



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA

LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS



U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Jefatura de la División de
Sistema Universidad Abierta
CICLO TESTIMONIAL DE ALMUDENA GRANDES

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADA EN LENGUA Y

LITERATURA HISPANICAS

P R E S E N T A :

ALICIA RIVERA DELGADO

ASESOR: DR. JOSE MARIA VILLARIAS ZUGAZAGOITIA



Facultad de Filosofía y Letras

CIUDAD UNIVERSITARIA, D. F.



2005

m.339914



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Almudena Grandes

Mi agradecimiento a:

Lic. Silvia Vázquez Vera

Dra. María Teresa Miaja de la Peña

Mtro. Galdino Morán López

Lic. María Guadalupe Díaz de León

Mi agradecimiento especial al Dr. José María Villarías Zugazagoitia por compartir conmigo sus conocimientos y su tiempo durante el desarrollo de esta tesis.

A mis padres

Por haberme dado la oportunidad de existir

A tres personas fundamentales en mi vida
Leopoldo, Sandra y Karina
Gracias por todas las enseñanzas que he
recibido de ustedes siempre, las cuales me
han impulsado a crecer como persona.

A Elisa Aguilar Barbosa

Por las alegrías y tristezas compartidas
en el transcurso de esta aventura que
emprendimos juntas.

Índice

Introducción	3
Capítulo 1. Almudena Grandes y su obra	
1.1. Biografía de Almudena Grandes	6
1.2. Almudena Grandes como escritora: su visión de la literatura	10
1.3. Sinopsis de la obra de Almudena Grandes	17
Capítulo 2. La nueva narrativa española	
2.1. Rasgos característicos de la nueva narrativa española a partir de 1985	25
2.2. Mujeres escritoras dentro de la nueva narrativa española	33
Capítulo 3. Construcción del personaje femenino en <i>Las edades de Lulú</i>	
3.1. Lulú o el eterno retorno a uno mismo: de la inseguridad a la subordinación	41
Capítulo 4. Construcción de los personajes femeninos en <i>Malena es un nombre de tango</i>	
4.1. Malena o la imposición de los convencionalismos sociales: del extrañamiento a la autoaceptación	53
4.2. Reina o la adaptación a los convencionalismos sociales: de dominante a dominada	63
Capítulo 5. Construcción de los personajes femeninos en <i>Atlas de geografía humana</i>	68
5.1. Rosa o la pérdida de la juventud	69
5.2. Marisa o la soledad de una mujer fea	74

5.3. Ana o lo errores de la juventud	78
5.4. Fran o la crisis de identidad política	81
Capítulo 6. Los personajes femeninos de Almudena: mujeres insatisfechas con su pasado y dispuestas a cambiar su presente para alcanzar un futuro promisorio	86
Conclusiones	91
Bibliografía	94

Introducción

Mi interés por hacer un trabajo sobre Almudena Grandes se debe a que es una escritora contemporánea que se encuentra en la actualidad produciendo su obra y, no obstante que goza de un prestigio literario dentro de los nuevos narradores españoles, no hay mucho escrito sobre ella; por lo que considero que dentro de sus limitaciones, este trabajo puede llegar a ser una aportación para quienes en un futuro se interesen por la obra narrativa de esta escritora.

Hasta este momento la obra de Almudena Grandes no es muy extensa, consta de siete novelas y un libro de relatos: *Las edades de Lulú*, 1989; *Te llamaré Viernes*, 1991; *Malena es un nombre de tango*, 1994; *Modelos de mujer*, relatos, 1996; *Atlas de geografía humana*, 1998; *Los aires difíciles*, 2002; *Castillos de cartón*, 2004. En el 2004, después de quince años de haber sido editada por primera vez *Las edades de Lulú*, apareció una edición conmemorativa de esta novela, corregida por la autora y con prólogo de ella misma.

Las primeras cuatro novelas, así como el libro de relatos, conforman lo que se le conoce como el ciclo testimonial en la obra de Almudena Grandes. Se le llama ciclo testimonial debido a que, como la misma escritora lo ha declarado, en estas novelas, así como en los cuentos, da testimonio de la realidad más cercana a su propio mundo, por tanto es un conjunto de narraciones donde se reflejan los conflictos sentimentales, ideológicos, morales y sexuales de una generación, a la que pertenece la autora, que fue educada bajo los preceptos sociales y morales del régimen franquista y que le tocó vivir su adolescencia o juventud bajo otro régimen político que es la democracia. Esta generación de la que Almudena Grandes da testimonio es una generación de cambio, a la que le tocó plantearse muchas cosas, como son los valores con que fueron educadas en contra de su realidad contemporánea. Al ser testimoniales, todas estas novelas se apoyan en el elemento autobiográfico.

