vez ahora estaba en su mejor momento²⁰¹.

Al igual que Santiago, Ignacio es un hombre atractivo y un compañero de lo más afable por el que su esposa siente «amor fraternal». Cuando Rosa conoce a Nacho Huertas en Lucerna, su mundo se tambalea, porque ella ha creído encontrar al *hombre fuerte* que buscaba. Hallazgo que termina en decepción porque «Nacho Huertas no resultó ser un hombre de verdad, pero lo cierto es que, como Clark Kent, lo aparentaba, y aunque no supiera volar, supo mirarme»²⁰². He aquí el detonante de la revolución interior de Rosa, dado que Ignacio ya no la miraba: «me arrastra hacia la cama con una avidez tan precaria que no tiene tiempo ni margen para mirarme»²⁰³. Tras unos días en Suiza, Rosa se obsesiona con la imagen de su amante porque piensa que la puede ayudar a escapar de la monotonía de su matrimonio, convirtiéndose así en «el símbolo por excelencia de las expectativas que la mujer en crisis proyecta sobre la figura masculina»²⁰⁴:

Yo sola no lo haría, sola no podría, me temblaban las piernas de miedo cada vez que lo pensaba, nunca estaría segura, nunca tendría el valor pero, si él quisiera esperarme fuera, todo sería más fácil, tanto que no me servía para nada una historia clandestina, segura, secreta, un comfortable adulterio conservador de corte clásico, de esos que terminan uniendo a los matrimonios distanciados²⁰⁵.

Pero Nacho la rechaza, hiriendo su ego femenino y haciéndola comprender que ella vive en pos del amor verdadero y platónico; que necesita a «un-hombre-de-verdad que le complique

²⁰¹ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 451.

²⁰² Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 79.

²⁰³ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 79.

²⁰⁴ Estrella CIBREIRO, *op. cit.*, p. 132.

²⁰⁵ Almudena GRANDES, *Atlas*, p. 235.

irremediamente la vida»²⁰⁶. Nacho, pues, se posiciona como personaje en la línea ya apuntada por Agustín en *Malena*: es el artífice de la metamorfosis interna de Rosa. Ambas reaccionan de manera similar, puesto que se encierran en una ataraxia sin visos de cambio. Malena vive «para sentarse en una silla», la de la Universidad, y Rosa deviene en una suerte de autómatas que ni siente ni padece. Ahora bien, mientras que Malena sale del abismo gracias a unas pastillas de éxtasis, Rosa lo hará a partir del amor que le profesan sus hijos.

Cuando Rosa «resurge de sus cenizas», se afana en recuperar todo lo que valoró en el pasado. Sin embargo, no logra resucitar el amor que una vez había sentido por Ignacio: «El único elemento en común que tenían la Rosa que había ardido entre las llamas de una pasión insensata y la que se había propuesto resurgir de sus cenizas, era una indiferencia profunda por aquel hombre que no dejó de ser un extraño cuando todo volvió a pertenecerme»²⁰⁷. Indiferencia que aflora cuando su hermana pequeña le confiesa que sorprendió a su marido con otra mujer en su propia casa el día de Navidad. A Rosa no le sorprende, confirmándose sus sospechas y reuniendo así el coraje para abandonarlo, a diferencia de lo que Grandes planteaba en *Malena es un nombre de tango*. Al final de la novela, Rosa mira de frente a su destino y le pide el divorcio a Ignacio, quien, en su condición de *hombre débil*, no hace nada por impedirlo.

Forito es el responsable de tambalear los cimientos de la tartamuda y solitaria Marisa. A pesar de que Carpóforo Meléndez se nos presente como arruinado y alcohólico al principio de *Atlas*, a medida que profundizamos en su historia descubrimos que es un *hombre fuerte*, aunque no armonice con el prototipo de *hombres fuertes* de *Malena*.

Marisa, al igual que sus compañeras, entiende que se halla en un punto de inflexión: la vorágine de los cuarenta años. Tras morir su madre, casi todo carece de sentido, porque no tiene emociones, ni a nadie con quien compartirlas: «¿Y quién me va a enterrar a mí? El vértigo atenazó mis brazos y paralizó mis piernas y se cerró contra mis pulmones como los dedos de esa vieja angustia que no me

²⁰⁶ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 79.

²⁰⁷ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 453.

permitía respirar»²⁰⁸. Los fines de semana constituyen un particular tormento, ya que su mundo se reduce a lo laboral. Particularmente la relación que entabla con Ramón, el informático «rechoncho y miope» de su editorial. Ramón, como antes Agustín y Nacho Huertas, es el acicate para el aprendizaje de Marisa. Le enseña todo lo que sabe de informática y la empuja a prosperar en su empresa.

Siente hacia este compañero el mismo amor fraterno que Malena sentía por Santiago y Rosa por Ignacio. Y ello responde a su incapacidad para lanzarse a un devaneo más o menos serio, por más que le deba su puesto en el equipo de Fran, junto con Rosa y Ana, además de una firme confianza en sus habilidades informáticas, que proyecta sobre sí misma.

Marisa se considera poco atractiva, defecto que le impide, según su criterio, encontrar a un hombre de verdad. He aquí la raíz de su alter ego, Alejandra Escobar, una mujer sofisticada, segura de sus atributos, que no tartamudea. Enfundada en un lujoso vestido —«de seda rojo y zapatos forrados a juego»—, recorre los locales de altos vuelos de Madrid, simulando una existencia seductora ante cualquier desconocido que acepte tomar una copa con ella. Desdoblada en Alejandra, Marisa considera que su madurez merece la pena, aunque sea a través del espejismo de una farsa.

Es precisamente bajo la máscara de Alejandra como se topa con Forito, fotógrafo de la editorial, en el bar del hotel Ritz. Aunque al principio su presencia le incomoda, lo percibe de otra manera, dejándose impresionar por su traje de lino, que lo hacía parecer un «caballero antiguo»:

Lo cierto es que siempre me había caído bien. Me obligué a recordarlo cuando le vi cruzar el salón con una actitud muy distinta al temeroso encogimiento de antes. Ahora andaba erguido, los hombros tan firmes, tan crecidos en su firmeza que, de lejos, hasta parecía otro hombre, más alto que desgachado, más delgado que raquítrico. [...] Quizás me dejé impresionar demasiado por la impecable línea de su traje de lino crudo²⁰⁹.

²⁰⁸ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 40.

²⁰⁹ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 286.

Una copa de coñac tras otra, Forito relata a Marisa / Alejandra su historia y ella, contra todo pronóstico, se fragua una imagen de *hombre fuerte* que se ha arriesgado y que, a pesar de haber perdido, no espera la compasión ajena, sino que avanza por su vida con la misma actitud y con sus principios intactos. Acaso este descubrimiento es lo que determina a Marisa a seducirlo aquella misma noche. Con esta aventura renace su esperanza de abandonar la soledad, aunque también surja en ella la vergüenza y el reparo ante la opinión de los demás. Marisa, más que cualquiera de las protagonistas, necesita una presencia masculina para alimentar un futuro que se le escapa: «Dormir sola por las noches es lo mismo que no tener nada»²¹⁰.

Y Forito es ante todo un caballero, un amante noble y respetuoso. Como acostumbra a suceder con las parejas de las mujeres de Grandes, su mirada también hace que Marisa redescubra su cuerpo, castigado por los años, y aprenda a amarse por lo que es en realidad. También representa el último tren que le ofrece el destino. Forito respeta sus decisiones, y a pesar de no compartir el secretismo con el que Marisa lleva su noviazgo, accede a guardar las apariencias; incluso con Ana, a quien le une una amistad muy especial. La indecisión de Marisa inducirá a Forito a mostrar su perfil de *hombre fuerte*. Le da un ultimátum a la cuarentona, y ella, por miedo a perderlo, se atreve con relación en toda regla; con la promesa de un tiempo dichoso al lado de un hombre de verdad.

El mismo final disfruta Ana junto a Javier Álvarez, pero antes ha debido recomponerse y encontrarse después de un divorcio. Y es que a pesar de los catorce años transcurridos desde aquello, todavía se reprocha su insensatez:

Me he inflado de hacer tonterías en mi vida, me he arrepentido de no haber estudiado en la universidad, he llorado amargamente por desperdiciar mi juventud al lado del hombre equivocado [...] jamás debería haber tenido un hijo tan joven, eso sí, todo eso lo admito, lo reconozco, lo padezco, pero, a cambio, aun me sigo indignando con una facilidad asombrosa, me paso media

²¹⁰ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 387.

vida indignada, y lo celebro, porque no dispongo de ningún otro indicio para sospechar que mi vida, yo misma, y quizás otras cosas en el mundo, tenemos arreglo²¹¹.

Félix, su exmarido, se define como el principio de todos los errores que Ana ha cometido. A causa de esta relación, abandonó sus metas personales. Félix se tipifica en definitiva como un *hombre débil*, dotado de ciertas y dudosas cualidades como marido y pintor.

Como venimos apuntando, los *hombres débiles* son caracterizados por Grandes como niños desvalidos de cuyo bienestar se responsabilizan las protagonistas. Pero en el caso de Félix, sus pliegues y matices van mucho más lejos de la simple ingenuidad de Santiago o de Ignacio. Félix, como buen artista, es tremendamente egocéntrico y ni siquiera le concede a Ana el reducto afectivo propio de la maternidad:

¿Cuándo me quería? ¿Cuando se llevaba admiradoras a la cama en mi propia casa, me quería? ¿Cuándo me mandaba callar en las fiestas porque su mujer era una pobre españolita ignorante, me quería? ¿Cuando se gastaba un pastón en meterse de todo y luego dormía la borrachera el día entero mientras yo me ocupaba de la casa, y del estudio, y de la niña, porque él no pensaba contribuir con su dinero a la explotación que suponía el servicio domestico, me quería? ¿Cuando me pedía que hiciera una cena especial porque iba a venir gente importante y luego me decía que era mejor que no me sentara a la mesa porque Amanda nos interrumpía sin parar y lo echaría todo a perder, me quería?²¹².

Félix contribuye en cierta medida al aprendizaje de Ana, en tanto que acepta que prefiere estar sola que vivir con un hombre como él. Tras años de dedicación, con el fruto de una hija, ha llegado el momento de ser egoísta y buscar la propia felicidad, que parece venir de la mano de Javier Álvarez.

²¹¹ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 109.

²¹² Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 216.

Geólogo, inteligente y sobre todo atento, este hombre se convierte en la única esperanza de Ana. Pero, claro está, no sorprenderá, en este recorrido que nos lleva desde 1994 a 2004 en la producción de *Grandes*, que como todos sus *hombres fuertes* sea tan encantador como infiel. Más aún: cuando reconoce que su matrimonio hace aguas, también admite que no es la primera vez que engaña a su esposa. Buen momento, no obstante, igual que lo señalado acerca de Forito, para plantar cara a la situación y dejarlo todo por Ana.

De las cuatro mujeres centrales, Ana es quien mejor ha sabido orientar su vida sin un hombre, quizá porque aprendió muy joven de sus errores. No obstante, su recompensa es mayor. Parte de la premisa de que su éxito suponía una probabilidad inalcanzable, ya que los hombres casados nunca dejan a sus mujeres, si bien, como repite a lo largo de la historia, «a veces, las cosas, cambian. Ya sé que parece imposible, que es increíble, pero, a veces, pasa».

Al contrario que Marisa, Ana y Rosa, Fran gozó de la pasión y la felicidad conyugal quince años antes junto a su marido Martín: el amor de sus años universitarios. Fran es una de las dueñas de la editorial donde todas trabajan, está casada con el ser que más admira en el mundo, lleva una vida cómoda y sin preocupaciones. Con todo, también atraviesa una crisis de identidad cuando los cuarenta están a la vuelta de la esquina. Eso sí, al contrario que sus compañeras ignora a qué se debe ese estado melancólico, casi depresivo, en el que se sume y por el que decide psicoanalizarse.

Desde las primeras sesiones, Fran da fe del amor y la admiración infinitos que profesa al marido; de igual modo que confiesa que el origen de su nostalgia radica en su incapacidad para comunicarse con él. Martín es quizá el mejor prototipo de *hombre fuerte* de la novela, ya que se aferra a sus principios de izquierdas; luchador e inteligente, «me recordaba al cuadro que había en mi casa de Lenin», y como es usual en los individuos de *Grandes*, mujeriego y adúltero. A la zaga de lo dicho sobre Malena, Fran no le concede relevancia al hecho de que su marido tenga relaciones extraconyugales.

Fran se presenta a sí misma como una mujer poco agraciada, justicia poética para la heredera de una madre de belleza extraordinaria: «un hombre brillante que acabó eligiéndome a mí, a la hija fea

de mi madre»²¹³. De nuevo, la mirada del amante devuelve la confianza a la protagonista misma, dotándola de nuevas perspectivas: «porque tú me has elegido, prometí con los labios sellados, serás desde ahora mi único padre, y porque tú me has deseado, mi única madre [...] serás mi familia, y serás mi casa, y serás mi patria, y serás mi dios»²¹⁴.

Parece que Fran ha conseguido la meta a la que aspiran las mujeres de la madrileña desde *Malena es un nombre de tango: un hombre de verdad* que le complique la vida. No obstante, quince años después de que el cuento de hadas se hiciera realidad, ese hombre, que no ha variado un ápice desde la primera juventud, no ha sabido velar por la felicidad conyugal; quizá porque no ha cambiado. En las discusiones con sus amigos, Fran y Martín se aíslan cada vez porque se agarran a sus ideales de juventud. Todo alrededor de ellos ha evolucionado, y la lucha por la libertad y la igualdad de clases tiene menos sentido en la nueva España democrática de los noventa que en la de los setenta.

La decisión de psicoanalizarse deja a su marido atónito, pero después asume que está perdiendo a Fran y le abre las puertas de su alma como nunca lo había hecho. En definitiva, reconoce que es Fran la que lo ha elevado a la categoría de héroe: «nunca hubiera sido un verdadero líder, porque si no me hubiera convertido en lo que tú querías ver en mí, jamás me hubieras querido como me quieres, porque si tú no me quisieras como me quieres, yo sería un hombre mucho menos feliz, e infinitamente peor de lo que soy»²¹⁵.

Se deduce que el polo en torno al que gira *Atlas de geografía humana* es la dependencia de la mujer frente al hombre como fuente significativa y complemento de identidad²¹⁶. La oposición entre *hombres fuertes* y *hombres débiles* que comparten la vida con ellas hace que aprendan y elijan su camino, como le ocurría a Malena. Pero en este caso el perfil masculino se torna mucho más profundo, ya que los *hombres fuertes* (Foro, Javier y Martín) son aquellos capaces de abrirse a sus amantes, de expresar sentimientos retenidos y de evolucionar junto a sus compañeras. Queda en último plano, pues, el estereotipo de macho que obnubilaba a Malena.

²¹³ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 185.

²¹⁴ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 183.

²¹⁵ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 508.

²¹⁶ Estrella CIBREIRO, *op. cit.*, p. 137.

4. LOS AIRES DIFÍCILES

Con *Atlas* se cierra, a nuestro juicio, la etapa de aprendizaje y de búsqueda de identidad en la narrativa de la madrileña. Nuestras protagonistas retoman sus vidas justo donde Malena la había dejado, reubicándose, además, en la sociedad y cargando de sentido su existencia. A partir de esta novela, la obra de Grandes toma un giro drástico: difumina sus conflictos personales, tan cercanos a los de la mujer de su generación, y reduce el sesgo autobiográfico que hasta ahora empapaba sus novelas. Al alejarse de Madrid, y de su microuniverso, que, según hemos analizado en otro lugar, pervive en sus colaboraciones en prensa, sus novelas adquieren un vuelo menos intimista que las separa de la corriente literaria de su época para teñirse de un estilo definitivamente propio. Y no conviene obviar que Almudena Grandes, más allá de su razonable éxito, se ha desviado en los últimos tiempos de las necesidades del mercado, renegando de los imperativos editoriales.

Ultimado el proceso de aprendizaje sobre sí misma, propone nuevos temas que, si bien se relacionan estrechamente con la sociedad, se proyectan desde una atalaya hartamente diferente de la del *Bildungsroman*. Bajo esta nueva luz, los personajes masculinos dejarán de ser instrumentos de reconstrucción personal de la mujer para ocupar un sitio por sí mismos, por sus propias vidas y por sus actuaciones. Los *hombres fuertes* y los *hombres débiles* se trazaban antaño en virtud de un punto de vista femenino. Por tanto, no podían ser fuertes y débiles al mismo tiempo, sino que, según las demandas de la mujer que busca su identidad o sus raíces, procedían de una manera u otra, en tanto que sus decisiones repercutían sobre las protagonistas. Con *Los aires difíciles* se erradica esta técnica, ya que el hombre se adueña del relato, iluminándose su identidad desde varios focos. En palabras de Mikel Azurmendi, «nuestro mito hoy es que no hay una unidad de la vida humana que pueda ser valorada como un todo»²¹⁷.

²¹⁷ Mikel AZURMENDI, «Mito y realidad en la novela contemporánea», en *Mito y realidad en la novela actual, VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*, Madrid, Cátedra-Ministerio de Cultura, 1998, pp. 35-43 (p. 40).

La elección de un personaje masculino como coprotagonista de Sara en su quinta novela muestra el deseo de superar la etapa de rodaje narrativo. Juan es a la vez hijo, hermano, amante, cuñado, padre, tío, amigo y médico. En todas estas facetas se aglutinan los rasgos que modelan su personalidad, completa y humana. Al inicio de la novela, Juan Olmedo es un hombre maduro que se ha trasladado a vivir a Cádiz con su hermano menor y su sobrina: «había salido huyendo de Madrid. Incluso eso lo había hecho por Tamara, pensando en ella principalmente»²¹⁸.

En apariencia, el doctor Olmedo es un hombre más que responsable y abnegado, pues ha desistido de su vida en Madrid para vivir en un pequeño pueblo y cuidar así de un hermano retrasado y de una sobrina huérfana. No obstante, a medida que nos adentramos en sus motivos, descubrimos que bajo esa piel late un ser humano, no un tipo, con tantos defectos como virtudes:

Era un hombre atractivo pero serio, educadísimo pero distante, tranquilo pero de expresión preocupada, misterioso y corriente al mismo tiempo, sobrio por su propia voluntad y casi seductor a su pesar, un hombre alto, moreno y delgado, de aspecto muy joven a pesar de sus cuarenta años, que debería parecerse a los demás, pero que por alguna razón no acababa de parecerse del todo²¹⁹.

Con esta descripción por medio de términos antitéticos se subraya la complejidad del personaje y la razón de su existencia. Hijo amantísimo, estudiante brillante y hermano responsable, todos lo consideran «demasiado bueno», razón por la cual Charo, el amor de su vida y futura cuñada, decide romper con él:

No es que no me gustes, eso no, sí que me gustas... eres guapo, eres simpático y todo eso, pero te tiras todo el día estudiando metido en casa, casi no te veo, y luego... No sé. No te gusta ir a guateques, ni a discotecas, ni a la bolera y... Total, que yo necesito otra cosa, otra vidilla, yo que

²¹⁸ Almudena GRANDES, *Los aires difíciles*, Barcelona, Tusquets, 2002, p. 26.