El objetivo de este trabajo es el de analizar cómo una mujer construye a sus personajes femeninos. Para esto voy a basarme en tres de las novelas que conforman el ciclo testimonial de esta escritora: *Las edades de Lulú*, *Malena es un nombre de tango* y *Atlas de geografía humana*.

No incluí en este análisis *Te llamaré Viernes* por dos razones: la primera, porque existe una controversia en cuanto a si esta novela pertenece o no al ciclo testimonial. Aunque tanto Almudena Grandes como algunos críticos la incluyen dentro de este ciclo, hay quienes la consideran una novela aparte. Cronológicamente, *Te llamaré Viernes* sí pertenece al ciclo testimonial, pero por su perspectiva narrativa no lo es, ya que en esta novela el personaje protagonista es hombre, además está escrita en tercera persona a diferencia de todas las demás que están escritas en primera persona. La segunda razón se debe a que el objetivo de mi trabajo se centra en la construcción de personajes femeninos, y en *Te llamaré Viernes*, como ha quedado señalado, su protagonista es masculino.

En lo referente al libro de relatos *Modelos de mujer*, no lo contemplé para este trabajo ya que me limité a novelas y por tanto excluí los cuentos.

El primer capítulo se divide en tres apartados. En el primero hago una semblanza de Almudena Grandes, con la finalidad de dar a conocer los rasgos más sobresalientes que conforman la biografía de esta autora; el apartado dos trata sobre la visión que de la literatura tiene Almudena Grandes, así como los temas que prefiere tratar y que la caracterizan, en él menciono también su obra completa; en el apartado tres hago una síntesis de la producción novelística con la que cuenta, hasta el momento, Almudena Grandes.

El capítulo dos lo dividí en dos apartados. En el primer apartado, expongo los rasgos característicos de la nueva narrativa española a partir de 1985, que permiten la ubicación espacio-temporal de esta escritora, así como su relación con otros autores. El apartado dos está dedicado a las mujeres escritoras dentro de la nueva narrativa española, en él refiero si existe una literatura femenina y si estas escritoras aportan en sus obras algún rasgo distintivo o algunas características específicas.

El capítulo tres trata sobre la construcción del personaje femenino en *Las edades de Lulú* (1989); primera novela de Almudena Grandes, ganadora del XI Premio La Sonrisa Vertical, en donde se analiza a través del aprendizaje del erotismo, un proceso de búsqueda de la propia identidad por parte de la protagonista.

El capítulo cuatro trata sobre la construcción de los personajes femeninos en *Malena es un nombre de tango* (1994). En esta novela Almudena Grandes muestra dos modelos antitéticos de mujer, quienes representan, por un lado, a la mujer que se adapta a las normas sociales convencionales y por el otro, a la mujer que escapa a estos convencionalismos.

El capítulo cinco trata sobre la construcción de los personajes femeninos en *Atlas de geografía humana* (1998). En esta obra la autora retrata cuatro tipos de mujer que se encuentran al borde del precipicio de los cuarenta años, por lo que se encuentran atrapadas en un conflicto de edad.

En el capítulo seis fusiono *Las edades de Lulú*; *Malena es un nombre de tango* y *Atlas de geografía humana*, y en él indico las características generales que se dan en la construcción de los personajes femeninos en estas tres novelas de la escritora madrileña.

Capítulo 1. Almudena Grandes y su obra

1.1. Biografía de Almudena Grandes

Almudena Grandes está considerada como uno de los principales valores de la narrativa española contemporánea, debido a su enorme éxito y a la calidad de su obra literaria.