²¹⁹ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 68.

sé, yo... [...] Eres demasiado bueno para mí, Juan, eso es lo que pasa, y no es que yo sea mala, pero me gustan... otros tíos²²⁰.

Siempre lo encontramos preocupado por el bienestar de la familia y presto a solucionar cualquier incidente, generalmente ocasionado por su hermano menor Damián, a quien le unen especiales lazos desde la niñez. No obstante, incluso después de sacarle las castañas del fuego en numerosas ocasiones, Damián empezó a considerarlo, más que bueno, «un pardillo»; y ansioso por brillar más que Juan, le arrebató lo más importante: el amor de Charo. Esta es la causa por la que renunció a su rol de chico bueno, al menos con Damián, y no tuvo escrúpulos en avivar la relación con su cuñada. A la postre, hasta descubriremos que Juan es el verdadero y legítimo progenitor de Tamara, la supuesta hija de Damián. Cuando Charo le revela la verdad, Juan tiene a su alcance el modo de cambiar su destino, pero ese chico demasiado bueno también es un cobarde: «Dentro de diez años, esta niña tendrá un padre, que por supuesto será mi hermano, y yo seré su tío, un señor muy simpático que va a su casa a comer de vez en cuando y le hace regalos el día de su cumpleaños. Y punto. Eso es o que va a pasar. Eso es lo que vale, y eso es lo mejor»²²¹.

Este tipo de reacciones no tendrían cabida entre los personajes masculinos de la primera etapa, puesto que *hombres fuertes* como Jaime, Forito o Javier siempre se enfrentan a su destino, y no se achantan ante las dificultades. Es justo la pasividad lo que Charo reprocha a Juan: «—En el fondo me casé con Damián por culpa tuya —le dijo una vez, y ni siquiera fue el colmo—. No luchaste por mí [...] no intentaste reconquistarme, te limitaste a desaparecer»²²². Y no es su única flaqueza. El virtuoso doctor se despeña de su altar de moralidad cuando acude a un prostíbulo o se alivia sexualmente con Maribel, su asistenta: «Parece mentira, no me imaginaba que fuera usted así en la cama, quiero decir,

²²⁰ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 197.

²²¹ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 439.

²²² Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 447.

porque no sé... Es usted tan serio, tan... educado [...] No me podía figurar que luego fuera a ser usted tan... tan... [...] vicioso»²²³.

Dicha relación clandestina revela los aspectos turbios del protagonista. Juan interioriza de alguna manera que está propiciando que Maribel se haga ilusiones, a sabiendas de que no está dispuesto a comprometerse. Debería zanjar su relación para no hacerle daño, pero su ímpetu y su deseo son más fuertes. Pero es en su rivalidad con Damián donde se muestra el lado más oscuro de Juan. Damián, un muchacho alegre y afanoso, un joven empresario de éxito, se trocó en un adulto detestable, altivo y egoísta, aunque inmensamente rico. Tras la muerte de Charo, su yo violento se acentúa y Alfonso y Tamara, bajo su custodia, empiezan a sufrir las consecuencias de sus desvaríos. Juan empieza a fantasear y, de algún modo, a desear la muerte de su hermano, convenciéndose de que «el mundo sería un lugar mejor sin Damián».

Así, durante su última discusión, cuando Damián resbala y cae por las escaleras, Juan aprovecha la coyuntura para rematarlo con un golpe que le parte el cráneo. Sin arrepentimiento alguno. Desde esa noche convivirá con su culpa de manera apacible, revalidando, pues, su complejidad psicológica, digna de un sujeto capaz de renunciar a su felicidad por la de Tamara y Alfonso, pero, a su vez, capaz de liquidar a su hermano. La cara y la cruz: un amante sincero y voluntarioso, aunque también un vicioso que frecuenta los prostíbulos.

La historia paralela de Sara en *Los aires difíciles* da entrada a otros hombres que no contribuyen en exceso a la formación de su carácter, muy al contrario de lo que sucedía hasta esta novela. Entre ellos destaca su padre, Arcadio Gómez Gómez, quien, caracterizado como un señor de principios, hubiera sido prototipo del *hombre fuerte* en las de mediados de los noventa. Sin embargo, Arcadio traicionará sus ideales por necesidad y por amor, permitiendo que Sara sea temporalmente adoptada. Paréntesis que no se enjuicia aquí como una debilidad, sino como resignación inevitable. Arcadio, al ser un perdedor de la Guerra Civil, es el primer hombre que arrastra un pasado de veras crudo en la

²²³ Almudena GRANDES, *ibidem*, pp. 350-351.

narrativa de Grandes²²⁴; sobre todo cuando los hombres han empezado a tornarse en algo más que en *fuertes* o *débiles*. Varones, por otro lado, cuyas circunstancias determinan en muchas ocasiones sus destinos. Al igual que Juan, Arcadio se ve condicionado por los diferentes roles que debe asumir: dueño de sus ideales, los relega justo porque también desempeña el papel de marido de Sebastiana. Su obligación es comprenderla y apoyarla, abandonando la política para no regresar a la cárcel.

Vicente González de Sandoval, el único, además de su padre, que comparte la vida con Sara Gómez, queda delimitado –igual que Arcadio y Juan– desde una perspectiva plural. De alta cuna, según deducimos de su apellido, no vacila en pugnar por sus ideales revolucionarios y antifranquistas, convicciones que lo llevaron a ser juzgado y encarcelado en su juventud por un tribunal del régimen. Con todo, las influencias familiares y el asma del preso le procuraron una rebaja de dos años.

Brillante, idealista y justo, ostentará un notable cargo político en la recién estrenada democracia. Empero, abunda en los mismos defectos que la mayoría de los *hombres débiles* ya analizados: Vicente está casado y, cuando llega el momento, se muestra incapaz de separarse de su mujer para afrontar con libertad su historia con Sara. Su condición de *hombre débil* queda así patente, y Sara, a pesar de contemplar su caída del pedestal en que ella misma lo ha situado, se resiste a poner fin a su adulterio:

Sabía que Vicente González de Sandoval era mucho más que un hombre débil. También era un amante concienzudo, convincente, exhaustivamente generoso, y un compañero de viaje divertido, y un calor necesario, y un buen tipo, admirable en muchas cosas, adorable en muchas otras, y el novio que ella siempre quiso tener. Por eso, aunque lo intentó, no pudo dejarle²²⁵.

²²⁴ «Arcadio Gómez Gómez ingresó en la cárcel de la calle General Díaz Porlier el 16 de julio de 1939. El 17 de julio, a última hora de la mañana, fue juzgado por un Tribunal Militar, que no pudo condenarlo a muerte al día siguiente porque era fiesta, pero dictó sentencia a primera hora del día 19». Véase Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 132.

²²⁵ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 404.

Como vemos, Sara justiprecia otras aristas de la condición de su amante, compensándole a la postre el *hombre total* que encarna Vicente.

5. CASTILLOS DE CARTÓN

El pluriperspectivismo con el que Grandes dibujaba a los personajes masculinos de *Los aires difíciles* llega a su cima en *Castillos de cartón*: concretamente en el bipolar Jaime-Marcos. Más allá del anecdótico trío de estudiantes de Bellas Artes, esta novela se sumerge en las cualidades masculinas para presentarnos a dos individuos que son las caras de la misma moneda. Para Jose, la protagonista, Jaime y Marcos representan el ideal masculino, que no tendría sentido si se disolviera el binomio.

Jaime, un joven inteligente, extrovertido y seguro de sí mismo, necesita sin embargo al tímido Marcos para complementarse. Al principio, la caracterización se realiza por medio de los rasgos antitéticos de cada cual²²⁶. Así, Jaime parece un *hombre fuerte*, debido a su virilidad, y Marcos un simple *débil*, a causa de su fina sensibilidad artística:

Jaime González era un tipo sociable, tenía mucho sentido del humor y talento para divertirse, le encantaba contar chistes y reírse con los que contaban lo demás, le gustaba la gente. Hablaba por los codos, pero no sabía escuchar, y se encontraba a gusto en el centro de las reuniones [...] Mientras tanto, su amigo el arcángel estaba siempre a su lado, siempre en silencio, pero sin dar nunca la impresión de aburrirse. No sólo era el chico más alto de la clase, también era el más guapo, aunque su belleza tenía un punto excesivo, ambiguo, una delicadeza casi femenina²²⁷.

²²⁶ Dámaso LOPEZ GRACIA, «*Castillos en el aire*», en *Revista de libros*, mayo 2004, p. 45, sostiene que «Jaime es vital, bienintencionado, generoso, con su punta de hedonismo, con una sexualidad poderosa, algo corto de entendimiento y sencillo en sus gustos y aspiraciones. Marcos por el contrario es caviloso, impotente, refinado e inteligente».

²²⁷ Almudena GRANDES, *Castillos de Cartón*, Barcelona, Tusquets, 2004, p. 37.

Las cualidades de Jaime nos hacen evocar las del padre de Malena o las de Javier Álvarez. Por el contrario, Marcos es retraído, sensible y vulnerable, en la línea, por ejemplo, de Santiago. Excepción hecha de su físico, o de su éxito social y afectivo, ambos se nos describen en virtud de su talento artístico, lo que mueve a leerlos bajo una luz distinta que intercambia sus papeles: Jaime era un buen dibujante y Marcos un pintor extraordinario.

Durante el año y medio que dura esta relación a tres bandas, Jose concluye que la combinación de sus personalidades resulta óptima. No obstante, Marcos siempre les inspira cierta compasión: «era tan grande, tan hermoso y tan pequeño a la misma vez»²²⁸, por lo que la chica y Jaime se sienten en la obligación de no herirlo, incluso cuando empezaron a sentir que se pertenecían el uno al otro y no lo necesitaban.

A pesar de todo, Jose demora su decisión final, subrayando así la importancia de la versatilidad de los roles, ya que los hombres no se definen desde el punto de vista sexual, sino como un todo, aunque también algo fragmentario: «era mejor no hablar, no decir, ni siquiera sentir, no odiar a Marcos por su genio, no odiar a Jaime por su mediocridad»²²⁹.

Jaime, al que juzgábamos «duro», no puede soportar el triunfo de Marcos, y por eso abandona la pintura y a Jose: «Mañana por la tarde a las cuatro y media... En un Talgo [...] a mi puto pueblo. A hablar valenciano, a comer paella, a follar con suecas y a no pensar en nada más»²³⁰. La evolución que hemos intentado perfilar desde el comienzo de estas páginas toca así a su fin: el *hombre fuerte* pierde y el *débil* triunfa; pero solo en una de sus facetas, ya que, durante el epílogo, Jaime, el artista fracasado, disfruta de una existencia relativamente plácida. Marcos, en cambio, que lo ha conseguido todo, se suicida.

Dicha progresión masculina en la narrativa desde 1994 a 2004 permite extraer una serie de conclusiones: 1) los hombres han dejado de ser un instrumento de búsqueda de la identidad, como en *Malena*, o de reafirmación, como en *Atlas*, para convertirse en los protagonistas de sus respectivas

²²⁸ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 63.

²²⁹ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 164.

²³⁰ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 171.

historias; 2) a partir de la segunda etapa, Grandes profundiza en la cosmovisión masculina desde diversos ángulos, esfumando los estereotipos de la primera; 3) muchos de ellos son la secuela natural de la nueva España progresista; y 4) con *Castillos de cartón* clausura, a nuestro juicio, el segundo periodo de su trayectoria, aun cuando se atisbe ya el tercero, que se inaugura con *El corazón helado* y gira en torno a la memoria histórica del siglo XX. Un ciclo donde los hombres, además de representar valores y roles, se ven atrapados por las circunstancias del tiempo que rodea a esta suerte de «episodios nacionales» de la posmodernidad.

1. INTRODUCCIÓN

Mercado de Barceló es una recopilación de sesenta y siete artículos publicados en el diario *El País* entre 1999 y 2002. De diversa índole, recogen las opiniones de Almudena Grandes sobre temas que afectan a la sociedad, a la literatura o, simplemente, escenas detallistas de Madrid. Impresiones, cuadros y relatos breves representan la diversidad genérica de los trabajos incluidos en este libro, que muestra, sin embargo, un hilo conductor, pues el paisaje común en la mayoría es el mercado que le da título. De igual modo, las descripciones de aire local, así como las notas poéticas y su vocación costumbrista, permiten afirmar que todos los textos no se pueden categorizar bajo el género de artículo de opinión. Empero, sí que están relacionados, ya sea por la forma, ya por el contenido, con la prensa escrita.

El concepto de «artículo de opinión» –que comúnmente se aplica a este tipo de obras–, invita a definirlo como género periodístico subjetivo. Sin embargo, Yanes Mesa recoge en «El artículo, un género entre la opinión y la actualidad» notable diversidad de juicios en cuanto a su codificación en el ámbito periodístico o en el literario. Partiendo de la definición del *DRAE*²³¹, pone en cuarentena la validez de lo tradicionalmente considerado como tal, y recoge las variantes propuestas por otros estudiosos. En dichos asedios, la valoración del artículo como género periodístico o ficcional se lleva a término de forma indistinta, sin llegar a establecer una definición pertinente. Con todo, señala que la tesis de León Gross es la más precisa:

estas definiciones determinan un concepto de artículo bastante difuso. En opinión de Teodoro León Gross, si el asunto es libre, tiene finalidad valorativa, pero también es un texto de entretenimiento situado entre la literatura y el periodismo, y además está redactado por un escritor

²³¹ El *Diccionario de la Real Academia Española* define el artículo como «cualquiera de los escritos de mayor extensión que se insertan en los periódicos u otras publicaciones análogas».

famoso, aunque también puede ser periodista. Podemos concluir que el artículo es un «cajón de sastre» donde cabe de todo. Por ello, hay unanimidad en otorgar al articulista una libertad absoluta de expresión en la forma y en el fondo²³².

Esta idea de «cajón de sastre» se amolda perfectamente a las circunstancias de *Mercado de Barceló*, puesto que sus artículos presentan modalidades tan heterogéneas como opuestas entre sí. Sin embargo, los críticos han terminado por hallar un denominador común que englobaría las diversas clases de textos. Un tiempo interior que posee carácter efímero y es «un bien fungible y perecedero», como afirma Amando de Miguel²³³, quien, además, nos recuerda que ciertos artículos al ser leídos fuera de su tiempo pierden su significado. Circunstancia que, lejos de ser un defecto, se presenta como una característica que define al género que nos ocupa de una forma positiva y singular. No en vano, esta duración concreta del tiempo interior se manifiesta en numerosos pasajes de *Mercado de Barceló*. Quizá el que mejor se adapta a esta interpretación sea «Una cuestión de céntimos», donde Grandes reflexiona acerca del cambio europeo de la moneda y su impacto sobre los ciudadanos. Pero el concepto de «tiempo efímero» no se puede aplicar a todos los artículos, por lo que habremos de establecer una jerarquía más precisa a la hora de abordar el análisis.

Por otra parte, Yanes observa que los críticos coinciden en que la persuasión también es un elemento nuclear. Es más, Luisa Santamaría no duda en afirmar que «sin persuasión no hay artículo»²³⁴. Bien es verdad que muchos de los textos de *Mercado de Barceló* –particularmente los que tratan de temas sociales– hacen gala de ese tono suasorio: «Otro Mercado», «El dragón de Lavapiés» y, muy particularmente, «El precio de los tomates» y «Pavlov nunca va a la huelga», son buenos ejemplos de ello. No obstante, hallamos otros muchos que describen a un personaje, la ciudad de Madrid o que dan cuenta de una anécdota personal, sin el propósito de buscar la comunión con el lector.

²³² Rafael YANES MESA, «El artículo, un género entre la opinión y la actualidad», *Revista Latina de Comunicación Social*, julio-diciembre de 2005, 7, pp. 1-10 (p. 2) <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/819/81975806.pdf>.

²³³ Amando de MIGUEL, *Sociología de las páginas de opinión*, Barcelona, ATE, 1982, p. 26.

²³⁴ Rafael YANES MESA, *op. cit.*, p. 4.

Al hablar, pues, de un artículo vertebrado por el concepto de «artículo de opinión», suponemos una rúbrica al pie de quien lo escribe. El firmante no suele pertenecer a la plantilla de la publicación de marras y goza, así, de libertad para su redacción y estructura formal. Lo afirma Grandes en el epílogo: «es difícil tener buenas ideas a plazo fijo, incluso cuando se goza de una libertad tan grande como la que el mercado me ha otorgado a modo de espontáneo privilegio»²³⁵. Dicha libertad estructural es la que ha dado pie a la inclusión de otros géneros literarios dentro de los textos publicados en *El País*.

En cambio, la estructura tripartita que suele caracterizar sus artículos se manifiesta en los textos compilados en *Mercado de Barceló*, ya que en todos, sin excepción, el título, el cuerpo y el desenlace tienen una relevancia destacada. La verdad es que el marbete de «artículo de opinión» asegura un estilo particular, caracterizado por la subjetividad, y por ello acostumbra a escribirlos desde una perspectiva múltiple. Emplea tanto la primera persona del singular como la segunda; o implica al lector por medio de la primera del plural. También suelen reciclarse procedimientos propios de la lengua literaria, como las personificaciones, el humor o la ironía. Pero siempre con un acusado barniz connotativo. Sin embargo, también nos topamos aquí con el narrador omnisciente, lo que acerca el libro a lo puramente narrativo, distanciándolo del periodismo.

En general, sobresalen dos tipos de contenidos: los artículos en los que expone su interpretación de un acontecimiento o, por el contrario, aquellos que contienen la visión personal de la autora sobre algún tema que sea de su interés. Susana González denomina a los primeros «artículos de fondo» y a los segundos «columna»²³⁶. Esta clasificación ayuda a esclarecer el género de los que conforman *Mercado de Barceló*, dado que Grandes cultiva ambas modalidades: los artículos que afectan a la «pequeña sociedad» del mercado y los que se ocupan de temas literarios. Con todo, no es factible analizarlos únicamente a la luz de tales premisas, puesto que no tendrían cabida las descripciones de Madrid, del paso del tiempo o las anécdotas con tintes autobiográficos.

²³⁵ Almudena GRANDES, «Puerta de salida», *Mercado de Barceló*, Barcelona, Tusquets, 2003, p. 260.

²³⁶ Susana GONZÁLEZ, *Géneros periodísticos I: Periodismo de opinión y discurso*, México, Trillas, 2005, p. 16.

Luego también hay que considerar los criterios de Emy Armañanzas y Javier Díaz Noci, quienes proponen cuatro tipologías: «el ensayo, que no está relacionado con la actualidad; la tribuna abierta, que es el texto de opinión de personas ajenas al medio; el artículo costumbrista, que trata sobre la vida de una época o un país; y el artículo retrospectivo, que es un género de divulgación histórica»²³⁷. Para nuestros fines, resulta particularmente significativa la tercera, ya que varios artículos «conciernen a la vida de una época o un país» (en este caso ciudad). De hecho, «La vida a las seis de la mañana», «Ritmo lento, calor» o «La reina desnuda», entre otros, armonizan mejor con esta clasificación que con que las categorías de «columna y artículo de fondo».

En otros, como «La duda» o «El olor de la inexistencia», el argumento los aleja definitivamente del periodismo. Según Enrique Rubio²³⁸, la existencia de la trama impone la diferencia fundamental entre el artículo de costumbres y el cuento. Sin embargo, los elementos costumbristas de estos relatos nos mueven a tipificar varios de ellos con el rótulo que Magdalena Aguinaga denomina «cuento costumbrista»²³⁹, a medio camino entre el «artículo» o «estampa» y lo que comúnmente llamamos «relato» o «cuento».

No hay que olvidar, por último, los que giran alrededor de la trayectoria bio-literaria de Grandes, así como aquellos que recuerdan su infancia y que, aún, no son encasillables en ninguno de los subgéneros antedichos. A este propósito, Álamo Felices se hace eco de una definición muy citada de Lagmánovich acerca de la narrativa que atiende por «microrrelato»:

se caracteriza por una intensificación de los elementos o la matriz de la narratividad asignada generalmente al cuento, reduciendo o soslayando algunos de los componentes sintagmáticos (exposición, complicación, clímax, desenlace) y cuyo resultado formal es una mutación estructural de esa matriz.

²³⁷ Rafael YANES MESA, *op. cit.*, p. 5.

²³⁸ Enrique RUBIO CREMADES, «Afinidades entre el género del cuento y el cuadro de costumbres: Carlos Frontaura», *Scriptura*, XVI, 16, 2001, pp. 89-102.

²³⁹ Magdalena AGUINAGA, «El cuento costumbrista como género de transición entre el artículo de costumbres y el cuento literario», *Del romanticismo al realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*, coord. Luis Felipe Díaz Larios y Enrique Miralles, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1998, pp. 331-344. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89711.pdf>.

Lo matiza en otro estudio, insistiendo en su caracterización temático-formal:

texto narrativo muy breve, destinado a ser leído en forma autónoma, o sea, sin nexos aparentes con textos previos o subsiguientes; si aparece conectado con otros de iguales características, forma el conjunto que se conoce como microrrelatos integrados o ficción integrada. [...] Manifiesta con frecuencia una actitud experimental frente al lenguaje porque apela a la intertextualidad, la reescritura de temas clásicos o la parodia de los mismos, una visión no convencional del mundo y, en términos generales, una actitud desacralizadora de la institución literaria tradicional²⁴⁰.

En «Maldito Sushi», «Las vacaciones de la memoria», «El grito de la nevera» o «Ellos» destaca la intensificación de elementos mediante la ausencia del clímax o desenlace. Asimismo, el conjunto de textos que escapa a las clasificaciones antes propuestas está ligado a la vida íntima de la madrileña – tanto en el presente como en el pasado–. Hecho este que, además de un carácter autobiográfico, les otorga cierta correlación, por lo que podríamos hablar de microrrelatos. Los textos que componen la colectánea se amalgaman, pues, en un crisol de géneros íntimamente relacionados con el periodismo, ya que están impresos en un periódico, pero, a su vez, se hallan tan o más cerca de los literarios. Así, en primer lugar, y dentro del microcosmos de ámbito social, encontramos los artículos de fondo. Además de ser los más prolijos, contienen diversas sub-categorías argumentales, siempre relacionadas con la cotidianidad de un país y que, en buena lógica, comparten numerosas semejanzas en cuanto a su forma. En segundo lugar, los que tratan sobre la literatura, más próximos a las «columnas». A continuación, aquellos que toman Madrid como escenario y testigo del paso del tiempo. Dificilmente categorizables, poseen rasgos similares a los cuadros costumbristas del XIX. En cuarto lugar, las tramas con personajes anónimos, esta vez sí verdaderos cuentos costumbristas, por

²⁴⁰ Francisco ÁLAMO FELICES, «El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 42, 2009, pp. 1-17 (p. 8).

hallarse a medio camino entre los artículos de costumbres y los cuentos. Y finalmente, los artículos que establecen una correlación temática con la biografía de Grandes.

2. ARTÍCULOS DE FONDO

En este trabajo analizaremos los categorizados bajo el primer marbete, por ser los más significativos y cuantiosos, dejando las otras categorías para un estudio posterior. Dichos textos, los más cercanos al género periodístico, aunque sin dejar de ser un espejo en el que se reflejan las constantes que vertebran la obra de la madrileña, muestran, sin embargo claras diferencias en cuanto a estructuras temporales, estilo y punto de vista narrativo. Contrastes que nos revelan las habilidades creativas de Grandes tanto en la prosa de ficción, como en la de no-ficción.

Quizá sea Susana González quien mejor haya explicado las características de los denominados artículos de fondo, que define como: «género periodístico que de manera muy personal informa e interpreta los acontecimientos, y establece alguna tesis o doctrina»²⁴¹. Así, el articulista –que puede no ser periodista– escribe con el propósito de interpretar acontecimientos y señalar la importancia de tales sucesos en un momento dado. De la misma manera, los artículos se diferencian de otras formas por tener un contenido social, económico, político o religioso. O sea, temas que afectan a la sociedad a la que se dirigen con un propósito de crítica o de simple reflexión sobre cualquier asunto más o menos candente. La estructura puede presentar varias fórmulas, pero en general debe contener una introducción, información acerca del tema, análisis crítico o comentario, comprobación y conclusión. Asimismo, es factible un estilo argumentativo, si es crítico, o expositivo, si es reflexivo.

Muchos de los temas que aquí se analizan se hallan también en otros libros de Grandes, como procuramos mostrar. Luego la preocupación por el aspecto físico, la inmigración o las relaciones interpersonales desfilan por muchos de ellos, frecuentemente desde otra óptica, pero con el mismo espíritu de tolerancia y modernidad que impregna sus cuentos y novelas. Por otra parte, debido a su

²⁴¹ Susana GONZÁLEZ REYNA, *op. cit.*, p. 126.

publicación en un diario de tirada nacional como es *El País*, la madrileña es consciente de la heterogeneidad de su público, y aunque el escenario principal sea el mercado de Barceló, no hay elementos que restrinjan la aplicación de esas situaciones a cualquier sector de la sociedad española en general.

Por orden de aparición, el primer tema recurrente es la importancia del físico, que tiene su origen en una inquietud personal de la novelista. «Unos ojos tristes», «Por un yogur descremado» o «Una es una gorda es una gorda» evidencian la importancia del cuerpo como vía de acceso a un círculo determinado. En el primero, una adolescente –que, no en vano, comparte la fisonomía de la autora– subraya la voluptuosidad de sus curvas al incorporarse a la moda de las camisetas cortas. Esta chica, consciente de su talla, luce una mirada triste a pesar de fingirse feliz ante sus amigas:

Tenía los hombros muy anchos, un torso de nadadora, un torso de lanzadora de jabalina, aunque quizás no habría evocado la contundencia corporal de esa clase de atletas si no se hubiera puesto ella también, una camiseta muy corta, que terminaba unos cuatro centímetros por encima del ombligo para derramar, como una masa sobrante de un bizcocho que se ha cocido dentro de un molde de volumen inferior al necesario, un exceso circular de grasa que rodeaba su cintura igual que un flotador²⁴².

Grandes concluye este artículo con la siguiente reflexión: «ni ella ni yo tenemos nada que hacer, aparte de maldecir a un mundo que no nos necesita»²⁴³. La crítica radica en la importancia que los otros otorgan al hecho de situarse dentro de unos cánones prefijados, y la repercusión de los prejuicios de aquel sector social que se ubica fuera. Sentimientos de frustración, derivados de esta exclusión, que también inciden en «Por un yogur descremado», donde pone de relieve el sufrimiento de las personas que se someten a dietas. La propia Grandes se cita como ejemplo e ironiza sobre los productos *light* y la poca lucidez de los que asumen la tiranía del canon: «¿Quién recuerda ya la

²⁴² Almudena GRANDES, «Ojos tristes», *Mercado de Barceló*, pp. 21-22.

²⁴³ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 22.

revolución sexual de los años sesenta? Sida mediante, y con la ayuda inestimable de Calvin Klein, hemos vuelto a vivir en nuestro cuerpo como en una cárcel. Porque somos idiotas, me digo, y yo la primera, antes de decidir que hoy la ensalada va a ser sólo de lechuga»²⁴⁴. Como vemos, se incluye entre los ciudadanos que, a sabiendas de que el aspecto físico es irrelevante, sucumben a los convencionalismos para no ser rechazados.

En la misma línea, «Una es una gorda es una gorda», donde censura, de nuevo, la iniquidad de los cánones estéticos. Aunque en esta ocasión el objeto no sea la narradora, al final se solidariza con la protagonista, que sufre el infortunio de los kilos de más. Y, al igual que en artículo anterior, pone de relieve la simpleza humana:

Todo es símbolo de la arbitrariedad, de la injusticia y de la estupidez humana. Si yo pudiera, le daría una ametralladora y un consejo: mátalos y sé feliz. Como no puedo, recuerdo en silencio a Baudelaire mientras mi semejante, mi hermana, se aleja por el pasillo con pasos cortos, cansados, en busca de su destino, una dudosa felicidad que se expresa en medio kilo escaso de espinacas²⁴⁵.

Numerosos personajes de la pluma de Grandes representan este tipo de obsesión de la pequeña sociedad. La protagonista de su relato «Malena, una vida hervida» es probablemente la más significativa, pues el cuento enumera con precisión los alimentos de la dieta que la hostiga. Asimismo, Rosa, en *Atlas de geografía humana*, se vanagloria de su delgadez, no sin desmerecer los esfuerzos que realiza para conseguir un cuerpo esbelto. No obstante, Grandes reivindica un tipo de mujer cuyas opulentas curvas no están reñidas con la sensualidad que provocan en los hombres inteligentes. Prueba de ello son las protagonistas de las novelas *Malena es un nombre de tango* («Con un poco de buena voluntad, mis últimas costillas podrían detectarse a simple vista, pero aparte de eso sólo podían detectarse huesos en los tobillo [...] Todo lo demás, se había hecho carne. Basta,

²⁴⁴ Almudena GRANDES, «Por un yogurt descremado», p. 44.

²⁴⁵ Almudena GRANDES, «Una es una gorda es una gorda», p. 87.

ordinaria, morena y vulgar carne que ya no me abandonaría jamás»²⁴⁶) y *Los aires difíciles* («[Maribel] La asistenta de Sara tenía treinta años, un hijo de once, un matrimonio desgraciado y bastantes kilos de más, armoniosamente integrados en una figura de estampa decimonónica, un cuerpo redondo y macizo»²⁴⁷), así como del relato «Modelos de mujer» («Soy lo que la gente suele llamar una *mujer grande*»²⁴⁸), cuya voluptuosidad es el arma para conquistar a los hombres.

A propósito de la importancia del aspecto en la obra de Grandes, Shelley Godslan nos explica que en estos relatos la opulencia forma equipo con la inteligencia para crear un prototipo de mujer que resulta más atractiva debido a su seguridad en sí misma y a su sentido del humor. Para ella, el ejemplo más claro de este prototipo lo representa Lola, la citada protagonista de «Modelos de mujer»:

Protagonized by Eva, a model, and Lola, her overweight interpreter, Grande's narrative is founded on an ironic counterpoint between female beauty and intelligence as attractive to men. In positioning Lola, the educated, sociable graduate as preferred of desirable male, Grandes points out the conforming to socially constructed stereotypes does not always ensure emotional fulfillment or sexual triumphs²⁴⁹.

Relacionado con este motivo, conviene reparar en «El maquillaje de la pescadera». Grandes describe con escrupulosa minuciosidad los ojos de la vendedora: «...los blancos y los grises que instalan en sus párpados un nevado horizonte de fiordos helados, destellos de un brillo líquido, metálico, frío y distante como la lujosa piel de las merluzas»²⁵⁰. La cosmética es un pequeño ejemplo de la preocupación por la apariencia que define a las trabajadoras del mercado. Para la madrileña, esta pulcritud se debe a un intento de conservar la dignidad personal al margen de su trabajo, sórdido en ocasiones: «La realidad ofrece pocos detalles tan conmovedores como el maquillaje de la

²⁴⁶ Almudena GRANDES, *Malena*, p. 122.

²⁴⁷ Almudena GRANDES, *Los aires difíciles*, p. 35.

²⁴⁸ Almudena GRANDES, «Modelos de mujer», *Modelos de mujer*, p. 168.

²⁴⁹ Shelley GODSLAND, *op. cit.*, p. 60.

²⁵⁰ Almudena GRANDES, «El maquillaje de la pescadera», p. 26.

pescadera, las joyas de la carnicera, el delantal de la casquera, versiones diferentes del mismo espíritu, obras de la misma feroz determinación a mantener a salvo la dignidad personal a cualquier precio»²⁵¹. La mejora del aspecto actúa, pues, como mecanismo de autodefensa, ya que ayuda a lograr la aprobación de los demás.

Cobra notable dimensión la huella de las relaciones de pareja, con claras resonancias a lo largo de la trayectoria narrativa de Grandes. En esta compilación podemos observar que, al contrario de lo que ocurre en las novelas y relatos, la reflexión sobre los lazos sentimentales no se aborda desde un punto de vista subjetivo. La madrileña se concentra en las relaciones ajenas y emite un juicio acerca de tales comportamientos. En artículos como «Los sentimientos de los metales», la narradora testigo observa a una joven recién casada que hace la compra con la ilusión de los primeros días. Tras el intento frustrado por parte de la muchacha de reunir los ingredientes para una sofisticada receta, la narradora reflexiona acerca del matrimonio:

Cuando vuelvas a tu casa [...] tira ese recetario a la basura. Y aprende que vives en un país sin chalotas, donde las hojas de parra no se cocinan y los huertanos pisan las flores de calabacines, aunque la mayoría de los *chefs* que escriben un libro sean tan tramposos, tan mentirosos y tan cicateros como los de cualquier otro país del mundo. Y procura ser feliz, y no aceptar más estigmas que aquellos que un día puedas mirar con amor, cuando tu dedo anular ya esté deformado, menguado (...) ²⁵².

Desde su atalaya de narradora testigo, Grandes disecciona los vínculos entre la pescadera y su marido en «La vida es un escaparate». En esta ocasión, la desavenencia de los cónyuges le permite reflexionar acerca del amor y del perdón:

²⁵¹ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 28.

²⁵² Almudena GRANDES, «Los sentimientos de los metales», pp. 33-34.

Yo creo que amar a alguien significa pedirle perdón todo el tiempo, decir lo siento incluso cuando una no sabe muy bien qué es lo que se supone que tiene que lamentar, porque la certeza de que el otro está herido pesa entonces más que la sospecha mejor fundamentada de que no hemos querido hacerle ningún daño, y la inocencia que no consuela se vuelve estorbo²⁵³.

Grandes plantea, asimismo, su lectura de la convivencia y del «desgaste diario» en las relaciones. En este sentido, solidarizarse con las frustraciones y los fracasos del otro es necesario para mantener la armonía de la pareja, así como también lo es lamentar el posible daño causado. En torno a esta cuestión gira «Dobles parejas», aunque, respecto a artículos anteriores, esta vez el escenario no sea el mercado. En un corto espacio de tiempo, Grandes es testigo de dos escenas en las que la pasión es protagonista. En primer lugar, nos presenta a la pareja de profesionales maduros cuyas muestras de afecto sorprenden a la narradora en el portal de su casa: «En el portal de mi casa una pareja se besaba con afán, y mucha más esperanza que desesperación»²⁵⁴. Escena que recuerda, en cierto modo, al desenlace de su relato «El vocabulario de los balcones»: «contemplé un balcón vacío, abandonado, y mi corazón estuvo a punto de asomarse al mundo desde la enloquecida frontera de mi boca. Luego fui yo quien bajó la cabeza. El cruzaba la calle con la suya más alta, los hombros por fin erguidos»²⁵⁵.

Dicho episodio hace suponer que sus lazos son recientes, dada la fogosidad y el escenario en que se desarrolla. La actitud de la segunda pareja, que encuentra unos momentos después, es completamente opuesta, ya que los cónyuges se encuentran en plena discusión. La conversación que mantenían sugiere que se trata de algo pasajero y que, «con toda seguridad, iban a estar en la cama antes de la hora de comer»²⁵⁶.

Las escenas descritas en este artículo sirven para dar pie a una reflexión sobre el amor, al igual que en «La vida es un escaparate». En este caso, la sexualidad o la discusión forman parte de las

²⁵³ Almudena GRANDES, «La vida es un escaparate», pp. 103-104.

²⁵⁴ Almudena GRANDES, «Dobles parejas», p. 180.

²⁵⁵ Almudena GRANDES, «El vocabulario de los balcones», *Modelos de Mujer*, p. 160. A propósito de la escena final a la que nos referimos, véase el artículo de Rafael BONILLA CEREZO, «Literatura y filmicidad», pp. 171-200.

²⁵⁶ Almudena GRANDES, «El vocabulario de los balcones», p. 182.

relaciones afectivas. De hecho, según la madrileña, estas relaciones son el motor de la vida: «Entonces empezó a llover. Abrí el paraguas y me alejé pensando que es muy natural que nunca quisiera morirse nadie»²⁵⁷.

Son frecuentes en su novelística las historias de amor que fracasan por la ausencia de comunicación. Motivo que, según las protagonistas, provoca el distanciamiento. De ahí que el divorcio resulte el estado civil más usual. No olvidemos que Malena, en *Malena es un nombre de tango*, se divorció de Santiago de una manera amistosa y muy civilizada –a pesar de que éste mantuviera una aventura con Reina, su hermana gemela– provocada por la falta de sentimientos:

Me costó todavía más esfuerzo comprender que a alguien tan débil, tan sensible, tan inclinado a sentir compasión de sí mismo, nunca se le pasara por la cabeza que yo también necesitaba mimos, y que nunca me mimara, como me habían mimado hombres mucho más duros, mucho más secos [...] No le acababa de gustar la ropa que me compraba, el corte de pelo que llevaba, los pendientes que me ponía. Tú estás por encima de esas cosas, decía a veces, y yo me sentía por debajo porque nadie me daba un azote en el culo, ni me decía que estaba buena²⁵⁸.

Lo mismo les ocurre a Raquel, en *El corazón helado*, y Rosa, en *Atlas de geografía humana*, que ponen fin a sus matrimonios a causa de la abulia y los vacuos diálogos que los ahogan:

Lo que me asombraba no era ya ser incapaz de recordar cosas, sino haber sido efectivamente capaz de hacerlas, porque yo nunca había dejado de vivir con aquel hombre, le había hecho regalos y los había recibido, le había besado varias veces al día y le había cogido del brazo al salir del cine, me había preocupado por su salud y le había comentado mis preocupaciones más corrientes, habíamos llevado juntos a Clara al hospital [...], compartíamos los mismos coches, la misma casa y la misma cama, nos lavábamos los dientes delante del mismo espejo, y de repente, no podía

²⁵⁷ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 182.

²⁵⁸ Almudena GRANDES, *Malena*, p. 507.

creerme nada de esto, no entendía cómo había podido llegar a ocurrir, no me reconocía en aquella mujer extraña que caminaba al lado de un hombre extraño²⁵⁹.