Almudena Grandes Hernández nació en Madrid en 1960. Ha pasado toda su vida residiendo en el barrio de Maravillas de Madrid. Ella misma declara el porqué ha permanecido en este lugar durante toda su vida: “En realidad no he sido yo quien ha elegido este barrio, sino que él me ha elegido a mí. Aquí fue donde nacieron mis padres y donde lo hice yo, en la calle Churruca, así que, sigo perteneciendo al lugar del que soy originaria.”¹

En casi la totalidad de su obra, Almudena Grandes utiliza Madrid como escenario donde se desarrolla; este aspecto de su narrativa, además de reflejar su impronta madrileña, tiene otra razón. La misma escritora la dice: “Me interesa escribir sobre cosas que conozco bien: las cosas que pasan en mi ciudad, en mi familia, en mis amigos; eso me aboca necesariamente a Madrid como escenario.”²

En el prólogo a una de sus obras: *Modelos de mujer*, la autora nos provee de los elementos que conforman su biografía, así como de su interés por la literatura, y que sin duda han influido en su narrativa. El padre de Almudena Grandes era poeta, y su abuelo también lo era. La autora recuerda cómo cada domingo, de camino a casa de su abuelo, al pasar con su padre frente a la vivienda que fuera el último domicilio del poeta Manuel Machado, decía su padre: “Pues era tan bueno como su hermano...”³

Conociendo que tanto el padre como el abuelo de Almudena Grandes fueron poetas, en alguna ocasión se le interrogó a la autora sobre si ella ha escrito poesía, al respecto declaró:

¹ VILCHES, Fernando. “Almudena Grandes”, en http://contrastes/catorce/critica_Vilches1.html.

² REBOIRAS, Ramón. “Entrevista. Almudena Grandes”, en *Cambio 16*, núm. 1,270, 25 de marzo, 1996, pp. 70-71.

³ GRANDES, Almudena. *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets, 1996, p. 9.

La verdad es que nunca he escrito poesía porque mi padre, y el padre de mi padre, eran poetas, aunque nunca llegaron a publicar su obra. En mi casa, cuando era pequeña, la poesía tenía demasiado prestigio como para que yo me atreviera a escribirla. A cambio, los poetas de mi familia me leyeron mucha poesía y me enseñaron a leer poesía.⁴

Almudena Grandes recuerda cómo comenzó su carrera literaria, mientras su padre y su abuelo veían el fútbol, todos los demás, es decir, las mujeres y los niños debían guardar silencio: “para lograrlo, las mujeres de mi familia, que pasaban el rato alrededor de una mesa camilla, cotilleando entre susurros, desterraban a los niños al comedor, y nos obligaban a entretenernos con la boca cerrada, unas cuartillas de papel y unos lápices de colores. En estas circunstancias comenzó mi carrera literaria.”⁵

No obstante esta declaración con la cual se puede inferir que fue el fútbol lo que la inició en la literatura, la misma escritora confiesa la verdadera razón por la que empezó a escribir:

Empecé a escribir porque nunca he sabido dibujar. Mi hermano Manuel pintaba casas y cercas, chimeneas y animales, nubes y pájaros, niños y niñas montando a caballo. Yo intentaba imitarle, pero apenas obtenía las amorfas siluetas de algo vagamente parecido a una vaca con joroba sobre las cuatro patas de una mesa sin tablero. Y 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 que resultaría 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 cuento.⁶

En la actualidad el nombre de Almudena Grandes está unido a una presencia física de mujer morena, alta, apasionada, cálida y de gran humanidad, quien

⁴ El mundo. “Entrevista a Almudena Grandes”, en <http://www.elmundo.es/encuentros/2004/03>.

⁵ GRANDES, *Modelos...* Op. cit., p. 10-11.

⁶ *Ibidem*, p. 11.

confiesa provenir de: “una tribu de clase media alta, conservadora, católica y burguesa”⁷ y dice que en su educación sentimental han sido importantes tanto el sexo como la comida, aunque esta última, por razones de peso, no se la puede permitir muy a menudo, mas de pequeña se describe a sí misma como: “Una niña muy gorda y muy morena, demasiado morena... yo no quería ser la primera de la clase... Yo sólo aspiraba a ser la verdadera hija de mi madre, a dormir tranquila por las noches, a enderezar el mundo... Desde entonces, escribo para vivir, y la pasión sigue llevándome la mano...”⁸

Almudena Grandes reconoce que su principal cualidad es su fuerza de voluntad y su principal defecto la soberbia. Afirma que posee la soberbia en un grado tan enorme, que muchas veces le funciona como virtud: “Yo hago a veces las cosas por soberbia, y cuando se me sube tanto el pavo digo, os vais a enterar, y entonces se convierte en virtud.”⁹