3. UN PAÍS DESMEMORIADO

Otro tema recurrente de *Mercado de Barceló* que el libro hereda de su narrativa, aunque también con nuevo enfoque, es el de España como país desmemoriado y escenario de alguno de los conflictos que afrontan los protagonistas de sus novelas y relatos: «Los ojos rotos», *Los aires difíciles* o *El corazón helado* son tres buenos ejemplos. Empero, en sus artículos no sólo aspira a mostrar este horizonte, sino que despierta una reacción en los lectores. La mayoría de los que incluyen este rasgo brindan una conclusión más que rotunda, cercana al cierre de los discursos políticos. Veamos, por ejemplo, «El precio de los tomates», donde publica que nos hemos dejado engañar por el discurso de prosperidad de los grupos políticos de derecha. La madrileña denuncia con indignación que este es el recurso con el que el franquismo consiguió acallar las voces de la mayoría. El cierre resulta significativo, dada la intensidad de sus palabras:

Lo que más me duele es que esa historia que se había muerto haya resucitado de repente para pasarnos por encima mientras todavía estábamos a medio vestir. Y la sospecha de que ni el frutero, ni la florista, entenderían ni media palabra de lo que digo si la perplejidad me consintiera abrir esos labios que mantengo cerrados para compensar la contumaz rebeldía de mis párpados abiertos²⁶⁰.

Del mismo corte y con estructura similar es «Pavlov nunca va a la huelga». El tema principal es el conformismo de la sociedad española, particularmente en la época de Transición, pero también en nuestros días. Grandes no tolera que nuestro país haya perdonado y olvidado los horrores de la dictadura, episodio al que dedica su novela *El corazón helado*, donde el idilio de Álvaro y Raquel se

²⁵⁹ Almudena GRANDES, *Atlas*, p. 453.

²⁶⁰ Almudena GRANDES, «El precio de los tomates», p. 70.

ve interrumpido en numerosas ocasiones para intercalar los episodios de la vida de los perdedores (familia de Raquel) y de los ganadores (familia de Álvaro) de la Guerra Civil. Lamenta que los españoles hayan aceptado de una manera tan dócil el cambio de sistema gubernamental, pues, a su parecer, la evolución política se frenó a medio camino. Grandes arremete contra la sociedad en un intento de estimular la memoria para que no olvidemos que la dictadura no queda lejos de algunos estándares actuales y que los cambios políticos acometidos hasta ahora no son suficientes:

Y por eso aquí no se formula jamás ninguna clase de pensamiento radical, y todos bailamos el decoroso minué de la tolerancia mientras nos guardamos para nosotros las verdades que no conviene decir en voz alta, en un país donde la libertad de expresión está limitada por el rígido corsé de una corrección política que siempre es de derechas. Y todavía justificamos nuestra desmemoria riéndonos a coro de las normas de lo políticamente correcto que en otros países se aplican a aspectos muchísimo más triviales que aquellos que nosotros hemos enterrado con una sonrisa unánime y bobalicona²⁶¹.

«Chistes de amor» bien podría confundirse con un relato si no fuera por el giro del desenlace. Tras describir a un personaje con detalle, la madrileña cambia la voz narrativa para cargar de nuevo contra la sociedad española y la desmemoria:

[...] rescatada para unos pocos espectadores afortunados de la desmemoria de esta ciudad, donde nos siguen faltando nombres, tantos recuerdos, tantos reconocimientos de las inmensas deudas que nunca podremos llagar a saldar, mientras va logrando la insólita proeza de empezar a ser asquerosamente autocomplaciente sin dejar de ser tan hostil para sí misma como siempre²⁶².

²⁶¹ Almudena GRANDES, «Pavlov nunca va a la huelga», pp. 72-73.

²⁶² Almudena GRANDES, «Chistes de amor», p. 162.

Alicia Rueda ha estudiado la recurrencia de la guerra en la novelística de Grandes²⁶³. Para ella, el comportamiento a veces inusual o rebelde es la consecuencia de la educación franquista que recibieron las protagonistas de *Las edades de Lulú*, *Malena es un nombre de tango* y *Los aires difíciles*. No obstante, este estudio muestra la superficialidad inicial de una clave que irá cobrando importancia a medida que se desarrolla la trayectoria de la madrileña, puesto que, como hemos explicado, se apodera de su última novela: *El corazón helado*.

Para terminar con detalles que afectan a nuestro tiempo desde un plano político, hay que examinar el artículo «Año Nuevo», donde aventura sus deseos para el año 2002. Artículo de singular estructura, es una superposición de críticas al gobierno, a la Iglesia, a la comunidad lectora y al sistema judicial, entre otros:

Que Pilar del Castillo dimita. Que el Gobierno retire la Ley Orgánica de Universidades. Que esa imprescindible minoría de gente que lee libros sea un poco más numerosa cada día que pasa. Que reine la justicia poética. [...] Que Xabier Arzallus deje de salir por la televisión. Que los medios no difundan por sistema las opiniones de la Conferencia Episcopal sobre cualquier asunto, les concierna o no. Que se legalice sensatamente el consumo de drogas [...] ²⁶⁴.

Peticiones no del todo subjetivas, ya que representan los ideales de un amplio grupo de lectores, particularmente afines a la izquierda²⁶⁵.

²⁶³ Alicia RUEDA ACEDO, «Pagando los platos de la Guerra Civil: dinámicas históricas e interpersonales en tres novelas de Almudena Grandes», *Anales de la literatura española contemporánea*, XXXIV, 1, 2009, pp. 249-274.

²⁶⁴ Almudena GRANDES, «Año Nuevo», p. 228.

²⁶⁵ En numerosas apariciones públicas, artículos de opinión, columnas y debates, Grandes se ha enorgullecido de apoyar a Izquierda Unida. Véase, por ejemplo, la entrevista concedida a María ESCOBEDO, «Almudena Grandes: las dictaduras son tan viles que envilecen a sus súbditos», *Cuadernos hispanoamericanos*, 726, 2010, pp. 105-114.

4. EL ATLAS FAMILIAR

En su primera etapa, Grandes analiza a los miembros de la familia tradicional y el deterioro que esta sufre en la nueva sociedad. Abuelos que soportan vidas paralelas con familias paralelas o padres que se divorcian cuando han sobrepasado el umbral de la madurez, como los de la protagonista de *Malena es un nombre de tango*, divorciados cuando Malena ya está casada y con hijo. Lo mismo le sucede a Ana, en *Atlas de geografía humana*, cuyos progenitores se separan pasada la edad de la jubilación. Por otra parte, en su segunda etapa propone nuevos modelos de familias o relaciones que se escapan del marco de la convención; basados en los afectos verdaderos y no en instituciones obsoletas. Ambas vertientes asoman por los artículos recogidos en *Mercado de Barceló*.

En «Sin comentarios», la voz narrativa solo se pronuncia para describir a los personajes que entablan diálogo. Se trata de dos mujeres de alrededor de cuarenta años que critican a la hermana de una de ellas por vivir una pasión con un chileno que conoció por internet. En este diálogo resalta el hecho de que las dos hermanas vivían juntas y la llegada del amante chileno ha roto el equilibrio de la supuesta estabilidad familiar: «Separada, sin pensión, con una hija, y estando tan a gusto como estábamos las dos solas. ¡Qué ganas de buscarse líos, la verdad!»²⁶⁶.

Tanto la nacionalidad del novio como el hecho de que se hayan conocido a través de la red confirman el cambio de costumbres de la sociedad y la intolerancia ante esta mudanza de valores por parte de las esferas más conservadoras: «¿Y luego?, le dije yo. Luego ¿qué?, me contestó. Pues luego, cuando se vaya... ¿qué vas a hacer? Ya veré me dijo. Ya veré. Eso me dijo. Que ya vería, ¿qué me dices? Si es que, de verdad, no hay quien la entienda, es que está loca de remate, vamos...»²⁶⁷.

Con la intención de ahondar en los valores tradicionales de la familia, «El color del luto» describe la conmoción de los personajes del mercado al recibir la noticia de la muerte de una anciana y cliente habitual. Todos especulan y critican a los hijos de la mujer por permitir que muriera sola en su casa: «Esa señora a la que encontraron muerta ayer tenía hijos, ¿no?, Sí, dos, yo los conozco desde

²⁶⁶ Almudena GRANDES, «Sin comentarios», p. 88.

²⁶⁷ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 90.

pequeños, un chico y una chica, ella no vive aquí, estaba en Alicante, creo... ¿Y él? Él sí. ¿Y no se ocupaba de su madre...? Los puntos suspensivos se estrellaron contra los fluorescentes del techo...»²⁶⁸. La repulsión hacia los herederos de la difunta sobrevuela todo el texto. Los hijos, “decorosamente”, deberían haberse ocupado de su madre, aunque ésta, como se descubre al final, fuera «un mal bicho».

Esta visión negativa de la progenitora recuerda al desenlace de su relato «La buena hija», incluido en *Modelos de mujer*, puesto que la protagonista rehúsa seguir cuidando de su madre, una anciana egoísta y dictatorial:

Yo era la única que se comportaba como una buena hija, y sin embargo, ella sólo sentía miedo, miedo a quedarse sola, miedo a ser abandonada por su enfermera, por su doncella, por la hija tonta que había tenido la suerte de parir a destiempo [...] la hija mansa que todavía se resistía a creer que su madre pudiera dirigirse a ella en un tono tan duro, tan seco, tan ajeno, para envolver su pánico en una última orden, precisamente ahora que sus órdenes habían perdido cualquier valor²⁶⁹.

Una imagen materna continuamente reflejada en su novelística, como apuntan Pacheco, Redondo²⁷⁰ y Mayllock²⁷¹ en sus estudios. Dicha figura tiene dos vertientes muy opuestas en la narrativa de Grandes: por una parte, las progenitoras de las protagonistas, que representan a la madre tradicional, conservadora, egoísta y hasta manipuladora, de la que la madrileña reniega; por otro, el ideal de madre amorosa, liberal y moderna que las mismas protagonistas aspiran a ser con sus hijos.

²⁶⁸ Almudena GRANDES, «El color del luto», p. 167.

²⁶⁹ Almudena GRANDES, «La buena hija», *Modelos de Mujer*, p. 246.

²⁷⁰ «No hay duda de las dolorosas consecuencias que para la conformación del ser humano tienen tanto el abandono como el exceso de protección y posesividad materna [...] Madres posesivas, madres tiranas, madres indiferentes, madres incapaces de amar, son imágenes que alternan [en la obra de Grandes], pero que resultan igualmente destructivas para sus hijas». Véase Bettina PACHECO y Alicia REDONDO, *op. cit.*, p. 155.

²⁷¹ «Neither parent in the family of origin is able to care for Lulu in ways she seems to need. Her father plays a minor role in the narration and her mother seems overwhelmed by raising her large brood almost singlehandedly. [...] She has almost no relationship with his father and she feels rejected by her mother». Véase Ellen MAYLLOCK, «Family Systems Theory and Almudena Grandes' *Las edades de Lulú*», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XXIX, 1, 2004, pp. 235-56 (p. 238).

A pesar de todo, la mirada que nos ofrece sobre las relaciones familiares no siempre es negativa por su convencionalismo. Tanto en *Mercado de Barceló* como en su segunda etapa (inaugurada con la publicación de la novela *Los aires difíciles* en 2002), los nuevos esquemas aparecen bajo una luz de tolerancia y progreso. La renovación de la familia viene representada aquí por el artículo «La princesa de Chueca», donde un matrimonio homosexual ha adoptado a una niña esclava para salvarla de un destino atroz:

-Cuando la llevamos al pediatra la primera vez estábamos muy asustados, pero él nos dijo que a la niña no le pasaba nada, que tenía hambre, que le faltaba el afecto, que no la habían cogido en brazos, que no la hablaban, ni jugaban con ella... Por eso no crecía, y lloraba todo el tiempo.

-Y ha cambiado... Bueno, no te lo puedes ni imaginar...²⁷².

Este núcleo familiar, tan susceptible de crítica por los conservadores, se afirma como un ejemplo de estabilidad para la pequeña María:

Mientras salimos juntos, pienso en María, en la imagen que tendrá de sus padres, de su infancia, cuando sea mayor. Entonces recordará que sus padres se querían, y que la quería, que la desearon tanto que mintieron, y engañaron, y desafiaron una legalidad injusta, y se arriesgaron a acabar en la cárcel, y cruzaron un continente entero para ir a buscarla al infierno, para sacarla de allí²⁷³.

Mediante el polisíndeton, vierte una crítica sobre el sistema legal español, donde las parejas homosexuales no tenían derecho entonces a adoptar hijos, aun cuando puedan salvarlos de un destino precario. Una situación que se repite en su novela *Los aires difíciles*: Andrés, el hijo de Maribel, manifiesta su preocupación por la insólita estructura familiar que integran su madre, Juan, su sobrina Tamara, Alfonso, su hermano discapacitado, y Sara, la vecina: «El es mi padre –insistió por última

²⁷² Almudena GRANDES, «La princesa de Chueca», p. 192.

²⁷³ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 193.

vez con una voz diferente, mansa adormecida–, y yo soy su hijo, y eso está claro, es verdad... Es verdad digas tú lo que digas. Y sin embargo, nosotros...Tú, Sara, yo, mi madre...Yo no sé lo que somos. Eso es lo que pasa, que no sé lo que somos»²⁷⁴. Al final, los personajes evitan poner una etiqueta a esta nueva entidad y aceptan los lazos –anudados por los sentimientos– que los unen. Más atípico aún es el caso de los protagonistas de *Castillos de cartón*: Jaime, Marcos y María José conforman una pareja de tres que convive en perfecta armonía durante sus años universitarios, alejándose de las reglas:

En aquella época, *sola* quería decir con ellos. Todos los días al salir de clase los tres nos montábamos en el Ford Fiesta. [...] Luego, hacíamos la comida, o más exactamente, yo mandaba a uno a la calle, a comprar lo que hiciera falta, y obligaba al otro a recoger la cocina mientras hacía la comida. Después me quedaba sentada, fumando, porque ellos quitaban la mesa, ésa era la regla²⁷⁵.

Como quinta sub-categoría, vinculada al núcleo del último ejemplo, despunta la economía, ligada en cierto modo con la política, pero cuyo interés principal radica en el materialismo y el consumismo de nuestra sociedad. Así pues, «Áreas de influencia» expone una reflexión acerca del cambio de prioridades desde la «infancia» de España. Véase el ejemplo de las tiendas que pueblan el mercado:

[...] subsisten algunos viejos negocios que no necesitan conservar la fachada ni el mobiliario para hablar de otras épocas, otros modos de vida. Son reliquias de un tiempo ya remoto en el que cada cosa tenía su valor, y éste bastaba para que mereciera la pena repararlas cuando se estropeaban. [...] Todos ellos parecen aguantar el tirón porque conservan como mínimo una clientela de la misma edad de sus propietarios, y sin embargo, su futuro, más que dudoso es improbable²⁷⁶.

²⁷⁴ Almudena GRANDES, *Los aires difíciles*, p. 721.

²⁷⁵ Almudena GRANDES, *Castillos de cartón*, p. 92.

²⁷⁶ Almudena GRANDES, «Áreas de influencia», p. 24.

En el mundo actual, los objetos, las cosas, tienen poco valor. Las podemos reemplazar fácilmente, sin que ello suponga esfuerzo. Este nuevo confort ha convertido a los hombres en materialistas, es decir, el progreso ha sido mal interpretado para devenir en consumo pueril. Para Grandes no han cambiado las cosas desde su infancia, sino el valor que la sociedad les otorga. Así lo explica en la conclusión de este artículo: «En resumen, un paseo por los alrededores del mercado también sirve para meditar sobre algunos paradójicos aspectos de la idea de progreso, un concepto que aquí, más que identificarse, llega a confundirse con el de consumo. Nada ha cambiado pero todo ha cambiado, porque ha cambiado el valor de las cosas»²⁷⁷.

Otra ventana crítica hacia el consumismo es «Por un coche de juguete». Grandes se concentra ahora en los compradores de un quiosco de prensa que se disputan las ediciones de los fascículos por entregas de colecciones de objetos absurdos: «... cursos de alemán, dedales de colección –pero ¿quién ha coleccionado jamás dedales?, me pregunté al ver la primera entrega–, obras maestras de la literatura universal y miniaturas históricas de plata (...), recetarios de cocina sana y las armas mortíferas del siglo XX»²⁷⁸.

Con el mismo espíritu anticonsumista, sabe iluminar la superficialidad social con trazos irónicos y casi humorísticos. «Cuento de Navidad» perfila la decoración festiva de los puestos del mercado y la falsa sensación de felicidad que esta proporciona. La hipocresía reina en el contraste entre la decoración festiva y el mal humor de comerciantes y compradores: «Es la fiesta universal, y sin embargo, nadie está contento»²⁷⁹. A pesar de que la mayoría de personajes dejan atisbar en sus diálogos que, para ellos, la cena de Navidad es un incordio, todos participan del ritual consumista: «Acaban de recordar que, al fin y al cabo, la paga extraordinaria se hizo para gastarla, enero para

²⁷⁷ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 25.

²⁷⁸ Almudena GRANDES, «Por un coche de juguete», p. 153.

²⁷⁹ Almudena GRANDES, «Cuento de navidad», p. 222.

adelgazar, y la fe católica para confesarse. [...] Y es que la sociedad de consumo no perdona. Ni siquiera a Papá Noel»²⁸⁰.

«Los jóvenes de ahora» sirve como vocero del materialismo, si bien la crítica se modula a partir de las palabras de unos jóvenes a sus padres. La narradora es testigo de una conversación paterno-filial sobre la compra de un regalo para el bisabuelo. Los padres insisten en adquirir algo perdurable, pero los hijos optan por una botella de coñac, ya que el anciano podrá disfrutar de ella y no serán sus herederos quienes se beneficien cuando muera:

—¡Ya está bien, mamá! —la hija suma argumentos nuevos al discurso de su hermano—. ¡Es tu abuelo! ¿Qué pasa, que no le quieres? Pues yo sí le quiero, y no estoy dispuesta a que se dé cuenta de que todos pensáis solamente en regalarle cosas que os vengán bien para lleváoslas de su casa el día que se muera. ¡Porque yo no quiero que se muera! Y me importa un pito lo que opinéis vosotros, lo que opine tu madre y lo que opine el médico de cabecera²⁸¹.

Para Grandes la actitud de los hijos es la correcta, ya que se enfrentan al materialismo de los progenitores —negativamente presentados—. Recuperan el sentido de hacer un regalo, es decir, el detalle de pensar en la alegría de quien lo recibe. Por último, «Una cuestión de céntimos» transluce la preocupación por el cambio de moneda que se produjo en el año 2002 y el recelo de algunos individuos ante esta circunstancia: «Diga que hace usted muy bien, porque... ¡anda que no nos van a timar estos con la historia del redondeo! Va a ser una ruina lo del dichoso euro, una ruina, mire usted lo que le digo...»²⁸².

La siguiente sub-categoría también avanza, en cierta medida, próxima a la economía. No obstante, la percepción cambia de foco, puesto que Grandes nos ofrece un daguerrotipo de los más desafortunados. Artículos como «El inquilino de la ventana» u «Otro mercado» orientan su mirada hacia los indigentes y vagabundos. Un grupo social, a su juicio, indiferente para quienes gozan de

²⁸⁰ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 224.

²⁸¹ Almudena GRANDES, «Los jóvenes de ahora», p. 37.