Almudena Grandes estudió Filosofía y Letras, división de Geografía e Historia, en la Universidad Complutense de Madrid. En sus inicios trabajó para una gran editorial como escritora de encargo y correctora. Su carrera como novelista inició en 1989 con *Las edades de Lulú*, novela erótica, con la que obtuvo el XI Premio La Sonrisa Vertical. Para Almudena Grandes esta distinción resultó un privilegio ya que le concedió un lugar destacado dentro de la nueva narrativa española, pero también le supuso que la encasillaran como escritora de literatura erótica, género al que según declaraciones de ella misma nunca le interesó pertenecer porque: “Yo antes de empezar sabía que quería escribir novelas y no novelas eróticas. Lo que pasa es que en un momento determinado tenía una historia que contar dentro de una novela erótica.”¹⁰

Y aunque ella misma se ha definido como una gran lectora y admiradora de la literatura erótica y confiesa que dentro de este género su favorito es el Marqués de

⁷ SANCHÍS, Irma. “Entrevista a Almudena Grandes: Si naces feo, estás radicalmente solo”, en <http://www.geocities.com/nota204/ene/feo.html>.

⁸ GRANDES, *Modelos...* Op. cit., p. 13.

⁹ ZORRILLA, Virginia. “Entrevista. Almudena Grandes”, en *Cambio* 16, núm. 1,405, 2 de nov., 1998, p. 70-71.

¹⁰ *Ibidem*, p. 71.

Sade, es contundente al afirmar que convertirse en “el apóstol del erotismo español”, jamás fue de su interés. Sin embargo, en una entrevista realizada en el 2002, a casi catorce años de publicada *Las edades de Lulú*, confiesa que si tuviera una historia que contar dentro del género erótico, lo retomaría porque: “a estas alturas, lo tengo muy fácil.”¹¹

Almudena Grandes reconoce el agobio que le causó el éxito de *Las edades de Lulú*: “Cuando la escribí era una persona anónima, vivía de escribir de encargo, no tenía mucho dinero y de repente el mundo se dio la vuelta.”¹² Reconoce que por ser ésta la primera novela que escribió está muy mal escrita; sin embargo no reniega de ella y confiesa tenerle mucho cariño porque esta obra fue la que la hizo escritora, y declara que la novela se ha hecho tan grande y ha dado tantas vueltas que a veces tiene la sensación de no haberla escrito ella.

No obstante con su esfuerzo personal, y el talento técnico y fabulador con el que ha ido construyendo toda su obra, ha demostrado que el peso de la fama no ha llegado nunca a debilitar una voz tan personal como la suya, una voz que no ha dejado de mejorar con el tiempo, sabiendo reinventarse en cada nueva obra.

En 1996 consiguió el I Premio NH de Relatos por el libro: *Modelos de mujer*. En octubre de 1997, recibió en Italia el prestigioso premio *Rossonoe d'oro*, otorgado al conjunto de su obra. Cabe mencionar que este galardón, que se concede a personas que destacan en las letras, las artes y las ciencias, había recaído anteriormente en escritores del sexo masculino. Almudena Grandes ha sido la primera mujer en recibirlo. En marzo del 2002 fue galardonada con el IV Premio Julián Besteiro de las Artes y las Letras, por la gran calidad de su obra literaria y periodística. Por *Los aires difíciles* recibió el Premio Cálamo al Mejor Libro del Año 2002, así como el Premio Crisol 2003 por la misma obra.

Actualmente Almudena Grandes comparte su vida con el poeta Luis García Montero, el hombre que como ella misma dice: “cambió su vida.”

¹¹ GARCÍA, Luis. “Entrevista a Almudena Grandes: Almudena Grandes”, en <http://www.literaturas.com/EntrevistaAGrandes2002.htm>.

¹² PÉREZ ABAD, Miguel A. “Entrevista a Almudena Grandes: ¿feminismo en Almudena Grandes”?, en <http://www.sgci.mec.es/au/agrandes.htm>.