²⁸² Almudena GRANDES, «Una cuestión de céntimos», p. 53.

recursos y privilegios. En «El inquilino de la tercera ventana» relata la vida de un mendigo del barrio que ha pasado a formar parte del paisaje. Subsiste, a duras penas, entre la entrada y el escaparate de un comercio. El diálogo entre dos chicos revela la naturalidad con la que se aceptan este tipo de situaciones:

La premura no impidió, sin embargo, al más alto responder cortésmente al mugriento saludo del inquilino de la tercera ventana.

–¿Le conoces? –preguntó entonces su amigo, muy alarmado.

–Sí –respondió él, sin dar mucha importancia a su afirmación.

–¿De qué?

–Pues de aquí... –e hizo un gesto vago con la mano–. Del Barrio.

–Pero... ¿vive aquí?

–Pues claro. En esa ventana, ¿o es que no lo has visto?²⁸³

En esta ocasión, Grandes no cierra su artículo con un corolario, puesto que el diálogo es significativo por sí mismo. El mendigo se ha institucionalizado en la cotidianidad del joven. No lo compadece, y, aunque tampoco lo juzga, no tiene conciencia de que se trate de un problema social.

«Otro mercado» alberga, además, los mitos acerca de los indigentes:

Entre todas las enseñanzas para la vida que fui recibiendo a lo largo de mi infancia sin haber llegado a solicitarlas nunca, recuerdo dos especialmente odiosas. [...] La segunda afirmaba que los mendigos se gastaban las limosnas en vino. [...] Intentar paliar con unas monedas el rigor de la intemperie expresamente escogida por una manada de alcohólicos irredentos, era sólo una forma muy tonta de hacer el ridículo²⁸⁴.

²⁸³ Almudena GRANDES, «El inquilino de la tercera ventana», p.173.

²⁸⁴ Almudena GRANDES, «Otro Mercado», p. 201.

La madrileña reflexiona también sobre la cantidad de pies polvorientos que llenan las calles alrededor del mercado, concluyendo que la mayoría son inmigrantes. Identifica las astucias con las que cada grupo se procura unas limosnas para sobrevivir; los ardides para provocar lástima en unos transeúntes que no sienten ni padecen, refugiados, como están, en tópicos que sirven de lavativa a sus conciencias:

Lo único que no ha cambiado es el viejo desprestigio de la sed. Ni la búsqueda de nuevas fórmulas capaces de dignificar el infortunio, ni la internalización de un problema social que ha desbordado el límite de las lacras domésticas, ni el moderno laicismo de los mendigos que ya no piden por el amor de Dios, han conseguido atenuar aquella desconfianza esencial con la que nos pertrecharon para triunfar en la vida. Nadie está satisfecho con lo que tiene, todos nos sentimos con derecho a aspirar a un destino mucho mejor del que nos ha tocado y, sin embargo, cuando la desolación nos asalta de frente mirándonos desde los ojos de un mendigo cualquiera, le adjudicamos sin dudar una absoluta y plena responsabilidad de su desgracia²⁸⁵.

Queda patente en la conclusión que para nuestra autora el problema de los indigentes es de ámbito social y que no podemos negar su infortunio achacando el origen a los que nos demandan caridad.

Otra constante de *Mercado de Barceló*, aunque menos intelectual, es su afición por el fútbol. En «Escupiendo al cielo» la voz narrativa se solidariza con los aficionados del Atlético de Madrid, relegados a militar en la segunda división española hace algunos años. Grandes interioriza la impotencia de los seguidores de este equipo y el estoicismo con el que soportan las burlas de otros clubes. La condición de perdedor que caracteriza a los *atléticos* se convierte, así, en un guiño de solidaridad:

²⁸⁵ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 203.

[...] me gustaría abrazar en la literatura, desde esta página, al charcutero, al carnicero, al pollero y a todos los que aprieten los labios y el corazón, en una forzada sonrisa de circunstancias, en los pasillos del mercado de Barceló o en cualquier otro rincón de la ciudad durante estos días. Porque la derrota sabe a plomo, igual que el miedo. Y el cielo va a seguir estando en su sitio por mucho que escupamos. Y el consuelo de la ironía se termina con la última palabra que hoy escribo²⁸⁶.

La devoción por este equipo se descubría ya en la narración de sus recuerdos infantiles en «Memorias de una niña gitana», donde evoca la tradición que reunía a los miembros del clan Grandes cada domingo:

Ellos veían el fútbol, y todos los demás teníamos que estar callados. [...] Me aburría, y me ponía tan pesada como cualquier niño que se aburre. Hasta que una tarde, alguien –mi madre, mi abuela, mi tía Charo, ya no lo recuerdo bien– me ofreció una solución definitiva. Desde entonces invertía los noventa minutos del partido en escribir *el cuento*²⁸⁷.

Sobre el mismo asunto versa «La paz del lunes». Un señor se lamenta de que el mercado haya perdido la alegría de los lunes debido al descenso del Atlético. Grandes se hace eco entonces de las palabras de un prestigioso antropólogo que justifica la importancia del fútbol en la sociedad contemporánea:

Manuel Delgado, el estupendo antropólogo barcelonés con quien tuve la suerte de coincidir muchas tardes de radio en *La radio de Julia*, un programa que echo de menos tanto como los oyentes que me lo recuerdan cada dos por tres, después de tantos años, afirmó una tarde que un factor nada despreciable a la hora de asegurar la cohesión de España y su futuro como nación era la

²⁸⁶ Almudena GRANDES, «Escupiendo al cielo», p. 59.

²⁸⁷ Almudena GRANDES, «Prólogo» a *Modelos de Mujer*, p. 11.

Liga de Fútbol de Primera División. ¿Para qué quiero yo que el Barça le gane la Liga al Lleida?, dijo entonces; yo lo que quiero es que juegue con el Madrid, y que le gane la Liga al Madrid²⁸⁸.

La afición al fútbol es un factor social más relevante de lo que a simple vista parece, ya que la naturaleza emocional de este deporte puede marcar de distintos modos las vidas cotidianas de sus devotos. En el mismo grado, al menos, que otro cambio desgranado en *Mercado de Barceló*: la irrupción de una cultura que, irónicamente, reivindica los valores más tradicionales. Grandes describe la sorpresa que le provoca una mujer pretendidamente moderna y profesional en el mercado:

Vestida con un criterio confuso, llevaba un traje de chaqueta de ejecutiva convencional con complementos de adolescente a la moda. Bolsita de plástico estampado pero sortija de brillantes, horquillas con mariposas de purpurina pero gafas de sol con nombre y apellido, teléfono móvil decorado con pegatinas de ésas que tienen ojitos que se mueven pero zapatos italianos de tacón muy alto y precio semejante²⁸⁹.

Este personaje simboliza una imagen de España influenciada por las nuevas tendencias; de cualquier naturaleza, como descubrimos más adelante a través de la compra de productos muy determinados. Grandes relata la situación en clave irónica:

[...] la encontré al momento, con la agendita abierta, un pedazo de pluma de notario que no le cabía en la mano, y una persona atónita al otro lado del mostrador.

—Así que éste es virgen, ¿no?

—Sí. Todos estos de aquí —y señaló a su espalda una balda repleta de botellas de aceite— son vírgenes.

—¿Pero son cien por cien zumo de aceituna?

²⁸⁸ Almudena GRANDES, «La paz del lunes», p. 147.

²⁸⁹ Almudena GRANDES, «Nuevas emociones», p. 218.

–Pues... –su interlocutora frunció las cejas, la miró, volvió a fruncirlas–. Eso no lo sé. De todas formas, aquí, en la etiqueta, dirá más...

[...] –¿Está obtenido por prensado frío? –preguntó.

–Sí claro –la pobre mujer resopló, como si ya estuviera todo hecho–. Eso todos, creo yo... [...] Pero el aceite que ella buscaba se comercializaba solamente en botellas de 350 ml y estaba perfumado con cáscara de trufa blanca. No la trufa entera, precisó, sólo la cáscara.

–Pues si no tiene ése... –dijo al final–. Entonces no me interesa, gracias²⁹⁰.

La nueva cultura tiene como base unos intérpretes muy concretos: los jóvenes profesionales. En un intento de sofisticación, provocan situaciones tan irónicas y ridículas como la esbozada en la cita, puesto que solo reivindican un producto convencional, desmesuradamente enaltecido por modas pasajeras. En otras palabras: se oficia «la sacralización de lo trivial»²⁹¹, que no es más que la trivialización de lo que entienden por cultura.

5. DRAGONES DE LAVAPIÉS EN EL MERCADO DE BARCELÓ

Como última sub-categoría, siempre en relación con los artículos de contenido social, hay que subrayar la inmigración. Aunque ya aparecía reflejada sucintamente en la obra de Grandes – recordemos a Hristo, el amante búlgaro de Malena en *Malena es un nombre de Tango*²⁹²–, es ahora cuando se esclarece el punto de vista del inmigrante. En «El dragón de Lavapiés» podemos deslindar dos perspectivas. Grandes reflexiona acerca de la integración de los inmigrantes a partir de la celebración del Año Nuevo chino en el castizo barrio de Lavapiés, donde todos, chinos o no, estaban

²⁹⁰ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 220.

²⁹¹ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 221.

²⁹² «Se llamaba Hristo [...]. Había nacido en Plovdic, veinticuatro años antes, pero hacía mucho tiempo que vivía en Sofía cuando cayó el Muro, y un par de meses después, ya se había mudado a un pueblecito de la frontera con Yugoslavia para salir pitando a las primeras de cambio, no fuera a ser que luego se arrepintieran y la cerraran antes de que le diera tiempo a atravesar la verja, según me explicó. Había cruzado media Europa antes de entrar en España, pero Alemania no le gustaba por el clima, en Italia no le habían ido bien las cosas, y en Francia ya había demasiados refugiados cuando él llegó». Véase Almudena GRANDES, *Malena*, p. 702.

invitados a participar. El hecho de que la primera generación de españoles de origen asiático se comunique en español, con las expresiones típicas, produce gran regocijo en la madrileña, pues no es sino reflejo de la aceptación y la tolerancia: «Pero ni de coña, vamos..., remató un chaval de unos trece años, los ojos como oscuras cuchilladas, el pelo negro, lacio, la cara redonda y la piel de membrillo, con un desplante tan oportuno, tan natural y tan gracioso a la vez, que era imposible no sonreír al escucharle»²⁹³.

Más adelante, sin embargo, la voz narrativa se recrea en los inmigrantes de su barrio, y cavila sobre la ausencia de libertad y acogida en todos los niveles, pues en la mayoría de los casos se opta por ignorarlos. Esta reflexión figuraba ya en «Otro mercado», donde los indigentes son en su mayoría extranjeros y, por tanto, invisibles para el resto. La conclusión es contundente: Grandes culpa a España de una desidia que impide mejorar la situación de los desfavorecidos: «Y ahora va a resultar que ninguna ley de extranjería, ni siquiera la peor, la más indeseable, ha hecho falta nunca en este país, porque los inmigrantes están a punto de empezar a parecer un simple efecto óptico, ni más ni menos que los dientes de cartón piedra del dragón de Lavapiés»²⁹⁴.

Con estas palabras pone el broche a los artículos de *Mercado de Barceló* que atienden a problemas e inveteradas lacras de nuestro país, según hemos indicado. De modo más o menos parcial, Grandes ilumina asuntos que nos afectan a todos, como son la economía, la política, la familia e incluso el fútbol, y emite un juicio valorativo de todos ellos. Juicio que, en general, nos insta a ser más participativos, más tolerantes y a sopesar la validez de los valores restrictivos y conservadores.

Los artículos de fondo despliegan, por tanto, una reflexión o una crítica acerca de un tema de actualidad. Al tratarse de textos expositivos, carecen de trama o acción principal, por lo que los personajes no se pueden considerar como literarios sino, más bien, como elemento estructurador. He aquí la causa por la que no los describe psicológicamente. Una «esfumatura» física o la mención de su actividad profesional son suficientes para categorizarlos. A pesar de que se inscriben en un grupo particular, no podemos afirmar que sean *tipos*, puesto que no siempre pretenden simbolizar el

²⁹³ Almudena GRANDES, «El dragón de Lavapiés», p. 248.

²⁹⁴ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 250.

colectivo al que pertenecen. Es por ello que actúan a guisa de mero elemento estructurante: solo a partir de su interacción con Grandes o con otros individuos obtenemos una reflexión o una crítica.

Hallamos dos variedades de personajes que cumplen esta función. En primer lugar, los que pertenecen al microcosmos de los trabajadores del mercado: el frutero, los pescaderos, la panadera, la casquera, los carniceros, la florista y el pollero. No disfrutan de retratos físicos o morales, tal como se deduce de «Cuento de Navidad», «Escupiendo al cielo», «Áreas de influencia» o «El color del luto». Solo accedemos a los vendedores como personajes únicos, cuyos breves comentarios dan pie a la opinión sobre la sociedad de consumo. En segundo lugar, las figuras que analiza para la crítica o la reflexión. Corresponden a categorías estereotipadas que, en su mayoría, avienen con estereotipos femeninos. Sin embargo, a diferencia de los cuentos de *Modelos de Mujer*, Grandes no pinta un tipo de mujer moderna concreta, sino que se vale de patrones fijos e identificables para asentar su juicio, que en ningún caso es inquisitivo.

Algunas representan al ama de casa, como en «Los sentimientos de los metales», «La vida es un escaparate» o «Por un coche de juguete»; a la mujer que vive torturada por su aspecto físico, en «Unos ojos tristes», «Por un yogur descremado» o «Una es una gorda es una gorda»; a la mujer moderna, en «Nuevas emociones». A pesar de todo, no deben considerarse actantes, puesto que no hay acción y apenas movimiento. Son protagonistas momentáneas de una reflexión, cuyas circunstancias personales desconocemos.

Lo mismo ocurre en el resto. Grandes aborda el núcleo más bisoño de la sociedad en «Los jóvenes de ahora». Sin embargo, no los define; sirven como lanzadera para la crítica del consumo. Y lo mismo diremos respecto al universo inmigrante e indigente en «El inquilino de la tercera ventana» y en «Otro mercado», mera excusa para reflexionar sobre la pasividad ante este problema. En tales casos, la autora sobrevuela un apuro social sin someterlo a conjeturas más o menos gratuitas. Sin embargo, otras veces nos brinda su vivisección de algún sector determinado. Sirva como ejemplo «La princesa de Chueca», donde los personajes pertenecen a la comunidad homosexual, que Grandes percibe con no poco afecto. O en «El precio de los tomates», «Pavlov nunca va a la huelga» o

«Chistes de amor». Sin embargo, en esta ocasión no son positivos, sino que condenan el conformismo y la abulia de quienes difuminan los crímenes de la Guerra Civil y el franquismo.

El ambiente físico de los artículos de fondo es el propio mercado de Barceló. Espacio que supone todo un microcosmos:

No es un edificio singular, desde luego. Construido hace casi medio siglo según los criterios de modernidad que ha logrado que tantos edificios del centro de Madrid parezcan hoy viejísimos sin haber llegado nunca a ser antiguos, su anodina fachada de ladrillo encubre con eficacia un laberinto de empinadas escaleras de granito y pasillos alfombrados de linóleo en los que resulta asombrosamente fácil perderse. Delante de los puestos sigue habiendo un banco de metal, situado a la altura justa para que los niños pequeños puedan contemplar de pie la fascinante opulencia de los escaparates escalonados, y más abajo, a ras del suelo, un canalillo que forma parte de todo un sistema, como una red de acequias diseñada para evacuar el agua que se desborda en la limpieza diaria. A simple vista, todo está igual que entonces, cuando mi madre me arrastraba de la mano y los tenderos me conocían por mi nombre, y, sin embargo, quizás no exista un espejo que refleje con más precisión lo que ha cambiado en todos estos años²⁹⁵.

Se describe, pues, como un edificio más del centro de Madrid; es decir, un lugar común y corriente con el que Grandes identifica la cotidianidad, la espontaneidad de la capital. Sede que, además, no es particularmente estética, ni refleja la modernidad, sino todo lo contrario: en el mercado de Barceló se aloja y se preserva la última esencia de la sociedad real: «El mercado es un mundo completo en las tripas del mundo, una realidad que se estrena a sí misma cada mañana, una función diaria de la vida»²⁹⁶.

Por otra parte, el mercado es un lugar real, lo que contribuye a la verosimilitud de las situaciones, al tiempo que acerca las palabras de Grandes al lector. El mercado de Barceló se caracteriza por las

²⁹⁵ Almudena GRANDES, «Puerta de entrada. Treinta años después», pp. 11-12.

²⁹⁶ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 13.

mismas notas que cualquier otro de España, por lo que nuestra afinidad con el tapiz narrativo se extiende hasta lo nacional:

En el progresivo descaramiento de la vida de las ciudades, ahora que los barrios se confunden cada vez más con las zonas de aparcamiento y los vecinos son figuras intercambiables en un puzzle perpetuamente inacabado, los mercados que han resistido en pie la agresión de las grandes superficies representan modelos a escala de una sociedad que se desdibuja sin remedio en el diálogo mudo del comprador aislado con las bandejas de poliuretano cubiertas de celofán que nunca llegarán a saber su nombre²⁹⁷.

La existencia del mercado contribuye al realismo y representa un pilar de la obra de la madrileña. Tanto en sus novelas como en sus relatos. Grandes ubica las acciones en un cronotopo que conoce íntimamente, y en la misma línea se sitúa *Mercado de Barceló*. Así, ha declarado en varias ocasiones que escribe sobre lo que conoce y lo que ve: «Escribo sobre cosas cercanas, mi país, la gente de mi edad..., cuanto más miro lo que me rodea más me fascino. Si me fuera lejos, en busca de lugares exóticos me quedaría sin nada que decir enseguida»²⁹⁸. *Los aires difíciles* es la única excepción a esta recurrencia espacial, puesto que se desarrolla a caballo entre Madrid y Rota. Sin embargo, la localidad gaditana también forma parte de su mapa estival, pues es aquí donde discurren sus vacaciones. En una entrevista concedida a Rosa Mora reivindica la familiaridad con el marco escénico, incluso si se ha cambiado de sede: «Tuve la primera imagen, que me vino cuando compramos la casa de Rota, en un lugar donde las casas no están rodeadas por verjas sino por muros de ladrillo, el escondite perfecto»²⁹⁹.

En *Mercado de Barceló*, el escenario también juega un papel importante. Pero en cuanto a la concepción de una sociedad homogénea. Compradores, vendedores, mendigos, hombres, mujeres,

²⁹⁷ Almudena GRANDES, *ibidem*, p. 13.

²⁹⁸ Entrevista concedida a Amelia CASTILLA, *op. cit.*, p. 39.

²⁹⁹ Entrevista concedida a Rosa MORA, «La novela de sofá no ha muerto», *El País*, jueves 7 de febrero de 2002, p. 32.

ancianos y niños son contemplados de la misma manera. El mercado, accesible a todas las personas, cumple una función igualadora, es un reducto en el que no existen jerarquías. Todos los que allí se concitan tienen el mismo valor y, además, representan estereotipos: «El mercado es [...] tal vez la ventana más privilegiada a la que un escritor puede asomarse para mirar, escuchar y encontrar a sus propios personajes»³⁰⁰.

Dicha función igualadora repercute en los temas. Como hemos explicado, los seres que Grandes observa en el mercado inspiran el tema de actualidad social sobre el que gira el artículo de fondo. Al tratarse de un asunto con amplia repercusión, los personajes que representan los distintos sectores son considerados de la misma manera, con el propósito de encarar la crítica desde diversos ángulos. Asimismo, aflora la relevancia de la familiaridad de la madrileña con el punto donde sitúa los hechos. Esta cercanía proporciona un ambiente psicológico que invita a la reflexión sincera. Grandes se encuentra en un horizonte que conoce, que le gusta visitar, que le sirve de inspiración: el espacio ideal para dar rienda suelta a sus ideas con franqueza y libertad. Si volvemos brevemente sobre los temas, su marcado carácter izquierdista nunca se ha expuesto de manera tan tajante y tan crítica como en *Mercado de Barceló*. Acaso porque el escenario la dota de esa libertad para comprender que las personas, pasajeras y estables, están sometidas a los vaivenes de tradiciones ancladas en la sociedad.

La estructura de los artículos de opinión se afirma libre, puesto que no existe un criterio claro ni identitario. Yanes señala que, sin embargo, la mayoría de los autores apuestan por una estructura tripartita:

[...] estructuralmente, no existe un criterio claro que identifique al artículo, ya que no todos los autores hacen una introducción, un planteamiento y un final. Sin embargo, parece que una mayoría defiende una estructura tripartita: la entrada, en la que se presenta el acontecimiento de actualidad que es objeto de comentario, el cuerpo narrativo o reflexivo, con un análisis en profundidad sobre

³⁰⁰ Almudena GRANDES, «Puerta de entrada. Treinta años después», p. 13.

sus antecedentes y relaciones con otros sucesos actuales, y la conclusión, con una valoración subjetiva que a veces va acompañada de una predicción sobre las posibles consecuencias³⁰¹.

En los artículos de fondo de *Mercado de Barceló* domina dicho paradigma, puesto que hallamos un planteamiento, un desarrollo de la idea y una conclusión. No obstante, con cierta frecuencia, la introducción o el planteamiento se constriñen en el título, coincidiendo, así, con la propuesta estructural de Natividad Abril, que estima tres partes bien diferenciadas: el título, el arranque y el final. Artículos como «Unos ojos tristes» o «El maquillaje de la pescadera» utilizan el título como planteamiento. Abril explica que de la rotulación depende su éxito, dado que en el título se concentra toda la imaginación, la capacidad de síntesis y su sentido artístico. Por otra parte, el arranque debe tener una forma atractiva para lograr que el lector se interese y el final debe resumir lo esencial de la argumentación, de manera que se grabe en la memoria³⁰². Veamos algunos ejemplos de *Mercado de Barceló*:

Unos ojos tristes

Cuando pasé por delante del quiosco eran solamente tres, y eran como todas. De la misma edad, entre los quince y los diecisiete, compañeras del instituto quizás, amigas desde luego, las tres llevaban camisetas de algodón que terminaban unos cuatro dedos por encima del ombligo.

[...] Aquella chica se reía, hablaba con las demás, bromeaba, se movía dando pasitos sobre la acera, pero tenía una mirada triste. Estoy segura de eso porque cuando ya me iba sus ojos se cruzaron con los míos. Sí, ya lo sé, me dijo entonces sin hablar, si me doy cuenta de todo, pero ¿qué quieres que haga...? Yo miré al suelo y me marché a casa. Ni ella ni yo teníamos nada que hacer, aparte de maldecir a un mundo que no nos necesita³⁰³.

³⁰¹ Rafael YANES, *op. cit.*, p. 3.

³⁰² Natividad ABRIL VARGAS, *Periodismo de opinión*, Madrid, Síntesis, 1999, pp. 103-104.

³⁰³ Almudena GRANDES, «Unos ojos tristes», pp. 20-22.

Como vemos, el título recoge la idea nuclear: la mirada triste de la adolescente obesa, fruto del primado del físico en la sociedad. En segundo lugar, el arranque también resulta significativo puesto que Grandes presenta la situación a la vez que desarrolla el hilo conductor. Al final, en la conclusión, se recolecta la tesis para denunciar la importancia de lo externo y su repercusión sobre quienes se hallan fuera del canon. Otro caso, aún más significativo, es «La vida en un escaparate», donde la voz narrativa interviene para inmiscuirse en el diálogo de los pescaderos y la conclusión se presenta como una verdadera tesis acerca de la vida en pareja:

La vida en un escaparate

Hoy los pescaderos están enfadados.

–¿Qué hago? –cometo la imprudencia de preguntar antes de darme cuenta, sin dirigirme a ninguno de los dos en especial–. ¿Me llevo una dorada grande o dos pequeñas? [...] Y pienso que si el amor no consistiera en andar siempre pidiendo perdón, tampoco podría ofrecer este temblor, la pudorosa manera de ocultar, incluso a un desconocido, los defectos y las culpas, las arbitrariedades y las manías del ser amado, esa persona que, entre tanto, descama una merluza o despluma un pollo, debe saber que lo siente, que se siente mucho mejor, al mismo tiempo que yo³⁰⁴.

La condensación del título es significativa. Además de contener la síntesis, representa la dificultad para compartir el trabajo con la pareja y la necesidad de mostrar los sentimientos en público. Este tipo de estructura corresponde al segundo modelo que González Reyna propone para el artículo de fondo, regido por un incidente específico, un análisis del suceso y una síntesis de las ideas³⁰⁵. No obstante, la estructura tripartita que sugieren Abril y el segundo modelo de González solo son válidos para los artículos de fondo cuyo propósito es discurrir sobre algún asunto. Por el contrario, cuando la madrileña desarrolla una crítica directa –positiva o negativa– de algún aspecto social, concreto, la

³⁰⁴ Almudena GRANDES, «La vida en un escaparate», pp. 102-105.

³⁰⁵ Susana GONZALEZ REYNA, *op. cit.*, p. 116.

disposición varía. Se desdobra entonces en cuatro partes, el tercer modelo, en virtud de lo apuntado por González, para la modalidad que nos traemos entre manos³⁰⁶: la alusión al hecho o incidente, la opinión personal, la tesis y un juicio conclusivo. «La princesa de Chueca» ejemplifica a la perfección este esquema cuatripartito, a pesar de que la crítica sea positiva, hasta cierto punto, dado que supone la creación de una nueva familia con padres homosexuales, aun admitiendo la dificultad de la misma.

Otro ejemplo de artículo con juicio valorativo a partir de la denuncia de un aspecto social concreto es «Pavlov nunca va a la huelga»:

Pavlov nunca va la huelga

La voz del contertulio truena a través del transistor colgado de un gancho libre, arrancando unánimes cabezazos de aprobación del carnicero y su clientela.

«De ninguna manera, yo creo que las condiciones objetivas del país desautorizan por sí solas una convocatoria de huelga general...»

Si se estuviera discutiendo la privatización de una empresa pública, ninguno de los ciudadanos que me rodean manifestaría tener una opinión³⁰⁷.

Ya desde el comienzo, se cargan las tintas sobre un valor –para ella un demérito– de la sociedad actual: el conformismo:

Parece mentira pero veinticinco años después, algunas palabras siguen desencadenando un temblor subterráneo, febril y colectivo. Huelga, por ejemplo. Ese es uno de los frutos de aquella transición que no decidimos, que no elegimos, que no votamos. Y ni siquiera es el más amargo.

Grandes abandona la tercera persona para adentrarse en el texto por medio de la primera persona del plural y plantear su tesis:

³⁰⁶ Susana GONZÁLEZ REYNA, *ibidem*, p. 120.

³⁰⁷ Almudena GRANDES, «Pavlov nunca va a la huelga», pp. 71-73.

Porque los españolitos de a pie son como los perros de Pavlov, aquellos que empezaban a salivar cuando oían el silbato que su cuidador tocaba siempre antes de darles de comer, y seguramente no sabrían ya explicar de qué tiene miedo, pero ante algunas palabras lo siguen teniendo. [...] Y todavía justificamos nuestra desmemoria riéndonos a coro de las normas de lo políticamente correcto que en otros países se aplican a aspectos muchísimo más triviales que aquellos que nosotros hemos enterrado con una sonrisa bobalicona.

Ambas modalidades estructurales coinciden en el orden cronológico de los hechos. En los artículos de fondo que componen *Mercado de Barceló*, se observa una estructura lineal. Grandes parte del encuentro con un personaje que le suscita un análisis interpretativo de la situación, o bien interactúa con un personaje y, desde el diálogo que entablan, expone su opinión personal acerca de un particular. De cualquier manera, dicho planteamiento se desarrolla de forma ordenada, y es quizás aquí donde se aleja más de su obra novelesca, ya que la estructura temporal de su narrativa raramente sigue un orden cronológico. Recordemos las continuas analepsis y prolepsis de *Malena es un nombre de tango*, donde los recuerdos de la infancia y la adolescencia se entrelazan con las narraciones del presente. Tampoco sigue la linealidad la estructura a cuatro voces de *Atlas de geografía humana*, cuya temporalidad viene determinada por la historia de la protagonista de cada capítulo, según el modelo de Amy Tan en *El club de la buena estrella*. Lo mismo ocurre con el paralelismo estructural de *Los aires difíciles* y *El corazón helado*, donde presente y pasado se entrelazan a lo largo de la trama para anudarse en el desenlace.

Debemos mencionar, asimismo, otra peculiaridad del tiempo interno de estos artículos. Como apunta De Miguel³⁰⁸, el tiempo interno de la reflexión y de la crítica es caduco, en la medida en que trata de un tema de actualidad, cuya vigencia y desaparición son inmediatas. Además, Grandes solo lo utiliza como punto de arranque, ya que las consideraciones o matices que lleva a término no

³⁰⁸ Amando de MIGUEL, *op. cit.*, p. 26.

vienen determinados por la duración de la situación, sino que acaban con la conclusión de su tesis. En definitiva, la estructura expositiva o argumentativa de sus artículos de fondo está íntimamente relacionada con su función interpretativa o crítica. Y la linealidad cronológica apoya esta intención persuasiva, acercándolos al género periodístico.

La primera cualidad obvia es el uso del estilo directo, estrechamente relacionado con la forma: la interacción de los personajes, ya entre ellos, ya con la narradora, es el punto de partida de la mayoría de textos en *Mercado de Barceló*. Cumple una función aglutinadora que posibilita que los artículos resulten amenos, especialmente cuando se ocupan de temas tan serios como la inmigración, la indigencia o la adopción de menores por homosexuales. «Sin comentarios» es el mejor ejemplo, ya que la voz narrativa interviene para bosquejar a las interlocutoras:

–O sea, que lo conoció en un *chat* de internet... que se metió allí y empezó a hablar con él, vamos...

–Justo. ¿Qué te parece?

–Es increíble. ¡Qué locura! Y el tío es chileno.

–Claro. Porque no los había que hablaran español y vivieran más lejos, que si no se lo habría buscado de China, la muy mema.

–Y no te había contado nada...

–Nada. Hasta el día que el tío le dijo que se venía a verla. Entonces sí. Entonces me lo dijo, pero como si fuera lo más normal del mundo, no creas... que se había echado un novio en Chile, y que se venía a verla, y que se iba a estar aquí un mes, y que lo iba a meter en casa, por supuesto.

–¡Sin consultarte!

–Claro. Como vivimos juntas y pagamos los gastos a medias...³⁰⁹

Estos diálogos acostumbran a ubicarse al principio, cuando Grandes esboza el tema. No obstante, el estilo directo se transforma en monólogo interior –y a menudo indirecto– para dar cabida a sus conclusiones o censuras, porque, al final, la argumentación se adueña del texto:

«Mira cielo», me gustaría decirle, «cuando vuelvas a tu casa, que será muy pequeña, muy luminosa, muy acogedora a pesar del desorden, y gracias a los muebles de pino, a las plantas bien regadas de las mujeres si hijos, y a las fotos y carteles de todas las paredes, tira ese recetario a la basura». [...] Eso me gustaría decirle, pero no le digo nada. Ella mira su lista, se despide, se marcha, y yo la miro, sigo mirándola cuando dobla la esquina³¹⁰.

Por otra parte, destaca el predominio del estilo nominal, al igual que en sus novelas y relatos. No obstante, en esta ocasión, la nominalidad viene determinada por la naturaleza de los textos, ya que al tratarse de exposiciones o cuadros valorativos acerca de un tema puntual, carecen de acción. Ausencia de movimiento equivale, pues, a ausencia del estilo verbal. De igual modo, debemos señalar que las descripciones de personajes o situaciones ocupan un lugar privilegiado en los artículos de fondo que integran *Mercado de Barceló*:

Los padres son un poco mayores que los tíos, y su aspecto induce a pensar que han prosperado más que ellos. Cuarenta y pocos años ambos, él trajeado, repeinado casi con exasperación; ella embutida en un Chanel de pacotilla, recién salida de la peluquería, cadenas doradas repartidas por todo el cuerpo, a juego con las mechas rubias de su melenita, entran en la bodega como si caminaran debajo de un palio con un cartel luminoso que enunciara: «Hoy comemos en un restaurante». Sus hermanos –el hermano de ella y su mujer, según tendré ocasión de averiguar

³⁰⁹ Almudena GRANDES, «Sin comentarios», p. 89.

³¹⁰ Almudena GRANDES, «Los sentimientos de los metales», pp. 33-34.

dentro de poco— tienen aproximadamente la misma edad, pero su fidelidad a los códigos estéticos de los años setenta los hacen parecer más jóvenes a veces, y a veces más viejos. Ambos llevan vaqueros camisetas y americanas informales, de terciopelo burdeos la de ella, de ante color miel la de él. Los niños me desconciertan. Son dos, y no se parecen mucho, así que al principio opto por pensar que se trata de dos hijos únicos, pero en seguida me doy cuenta de que son hermanos, e hijos de la armoniosa unión de la bisutería y la gomina. Ella no tendrá más de trece o catorce años, y parece salida de la portada de un elepé de Janis Joplin, alguno de esos remotos discos de vinilo que sus padres no habrán oído jamás, pero sus tíos conservarán con amor en alguna vetusta estantería de tablones de pino sin desbatar, de esas que se compraban a tres mil pesetas en las carpinterías de Cascorro. Lleva vaqueros muy desgastados, un blusón de aire vagamente hindú en tonos lila y un *foulard* deshilachado³¹¹.

Sobresale el uso de la ironía, notoria en el resto de artículos de la colectánea. Expresiones como «Chanel de Pacotilla» o «parece sacada de una portada de Janis Joplin», dotan al texto de vuelo sarcástico. Para Natividad Abril es una característica frecuente en el género de opinión y determinante para el triunfo del artículo: «el éxito de un artículo de opinión [...] se encuentra en la capacidad de síntesis y en el sentido artístico de su autor. El arranque debe contener el tono general del texto de forma atractiva para lograr que el receptor continúe leyéndolo, y para ello el uso de recursos humorísticos y de fina ironía es una herramienta muy eficaz»³¹².

A ello hay que añadir la incidencia de la persuasión. Este tono aflora particularmente en aquellos cuyo fin es provocar una respuesta en el lector. En *Mercado de Barceló*, concretamente, la encontramos en los que versan sobre el conformismo de la sociedad y la desmemoria histórica:

Esta situación es también la prueba de otro triunfo, del avasallador triunfo ideológico del entierro de las ideologías, del final de la historia, de la propaganda que afirma que la izquierda y la derecha ya no existen porque son la misma cosa, todo centro. Y lo que mas me duele es la

³¹¹ Almudena GRANDES, «Los jóvenes de ahora», pp. 35-36.

³¹² Natividad ABRIL, *op. cit.*, p. 103.

convicción de que el patrimonio teórico de la izquierda nos lo estamos repartiendo ahora mismo entre unos cuantos imbéciles³¹³.

Es aquí donde Grandes se distancia del género periodístico; de la clave indispensable, según Yanes, en un artículo de opinión, hasta el punto de que la persuasión es su raíz y destino: «Si no hay persuasión, no hay artículo, pues ésta es su razón de ser. El éxito está determinado por la eficacia persuasiva, y esto se logra con la ordenación de la materia del texto de tal manera que sea aceptado por el público»³¹⁴.

6. CONCLUSIONES

Del párrafo anterior deriva la primera de nuestras conclusiones, a las que sumamos las que siguen: 1) el hecho de que los personajes sean tomados como elementos estructurales acerca los artículos de *Mercado de Barceló* al género literario; 2) el punto de partida propio de un artículo de fondo es un acontecimiento de la actualidad. Sin embargo, en *Grandes* el arranque nace con frecuencia de la observación de un personaje o de su interacción con la narradora; 3) esta circunstancia deriva en la descripción minuciosa de los hechos que provocan la reflexión o la crítica; 4) los títulos descansan a menudo en una figura retórica, como el retruécano con epanalepsis de «Una es una gorda, es una gorda», las metonimias de «El maquillaje de la pescadera» o «Unos ojos tristes», las prosopopeyas de «El sentimiento de los metales» y «La paz del lunes», la imagen de «La vida es un escaparate», la ironía de «Pavlov nunca va a la huelga» o el homenaje dickensiano de «Cuento de Navidad».

En consecuencia, los temas y las opiniones de estas páginas periodísticas nos permiten conocer a fondo las motivaciones de la novelista: modelos femeninos postmodernos, relaciones amorosas, vida familiar e inmigración. Temas que forman parte tanto de su vida cotidiana como de su universo literario, pero que también, según hemos probado, ocupan un «mercado» esencial en la segunda etapa

³¹³ Almudena GRANDES, «El precio de los tomates», p. 70.

³¹⁴ Rafael YANES MESA, *op. cit.*, p. 4.

de Grandes: la que se inaugura en 2002 con *Los aires difíciles* para alcanzar su cumbre en *El corazón helado* (2007).

CONCLUSIONS

Il n'est pas évident de tirer des conclusions –qu'elles soient provisoires ou *in fieri*– sur l'œuvre d'un écrivain qui traverse encore la meilleure période de sa production. Nous ne pouvons omettre sa présence dans les médias, même peu fréquent, soutenue parallèlement à ses publications depuis 2005 jusqu'à ce jour. Nous nous limiterons pour autant à la décennie objet de ce travail, inaugurée en 1994 avec son troisième roman, *Malena es un nombre de tango*, et conforté par la collection de nouvelles *Modelos de mujer* (1996) et les romans *Atlas de geografía humana* (1998), *Los aires difíciles* (2001) et *Castillos de cartón* (2004); sans oublier le florilège d'articles en presse intitulé *Mercado de Barceló* (2003).

Comme nous avons eu l'occasion de le démontrer au cours de notre thèse, parler du premier ouvrage de la madrilène oblige à se référer au courant nommé « roman d'apprentissage » ou *Bildungsroman*. Celui-ci implique que la recherche de l'identité serait déterminée, et même, jusqu'à un certain point imposée par ce genre littéraire en particuliers. La quête commence, cependant, par la perception et l'acceptation de son propre corps, tâche très ardue parfois, étant donné le manque de grâce dont les protagonistes de Grandes ont été dotés. En revanche, même si ces recherches sont un facteur commun et prennent toute leur importance dans *Malena es un nombre de tango*, *Modelos de mujer* et *Atlas de geografía humana*, l'amour reste le véritable axe sur lequel oscille les intrigues de ses romans. Le moteur qui entraîne les pulsions de ses personnages.

En mentionnant l'amour, on ne se réfère pas à l'amour entre un homme et une femme, qui est d'ailleurs le plus récurrent dans ses textes, mais également à l'affection filiale et fraternel. Sans négliger celui déclaré à des villes telles que Madrid et Rota, et même l'amour propre. Souvent il lui sert de rampe de lancement vers une autre de ses constantes: l'érotisme. Ainsi les trajectoires de Malena dans *Malena es un nombre de tango*, celles de Malena dans «Malena, una vida hervida», celles de Rosa, Fran, Marisa et Ana dans *Atlas de la geografía humana*, celle de Juan dans *Los aires*

difíciles et celles de Jose et Jaime dans *Castillos de cartón* sont marquées par son désir de vivre un idéaliste (parfois) «amour de vrai».

Sur les relations de couples, on doit signaler la récurrence de l'adultère qui, malgré le paradoxe que cela implique, se présente à nous d'une façon si indulgente que l'on pourrait le croire comme partie intrinsèque de la nature humaine. Les grands-parents de Malena, Malena elle-même, son mari, Rosa, Fran, Ana, Juan ou Sara commettent, participent ou souffrent de l'adultère sans qu'il se répercute d'aucune manière dans la perception que la voie narrative a sur eux par rapport aux continues qualités positives qu'elle attribue à ces personnages. Cette dite attitude tolérante, de la part de Grandes, vient de pair avec la considération du divorce comme agent libérateur et solution à une existence banale et insipide. Il expie et offre une seconde opportunité aux femmes de *Malena es un nombre de tango*, *Modelos de mujer* et *Atlas de geografía humana*.

Les liens familiaux constituent aussi un motif clé dans le tissu thématique de ses œuvres. D'un côté, les rapports materno-filiales se font ressentir sur cette recherche de l'identité menée par les protagonistes, notamment du fait que souvent le manque d'affection de la progénitrice inflige un dommage émotionnel presque irréparable. Pas en vain, elle s'érige comme le déversoir permettant aux femmes de reconstruire leurs consciences sous prémisses distinctes. De l'autre côté, se démarque de la mosaïque de ces relations humaines l'adoration de Grandes, presque l'idolâtrie, envers les grands-parents, qui se convertissent en de nombreuses occasions en un modèle pour les jeunes protagonistes (particulièrement dans *Malena es un nombre de tango* et «Barbara contra la muerte»). Leur ascendance, en revanche, reste substituée par celle du père dans les cas des déjà adultes Fran, Ana, Rosa et Sara de *Atlas de la geografía humana*. Dans tous les cas, le choix d'un modèle masculin et non féminin est rendu évident dans chacun de ses livres, comme d'ailleurs la mauvaise voire l'inexistante relation entre frères.

En effet, les consanguins, toujours présents, symbolisent la matérialisation du traumatisme ressenti durant l'enfance ou l'adolescence, du fait que la mère a l'habitude de surestimer l'autre frère, embrasant une concurrence n'ayant rien à voir avec le domaine familial. Reina, dans *Malena es un*

nombre de tango, dont le prénom demeure explicite, et Damian, dans *Los Aires difficiles*, incarnent la pugnacité entre eux. Ils n'hésiteront même pas à franchir la frontière de l'infidélité avec leurs propres beaux-frères afin d'usurper une parcelle privée de leurs rivaux.

Paradoxal, pour autant, donnés les relations tumultueuses entre les membres des clans, le fait que les personnages de Grandes idéalisent les familles nombreuses, omniprésentes dans chacune de ses œuvres. Grands-parents, oncles, cousins et neveux en viennent à se convertir en les plus inestimables alliés des protagonistes.

Comme thème secondaire, néanmoins tout aussi fréquent, la critique des classes. La plupart de ses actants proviennent d'un environnement social relativement élevé. Les Fernandez de Alcántara, dans *Malena es un nombre de tango*, ou bien même les Antúnez, dans *Atlas de geografía humana*, sont des héritiers de la pyramide de hiérarchisation imposée durant le franquisme. Malgré cela, les femmes de la madrilène renient fréquemment leurs origines, dans une volonté progressiste qui, plus d'une fois, résonne comme une imposture et n'a comme objectif que de ridiculiser le «rancio abolengo» des ancêtres respectifs. On saisit dans plusieurs romans et articles un relent subtil de xénophobie, qui imprègne la société contemporaine espagnole, sans que Grandes n'en grossisse trop le trait.

Abondent, de la même façon, les réflexions sur le monopole de l'Eglise dans le système éducatif. Par leur provenance d'un milieu aisé, les protagonistes intègrent un centre éducatif religieux et privé, dans lequel, d'une manière ou d'une autre, ils connaissent leur premier traumatisme. En aucun cas, la valeur de ce type d'établissement n'est positive, misant donc invariablement sur l'éducation laïque.

Sa dévotion pour la grande ville et le conflit entre le monde urbain et rural se visualisent dans toutes les narrations entre 1994 et 2004. Malgré son indiscutable passion pour Madrid, les personnages de Grandes déambulent plus librement dans leur « quartier de toute la vie » qui leur procure un anonymat plus facile à obtenir dans la grande urbanisation. Le chagrin au moment d'abandonner ce quartier, ou la joie qui les assaillit à l'heure du retour («El vocabulario de los balcones») reflètent clairement cette ascendance à l'espace.

Il est indispensable de signaler la tendance à dissenter sur la création littéraire, musicale, géographique, «historique» et picturale. De telles parenthèses s'engouffrent dans la complexité de ses intrigues afin de sauvegarder l'importance de la culture dans le développement de l'individu.

Les arguments de ses romans et récits éclairent les conflits de sa génération, plus particulièrement dans les narrations que nous sommes venus à classer comme «première étape». Il est opportun de préciser, en revanche, que les affrontements, même similaires, varient selon les âges des protagonistes. Ainsi, Malena, mais également les personnages de *Modelos de mujer*, font face à des obstacles propres à une femme ayant dépassée la trentaine, alors que celles de *Atlas de geografía humana* et celles qui fréquentent le *Mercado de Barceló* ont les préoccupations typiques de la quarantaine. Le changement d'argument –et donc de la structure et de la voie narrative– dans *Los aires difíciles*, en marge de ces difficultés générationnelles, nous a fourni suffisamment d'indices pour considérer cette étape comme close et marquer le début de la seconde, continuée dans *Castillos de cartón*, la dernière touche, selon notre jugement, de sa seconde période : la transition entre le roman d'apprentissage et le roman historique. Cette dernière mériterait de devenir l'objet d'une investigation particulière, une fois que Grandes aura mis un terme à la trilogie toujours en cours.

Plus loin que la polyphonie de *Atlas de geografía humana* et du co-protagonisme de *Los aires difíciles*, la structure de ses romans et récits repose sur une articulation chronologique linéaire dans laquelle dominent les retours dans le passé ou analepsies et, moins fréquemment mais de manière décisive, les anticipations ou prolepses. Toutes ses fictions débutent dans le présent (les trente-trois ans de Malena, le dîner pour commémorer la fin de l'Atlas, le déménagement à Cadiz et les funérails de Marcos) pour ensuite retourner, de façon plus ou moins ordonnée, dans le passé, ou un fait transcendantal à l'habitude de justifier le morne présent des protagonistes. C'est donc grâce aux prolepses (l'émeraude de Malena, la phrase réitérée de Atlas, l'attitude d'Alfonso face à la mort de Damian dans *Los aires difíciles*, la certitude de Jose sur l'échec de sa relation) que nous comprendrons la signification ultime.

Nous avons largement relevé les similitudes entre ses personnages féminins, particulièrement ceux de la première étape. Il convient de rappeler que le système binaire d'opposition entre protagonistes et antagonistes s'applique, de la même façon, à son homologue de sexe masculin. Ainsi, d'un côté, défilent les femmes « authentiques », qui ressemblent d'une manière méridienne à l'écrivain, caractérisées par leur chevelure brune et leurs voluptés ; intelligentes, mordantes et surtout étrangères au conventionnalisme. D'un autre côté, les femmes « fausses », qui se définissent par leur chevelure dorée et leur fragilité innée ; sans scrupule, mesquines et vouées aux dictats officiels.

Les hommes participent, comme nous l'avons exprimé, à cette double classification. On rencontre des hommes « forts », courageux, virils et seuls maîtres de leur destin, en opposition franche avec les « faibles », lâches, fragiles et –curieusement de la part d'un écrivain– sensibles. Même l'antithèse se manifeste avec clarté dans *Malena es un nombre de tango*, *Modelos de mujer* et *Atlas de geografía humana*, et également, mais de façon plus diffuse, dans la seconde étape. Sans oublier que Juan dans *Los aires difíciles* et Jose dans *Castillos de cartón*, soudent les deux types comme les deux faces d'une seule pièce de monnaie.

Retient l'attention le fait que de nombreux protagonistes aient reçu une éducation supérieure, soient notables professionnelles et maîtrisent brillamment les langues. De même, les personnages de Grandes, principaux ou pas, presque jamais n'établissent (ni même ne mentionnent) une espèce d'amitié, à l'exception de Marita, dans *Atlas de geografía humana*, et de Nicanor, dans *Los aires difíciles*. Ceux qui jouissent d'une présence habituelle sont ceux physiquement diminués : Pacita, la tante de Malena, Alfonso, le frère de Juan, le cousin de Jose et Miguela, dans « Los ojos rotos » servent de canalisateur d'une sensation balançant entre la pitié et la peur, tout en nous rapprochant de la part plus humaine du grand-père Pedro, de Juan lui-même, de Keti et de Jose. Profil qui se dissimule toujours, par opposition, chez les mères de ses romans, en particuliers lors de la première étape. Progénitrices, infirmières et religieuses ne parviennent pas à se définir comme antagonistes des autres, comme dans la dualité « hommes forts/hommes faibles » ou « sorcières et fées », « reines et tanguistas », selon Redondo. Elles n'hésitent également pas à s'affirmer comme autoritaires,

superficielles et, surtout, injustes, utilisant leurs filles (charnelles ou spirituelles) pour arriver à leurs fins. Durant la seconde étape, en revanche, on remarque un sensible changement d'attitude, lorsque la figure maternelle abandonne l'orgueil et la cruauté.

Les ambiances de Grandes ne souffrent que de peu de transformations depuis 1994 jusqu'en 2004. Madrid reste le théâtre central, témoin de la plupart des vas et viens historiques et générationnels. La précision de la nomenclature (Chamberí, la transition entre la rue Apodaca et le giratoire de Bilbao) donne une vraisemblance aux récits, tout en nous renvoyant une image intime et proche de la grande ville. Nous signalons à cet effet le portrait du roman de Galdós, dans une tentative de recréer un nouveau Madrid littéraire – plus réaliste que costumbrismes – de la fin du 20^{ème} siècle. Est suggéré le fait que cette prédilection de la madrilène pour le «quartier village» n'annihile pas la liberté propre de l'anonymat de la capitale. Au contraire, on détecte une phobie presque ridicule envers les secteurs urbaines.

Dans *Los aires difíciles*, afin d'affirmer son genre littéraire, Almudena Grandes situe le présent à Rota, mais on ne peut oublier que toutes les rétrospectives de l'histoire de Sara prennent place dans le Madrid des années 60 et 70, alors que celles de Juan remontent aux années 80 et 90. Résultat évident d'une certaine manière, mais Grandes ne recrée aucune localité avec laquelle elle n'est pas liée, même biographiquement. Circonstance qui évoluera à partir de *El corazón helado*.

L'époque de «La Movida» comme arrière-plan historique agit, largement, sur la mosaïque psychologique des narrations des première et seconde étapes. La conduite de Malena, le personnage d'Augustin, la relation entre Juan et sa belle-sœur Charo, l'histoire d'amour triangulaire entre Jose, Jaime et Marcos, ne peuvent se matérialiser que dans le contexte des errances nocturnes au sein du Madrid de Tierno Galvan. «La Movida» invite ici à l'indulgence avec les normes et, de même, avec la morale, soutenues par les intellectuels et politiques, qui au jour d'aujourd'hui s'inscrit comme un phénomène clé dans la compréhension des loisirs et partie intégrante de la culture musicale (*Alaska y Dinarama, La Union, Radio futura*), cinématographique (Pedro Almodóvar) et photographique (García-Álix) à l'orée du 21^{ème} siècle. Sans aucun doute, cela a offert à Grandes l'endroit idéal pour

le développement des protagonistes de ses *Bildungsroman*, du fait que les conventions aient tellement changées par rapport à la décennie immédiatement antérieure et ses attitudes, si libres, s'identifient mieux à un tel contexte. Néanmoins, «La Movida» ne se perçoit pas toujours comme une vue aussi complaisante que dans *Malena es un nombre de tango* et *Atlas de geografía humana* mais passe comme *locus amoenus a ubi sunt* dans *Castillos de cartón*. Un air nostalgique du Madrid des années quatre-vingt émerge dans le dernier roman de la seconde période, converti en désillusion dans plusieurs des articles de *Mercado de Barceló*. Probablement motivée par la déception que la Transition représente pour notre romancière. Dans ses articles publiés dans *El País*, elle censure la passivité avec laquelle l'Espagne accepta le changement, mais elle souffre encore plus de l'inexistence de procédures judiciaires envers les abus du Franquisme. Cet équilibre, oscillant entre l'euphorie et le désenchantement, motive sa décision de se consacrer à l'univers de la mémoire historique de la guerre et de l'après-guerre dans sa narration la plus récente, se compromettant avec un secteur de citoyenneté depuis sa tribune d'intellectuel de gauche.

Son évolution thématique se trace en parallèle avec le raffinement stylistique de ses derniers livres. *Malena es un nombre de tango* et *Modelos de mujer* sont d'excellentes preuves de son habileté pour la prose, et s'inscrivent dans une série de décompensations structurelles pour ce qui touche à la division de chapitres et à l'alternance des registres.

Dans *Atlas de geografía humana* et dans *Los aires difíciles*, on peut observer une épuration du registre vulgaire, plus contenu, et presque inexistant dans *Castillos de cartón* et dans les articles fins de *Mercado de Barceló*. Indéniablement, encore une fois, l'empreinte de Galdos, particulièrement dans l'utilisation –et même dans l'abus– de la description et du style nominal dans ses digressions, qui, cependant, deviennent plus mesuré jusqu'au point précis entre le style direct et indirect. De la même façon, elle a également modéré, en faveur de l'ironie, le sarcasme qui inondait les pages de *Malena es un nombre de tango* et qui effleurait le grotesque dans *Modelos de mujer*.

Nous ne pouvons conclure sans mentionner le processus de construction d'une littérature personnelle à travers de personnages genuines. Sa deuxième collection de récits, *Estaciones de paso*

(2005), que nous n'avons pas côtoyé, se définit comme le territoire libraire dans lequel Grandes réunit un bon nombre des individus de ses romans et contes depuis 1994 jusqu'en 2004. Ainsi, le photographe taurin Forito conquiert à Marisa dans *Atlas de geografía humana* et deviendra le meilleur ami du grand-père de Paloma dans «Tabaco y negro» ; Maite, dans «Receta de verano», se rend également au Mercado de Barceló afin d'acheter des oranges ; enfin, le protagoniste de «La fila india» reniera son père admiré lorsque celui-ci deviendra Álvaro de *El corazón helado*. Nous ne pouvons savoir ce que le futur nous réserve, mais nous pouvons présumer qu'il s'apparentera plus à *El corazón helado* qu'à *Las edades de Lulú*.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

GRANDES, Almudena, *Las edades de Lulú*, Barcelona, Tusquets 1989.

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

GRANDES, Almudena, *Atlas de geografía humana*, Barcelona, Tusquets, 1996.

GRANDES, Almudena, *Modelos de mujer*, Barcelona, Tusquets, 1996, reed. 2007.

GRANDES, Almudena, *Te llamaré Viernes*, Barcelona, Tusquets, 1999.

GRANDES, Almudena, *Los aires difíciles*, Barcelona, Tusquets, 2002.

GRANDES, Almudena, *Mercado de Barceló*, Barcelona, Tusquets, 2003.

GRANDES, Almudena, *Castillos de cartón*, Barcelona, Tusquets, 2004.

GRANDES, Almudena, *Estaciones de paso*, Barcelona, Tusquets, 2005.

GRANDES, Almudena, *El corazón helado*, Barcelona, Tusquets, 2007.

GRANDES, Almudena, *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets, 2010.

Fuentes secundarias

ABAJO BAJO, María de las Nieves, *Crisis y transformación en las protagonistas femeninas en Nubosidad variable (Martín Gaité), Amor, curiosidad, prozac y dudas (Etxebarria) y Atlas de Geografía Humana (Grandes)*, Albuquerque, New Mexico University Press, 2008.

ABRIL VARGAS, Natividad, *Periodismo de opinión*, Madrid, Síntesis, 1999.

AGUINAGA, Magdalena, «El cuento costumbrista como género de transición entre el artículo de costumbres y el cuento literario», en *Del romanticismo al realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX*, coord. Luis Felipe Díaz Larios y Enrique Miralles,

Barcelona, Universidad de Barcelona, 1998, pp. 331-344.

<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89711.pdf>.

AGUIRRE, José María, «Por qué, cómo y para qué: una (breve, modesta y particular) teoría general del cuento», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 25, 2003, pp. 1-25.

AKRABOVA, María, «El espejo y el espejismo: ambigüedades interpretativas de *Los ojos rotos* de Almudena Grandes», *Letras Hispánicas. Revista de Literatura y Cultura*, 3, 2006, pp. 112-131.

ÁLAMO FELICES, Fernando, «El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 42, 2009, pp. 1-17.

ALBORG, Concha, «Madres e hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿Mártires, monstruos o musas?», en *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, coord. Marina Villalba, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 13-32

ALCALÁ GALÁN, Mercedes, «Mujeres en el espejo. Cuentos de escritoras españolas sobre madres e hijas», en *Actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor, 2001, pp. 178-185.

ALONSO, Santos, *La novela española en el fin de siglo 1975-2001*, Madrid, Marenostrum, 2003.

AMORÓS, Celia, *Tiempo de feminismo, proyecto ilustrado y posmodernidad*, Valencia, Cátedra / Universidad de Valencia / Instituto de la Mujer, 1997.

ARKINSTALL, Christine, «‘Good-Enough’ Mothers and Daughters in Almudena Grandes’ Short Fiction», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, XXVI, 2, 2001, pp. 5-27.

ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes, «El despertar sexual en *Malena es un nombre de tango* de Almudena Grandes», en *Vivir la Historia o contar la Vida*, ed. María José Porro Herrera, Córdoba, G. I. Sociología de la Literatura Andaluza de los siglos XIX y XX y sus relaciones con Hispanoamérica (S.O.L.A.R.H.A.), Universidad, 2004, pp. 77-89.

AZURMENDI, Mikel, «Mito y realidad en la novela contemporánea», en *Mito y realidad en la novela actual, VII Encuentro de escritores y críticos de las letras españolas*, Madrid, Cátedra-Ministerio de Cultura, 1998, pp. 35-43.

BADOS CIRIA, Concepción, «*Malena es un nombre de tango: el despertar sexual*», en *Vivir la Historia o contar la Vida*, ed. María José Porro Herrera, Córdoba, G. I. Sociología de la Literatura Andaluza de los siglos XIX y XX y sus relaciones con Hispanoamérica (S.O.L.A.R.H.A.), Universidad, 2004, pp. 61-75.

BAQUERO GOYANES, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989.

BELMONTE SERRANO, José, «*Te llamaré Viernes: Un análisis de la incomunicación y la soledad*», *Annali Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, XLVIII, 26, 2003, pp. 475-89.

BERMÚDEZ, Silvia, «*Sexing the Bildungsroman: Las edades de Lulú, Pornography, and the Pleasure Principle*», en *Bodies & Biases: Sexualities in Hispanic Cultures and Literature*, ed. D. William Foster and Roberto Reis, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, pp. 165-183.

BERMÚDEZ, Silvia, «*Let's Talk about Sex?: From Almudena Grandes to Lucía Etxebarría, the Volatile Values of the Spanish Market*», en *Women's Narrative*, New York, Adalgisa Giorgio, 2002, pp. 223-237.

BERTOLO, Constantino, «*Introducción a la narrativa española actual*», *Revista de Occidente*, 98-99, 1989, pp. 29-60.

BONILLA CEREZO, Rafael, «*Literatura y filmicidad: El vocabulario de los balcones (Almudena Grandes, 1998) y Aunque tú no lo sepas (Juan Vicente Córdoba, 2000)*», *Revista de Literatura*, LXVI, 131, 2004, pp. 171-200, retocado y ampliado en su libro *Suspirando a Musidora. Ensayos de literatura y cine*, Córdoba, Diputación Provincial, 2007, pp. 162-217.

CASAS, Quim, «*Las edades de Lulú: mucho sexo y nada que contar*», *Dirigido por... Revista de cine*, 186, 1990, pp. 28-31.

CASTILLA, Amelia, «*Almudena Grandes: «Mi relación con la comida es imposible y mítica*», *El País*, 14 de marzo de 1996, p. 39.

CATALÁN PEÑALTA, Rocío, «*Mercado de Barceló de Almudena Grandes: pequeñas historias de la vida cotidiana*», en *La imagen de la mujer en su proyección en la literatura, en la sociedad y en la historia*, coord. Mercedes González de Sande, Sevilla, Arcibel, 2010, pp. 221-233.

CIBREIRO, Estrella, «Entre la crisis generacional y el éxtasis sexual: El dilema femenino en *Atlas Geografía Humana* de Almudena Grandes», *Romance Studies*, XX, 2, 2002, pp. 129-144.

CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté, *La novela femenina contemporánea*, Barcelona, Anthropos, 1998.

CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté, «Belén Gopegui entre la búsqueda y la denuncia de la realidad», *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, p. 120.

CORBALÁN, Ana, «Contradicciones inherentes a *Las edades de Lulú*: entre la transgresión y la represión», *Letras femeninas*, XXXII, 2, 2006, pp. 57-80.

CORNEJO PARRIEGO, Rosalía, «Genealogía esquizofrénica e identidad nacional en *Malena es un nombre de tango* de Almudena Grandes», en *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 43-59.

CHEN SHAM, Jorge, «El erotismo en la narrativa autobiográfica española: el drama de identidad en *Las edades de Lulú* y en *Rosa Mystica*», *Káñina*, XX, 2, 1996, pp. 35-46.

DE CASTRO, María Isabel y Lucía Montejo, *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*, Madrid, UNED, 1990.

DÍAZ PÉREZ, Eva, «Cuando sopla el Levante», *Mercurio*, marzo de 2002, p. 7.

DUCHENSE, Juan, «Sorprenderla mirando... Porno-pedagogía en Almudena Grandes», *Revista Nómada*, 1, 1995, pp. 51-68.

ESCOBEDO, María, «Almudena Grandes: las dictaduras son tan viles que envilecen a sus súbditos», *Cuadernos hispanoamericanos*, 726, 2010, pp. 105-114.

EUISUK, Kim, «La dualidad en el personaje masculino de *Las edades de Lulú*», *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, XXIII, 2, 2008, pp. 93-108.

FRUNS, Javier, «El giro ético en la narrativa posmoderna española: Antonio Muñoz Molina y Manuel Rivas», *Claves y parámetros de la narrativa en la España posmoderna (1975-2000)*, ed. María José Porro Herrera, Córdoba, Fundación PRASA, 2004, pp. 217-229.

GARCÍA TORRES, Elena, *Narrativa polifónica de Almudena Grandes y Lucía Etxebarria: Transgresión, subjetividad e industria cultural en la España democrática*, Lewiston-Questwon, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2008.

GARCÍA-ABAD GARCÍA, María Teresa, «Lirismo, narración y memoria en Almudena Grandes y Juan Vicente Córdoba: Buscando una película, *Aunque tú no lo sepas*, en *El vocabulario de los balcones*», *Imagen et Pouvoir. Actes de 4^e Congreso International de Grimh, Lyon 19-20 noviembre 2004*, Lyon, Universite Lumiere-Lyon, 2004, pp. 445-456.

GARCÍA-ABAD GARCÍA, María Teresa, «Mnemosyne o el imperio de los sentidos: literatura e imagen en Almudena Grandes, *Malena es un nombre de tango*», *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad*, VII, 27, 2007, pp. 25-38.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996.

GAVELA, Yvonne, «*Aunque tú no lo sepas*: la mirada de Juan Vicente Córdoba a “El vocabulario de los balcones” de Almudena Grandes», *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, XI, 2, 2008, pp. 105-12.

GIL LÓPEZ, Ernesto J., «*La voz femenina en la narrativa española contemporánea*», en *Literatura y Sociedad: el papel de la Literatura en el siglo XX*, ed. Fidel López Criado, A Coruña, Universidad da Coruña, 2001, pp. 165-75.

GODSLAND, Shelley, «The Importance of Being Esbelta: Fatness, Food and Fornication in Almudena Grandes' *Malena, una vida hervida*», en *Reading the Popular in Contemporary Spanish Texts*. ed. and introd. Shelley Godslan and Nickianne Moody, Newark, University of Delaware, 2004, pp. 59-73.

GONZÁLEZ, Susana, *Géneros periodísticos 1: Periodismo de opinión y discurso*, México, Trillas, 2005.

GRANDES, Almudena, «Parábola del fauno anciano», en la serie «Nuestros pecados capitales», *El Mundo*, 16/03/1994.

HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, María Teresa, «¿Literatura feminista o narrativa femenina?», en *Variedades y divergencias / Teorías y críticas. Homenaje a la Profesora Carmen Bobes Naves*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007, pp. 299-315.

HOLLOWAY, Vance R. *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1994)*, Madrid, Fundamentos, 1999.

HOOOPER, John, *The New Spaniards*, Londres, Pinguin Books, 1986.

IBORRA, Juan Ramón, «Rosas rojas en Madrid», *Suplemento Dominical del Periódico*, 20-21 julio de 2003, pp. 20-28.

IGLESIAS, Marta, «Literatura mayúscula: Almudena Grandes», *Revista fusión*, mayo 2002, www.revistafusion.com/2002/mayo/entrev104.htm.

JAMESON, Frederic, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1995.

LANDERO, Luis, «Mito y memoria», en *Mito y realidad en la novela actual: VII Encuentro de Escritores y Críticos de las Letras Españolas*, Madrid, Cátedra-Ministerio de Cultura, 1992, pp. 79-85 (p. 84).

LANGA, María del Mar, *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000.

LÁZARO CARRETER, Fernando, *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 1989.

LEGIDO QUIGLEY, Eva, «Intransiciones eróticas españolas: lo irracional en el discurso sexual, de la Dictadura a la posmodernidad», en *Venus venerada II. Literatura erótica y modernidad en España*, ed. Adrienne L. Martin y J. Ignacio Díez Fernández, Madrid, Universidad Complutense, 2007, pp. 195-209.

LINHARD, Tabea Alexa, «Persiguiendo la raya: la posibilidades de posicionalidades eróticas en *Las edades de Lulú*», *Letras peninsulares*, 17.1, 2004, pp. 121-144.

LÓPEZ GARCÍA, Dámaso, «Castillos en el aire», *Revista de libros*, 89, 2004, pp. 45-46.

LOZANO, María del Pilar, «Claves para el análisis de la novela posmoderna española», en *Claves y parámetros de la narrativa en la España posmoderna (1975-2000)*, ed. María José Porro Herrera, Córdoba, Fundación PRASA, 2004, pp. 281-294.

LUQUE, Alejandro, «Un Macondo andaluz», *El País*, miércoles 12 de junio de 2002, p. 7.

MADRID MOCTEZUMA, Paola, «Como agua para chocolate y Malena es un nombre de tango: en busca de la genealogía perdida», *América sin nombre. Boletín de la unidad colonial en el siglo XX hispanoamericano*, 3, 2002, pp. 62-70.

MAINER, José-Carlos, «La narrativa española actual. Entrevista con Jordi García», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 579, Madrid, AECID, 1998, pp. 59-70.

MANGINI GONZÁLEZ, Shirley, *Las modernas de Madrid*, Madrid, Península, 2011.

MANZI, Attilio, «Almudena Grandes: *Las edades de Lulú* (1989). La dulce mentira de la ficción», en *Ensayos sobre la literatura española*, Bonn, Romanistischer Verlag, 1998, II, pp. 137-149.

MARTÍN CACHERO, José María, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1997.

MARTÍN, Asunción, «Modelos de mujer, de Almudena Grandes», *Clarín. Revista de Nueva literatura*, I, 4, 1996, pp. 73-74.

MASANET, Lydia, *La autobiografía femenina española contemporánea*, Madrid, Fundamentos, 1998.

MAYLLOCK, Ellen, «Family Systems Theory and Almudena Grandes' *Las edades de Lulú*», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XXIX, 1, 2004, pp. 235-256.

MIGUEL, Amando de, *Sociología de las páginas de opinión*, Barcelona, ATE, 1982.

MOI, Toril, *Teorías literarias feministas*, Madrid, Cátedra, 1995.

MOLLEJO, Azucena, *El cuento español de 1970 a 2000. Cuatro escritores de Madrid: Francisco Umbral, Rosa Montero, Almudena Grandes y Javier Marías*, Madrid, Pliegos, 2002.

MORA, Rosa, «La novela de sofá no ha muerto», *El País*, jueves 7 de febrero de 2002, p. 32.

MORRIS, Bárbara y Lou Deutsch, «Regarding the Pornography Subject in *Las edades de Lulú*», *Letras Peninsulares*, 6.2, 1993-94, pp. 301-319.

NAVAJAS, Gonzalo, «Una estética para después del posmodernismo: la nostalgia asertiva y la reciente novela española», *Revista de Occidente*, 143, 1993, pp. 104-130.

NAVAJAS, Gonzalo, «Duplicidad narrativa en *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes», en *Studies in honor of Gilberto Paolini*, coord. por Mercedes Vidal Tibbits, Madrid, Juan de la Cuesta, 1996, pp. 385-392.

NAVAJAS, Gonzalo, «Posmodernidad / Posmodernismo. Crítica de un paradigma», *Ínsula*, 570-571, 1994, pp. 22-26.

NAVAJAS, Gonzalo, «Table Ronde», *Posmodernité*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1996, p. 339.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar, «Modelos femeninos e indeterminación de la identidad: *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), de Lucía Etxebarría, y *Atlas de geografía humana* (1998), de Almudena Grandes», *Hispanística XX*, 17, 1999, pp. 199-212.

NÚÑEZ, Carmen y Neus SAMBLANCAT, «Belleza femenina y liberación en *Modelos de Mujer* de Almudena Grades», <http://www.ub.es/cdona/Bellesa/NUNEZ.pdf>, consultado por última vez el 2 de agosto de 2012.

OLMO ITURRIARTE, Almudena del, «*Malena es un nombre de tango*, de Almudena Grandes», *Mujeres novelistas en el panorama literario del Siglo XX*, coord. Marina Villalba Álvarez, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2000, pp. 281-294.

ORDÓÑEZ, Elisabeth, «Multiplicidad y divergencia: voces femeninas en la novelística española contemporánea», en *Breve Historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, coord. Iris Zavala, Barcelona, Anthropos, 1998, pp. 211-238.

OTERO, Carlos, «Almudena Grandes asegura que su nueva novela no le gusta a las feministas», *Cuadernos del Sur*, Córdoba 16 de junio de 1994, pp. 4-32.

OYOLA, Elizer, «Prólogo» a *Los pecados capitales en la literatura medieval española*, Barcelona, Puvill, 1979, pp. 24-25.

PACHECO OROPEZA, Bettina, «Las imágenes del cuerpo en *Modelos de mujer*, de Almudena Grandes», en *Actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor, 2001, pp. 187-196.

PACHECO, Bettina y Alicia Redondo, «La imagen de la madre en *Amor de Madre* de Almudena Grandes», *Revista Contexto*, 2ª etapa, V, 7, Julio / Diciembre de 2001, pp. 151-161.

PADILLA MANGAS, Ana, «Memoria creadora en la posmodernidad», en *Claves y parámetros de la narrativa en la España posmoderna (1975-2000)*, ed. María José Porro Herrera, Córdoba, Fundación PRASA, 2004, pp. 43-63.

PEREDA, Rosa, «Me he ganado el derecho a que la gente deje de dudar de que soy escritora», *El País*, 3 de abril de 1994, p. 36.

PERES, Christine, «Portraits de femmes dans *Malena es nombre de tango* (1994) de Almudena Grandes», en *Femme et écriture dans la Péninsule ibérique. Colloque International organisé par Le Laboratoire de Recherches en Langues et Littératures Romanes, Études Basques, Espace Cara'be de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour (E.A.1925)*, Maria-Graciete Besse y Nadia Mékouar-Hertzberg (coords.), Paris, L'Harmattan, 2004, I, pp. 83-106.

PÉREZ ABAD, Miguel Ángel, «*Modelos de Mujer: ¿Feminismo en Almudena Grandes?*», <http://www.sapinedu.com/agrandes.htm>, Conserjería de Educación-Embajada de España en Australia, pp. 1-15.

PÉREZ-FRANCO, Antonia Teresa, «La representación de la libido femenina en *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes», en *Ávila: cuna de la mística*, ed. Juan Fernández Jiménez, Erie, Asociación de Licenciados y Doctores Españoles en Estados Unidos, 2011, pp. 89-96.

POE, Edgar Allan, «Introducción» a *Tales of Mystery and Imagination*, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 8-12.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia, *Manual de análisis de la literatura narrativa. La polifonía textual*, Madrid, Siglo XXI, 1995.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia, «Reinas y tanguistas, a propósito de Almudena Grandes desde la teoría de la diferencia sexual», en *Imágenes de mujeres / Images de femmes*, Bernard Fouques y Antonio Martínez González (eds.), Caen, Universidad de Caen, 1998, pp. 131-143.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia, «Introducción literaria. Teoría y crítica feministas», en *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de la Mujeres*, coord. Cristina Segura Graiño, Madrid, Narcea, 2001.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia, *Mujeres y narrativa: otra Historia de la Literatura*, Madrid, Siglo XXI, 2009, pp. 241-60.

RICHMOND, Carolyne, «Variaciones sobre un tema: *Estaciones de Paso* de Almudena Grandes», *Ínsula*, 713, 2006, p. 18.

ROBBINS, Jill, «The Discipline of the Spanish Subject: *Las edades de Lulú*», *Anales de literatura hispánica contemporánea*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, 2003, pp. 162-182.

ROLLE-RISSETTO, Silvia, «Decirse desde el cuerpo: *Modelos de Mujer* de Almudena Grandes», *Revista destiempo*, 19, marzo/abril 2009, pp. 576-584.

RUBIO CREMADES, Enrique, «Afinidades entre el género del cuento y el cuadro de costumbres: Carlos Frontaura», *Scriptura*, XVI, 16, 2001, pp. 89-102.

RUEDA ACEDO, Alicia, «Pagando los platos de la Guerra Civil: dinámicas históricas e interpersonales en tres novelas de Almudena Grandes», *Anales de la literatura española contemporánea*, XXXIV, 1, 2009, pp. 249-274.

RUS, Pilar, «La mirada como transgresión sexual y social: Almudena Grandes y Juan Vicente Córdoba», *Letras Peninsulares*, XVI, 1, 2003, pp. 87-98.

RYAN, Lorraine, «Nada más que un espejismo: la inquieta realidad de la modernidad española a través de los relatos *La buena hija* de Almudena Grandes y *La hija predilecta* de Soledad Puértolas», en *Construcciones culturales de la maternidad en España: la madre y la relación madre-hija en la*

literatura y el cine contemporáneos, coord. M. Cinta Ramblado Minero, Alicante, Universidad, 2006, pp. 45-61.

SENABRE, Ricardo, «La novela española hacia el año 2000», *Letras de Deusto*, 66, 1995, pp. 23-38.

SERVÉN, Carmen, «Novela policíaca: entre parodia y homenaje», en *Claves y parámetros de la narrativa en la España posmoderna (1975-2000)*, ed. María José Porro Herrera, Córdoba, Fundación PRASA, 2004, pp. 117-135.

SERVÉN, Carmen, «La imagen literaria de los comunistas en la narrativa de inicios del siglo XXI», en *En el umbral del siglo XXI. Un lustro de literatura hispánica (2000-2005)*, ed. María José Porro Herrera, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2006, pp. 53-73.

SHOWALTER, Elaine, «Towards a Feminist Poetics», en *Women, Literature, Theory*, Nueva York, Pantheon Books, 1985, pp. 125-143.

SHOWALTER, Elaine, «Woman and the Literary Curriculum», *College English*, 32, 1971, pp. 855-862.

STEFFEN PRAT, Isabelle, «La lutte mémorielle des deux Espagnes dans *El corazón helado* de Almudena Grandes», en *Mémoire(s). Représentations et transmission dans le monde hispanique (XXe-XXIe siècles). Textes réunis et présentés par Catherine Orsini-Saillet*, Bourgogne, *Hispanistica XX, XXV*, 2007, pp. 232-245.

TUDORAS, Laura Eugenia, *La configuración de la imagen de la gran ciudad en la literatura posmoderna*, Madrid, Universidad Complutense, 2004.

USANDIZAGA, Aránzazu, *Amor y literatura*, Barcelona, PPU, 1993.

VALENZUELA CRUZ, Mercedes, «Soledad, pasión y frustración en los personajes femeninos de Almudena Grandes», *Especulo*, 43, 2009-2010, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/agrandes.html>

VALLS, Fernando, «La literatura femenina en España: 1975-1989», *Ínsula*, 512-513, 1989, pp. 33-34.

VALLS, Fernando, «Por un nuevo modelo de mujer (Sobre la trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989-1998)», *Iberorromania*, 52, 2000, pp. 11-29.

VV. AA., *Los pecados capitales*, Barcelona, Grijalbo, 1990.

YANES MESA, Rafael, «El artículo, un género entre la opinión y la actualidad», *Revista Latina de Comunicación Social*, julio-diciembre de 2005, 7, pp. 1-10.
<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/819/81975806.pdf>.