1.2. Almudena Grandes como escritora: su visión de la literatura

Almudena Grandes dice ser escritora por equivocación: “Lo que realmente quería estudiar era latín y terminé estudiando geografía e historia, lo que se considera una rareza en la literatura.”¹³ Y define la literatura como: “El pilar que me sostiene y que sin embargo cada vez tiene menos importancia en la vida.”¹⁴

En su carrera como escritora, Almudena Grandes afirma no haber aspirado a conquistar un vastísimo universo literario. Ella misma confiesa su gusto personal: “permanecer en un mundo pequeño, personal, cuyas fronteras vienen a coincidir con los precisos límites de mi memoria, y dirigir mi mirada a rincones tan conocidos que nunca terminan de sorprenderme.”¹⁵

Se queja de que en el mundo literario predomine 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 envidiablemente libres de hacerlo.”¹⁶

Y aclara que no existe ninguna clase de literatura femenina, del mismo modo que no reconoce una literatura de autores madrileños, o de autores altos o de pelo negro; aunque concede que una madrileña alta y morena, como es ella, puede tener una visión del mundo muy distinta a la que manifieste una sevillana rubia y baja. Asegura que todo lo anterior es una de las causas por las que en su obra, las protagonistas sean mujeres. La otra razón es porque: “cada uno escribe desde los materiales de su propia memoria y es lógico que te sitúes en el mundo que conoces. En ese sentido tu género es una coordenada más. Estamos acostumbrados a que los protagonistas sean hombres incluso en escritoras, cuando es una mujer parece que se está incumpliendo una norma.”¹⁷

¹³ MATEO GONZÁLEZ, Silvia. “Entrevista a Almudena Grandes: Almudena Grandes, escritora por equivocación”, en <http://www.generaciónxxi.com/grandes.htm>.

¹⁴ ANABITARTE, Ana. “Entrevista a Almudena Grandes. Almudena Grandes: “Lloro muchísimo escribiendo”, en http://www.babad.com/no15/almudena_grandes.htm.

¹⁵ GRANDES, *Modelos... Op. cit.*, p. 14.

¹⁶ *Ibidem*, p. 16.

¹⁷ MATEO GONZÁLEZ, *Op. cit.*

No obstante lo anterior, reconoce que la literatura no es sólo género, tiene también edad, nacionalidad, ideología y una infinidad de atributos más.

Asimismo, no tolera la tendencia de la mayoría de las escritoras a instalarse en géneros menores de pocas ambiciones, que cuando se proponen hacer una gran obra literaria, de todos los tiempos, automáticamente escogen 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 sospechoso de por sí.”¹⁸

Y opina que estas actitudes son las que justifican que la literatura se divida en dos géneros, los cuales no son el masculino y el femenino, sino la literatura a secas y la literatura femenina. Por tanto, desconoce la existencia de este género de literatura erróneamente denominado literatura femenina y dice: “Yo, desde luego, creo que las comillas sólo pueden colocarlas los lectores, y procuro escribir desde mi memoria, que contempla mi género tanto como mis terrores infantiles, la aversión que me inspiran las coles de Bruselas y una incontrolable multitud de cosas más.”¹⁹

Y llegó a renegar de su segunda novela, *Te llamaré Viernes*, por ceder a su pusilanimidad, condescender y elegir un protagonista masculino como vehículo de validación como escritora universal. Confiesa que le costó un enorme esfuerzo escribirla. Sin embargo, y pasado el tiempo, la escritora reconoce que haber escrito *Te llamaré Viernes* ya no le pesa porque considera que la novela cumplió su función, aunque cree que no debió haberla escrito como lo hizo si las circunstancias hubieran sido distintas.

Esta visión que de la literatura tiene Almudena Grandes, le ha costado arrastrar tras de sí la imagen de feminista. La misma escritora reconoce nunca haber sido feminista, así como tampoco haber manifestado serlo. Al respecto declara:

Lo que ocurre es que soy una mujer, y soy ambiciosa como cualquier hombre. Si eso es ser feminista me parece estupendo, y entonces sí que

¹⁸ GRANDES, *Modelos...* Op. cit., p. 17.

¹⁹ *Ibidem*, p. 17.

lo soy. Lo mismo ocurre si de lo que se trata es discutir la igualdad. Frente a un machista, desde luego que soy feminista, pero no siento la necesidad de parapetarme continuamente tras de ese adjetivo.²⁰

A través de su obra Almudena Grandes ha mostrado los temas que prefiere tratar y que la caracterizan. Entre sus temáticas recurrentes se encuentran las siguientes:

- La persistente mención del aspecto físico de sus protagonistas, creando una confrontación entre la mujer guapa-tonta frente a la fea-inteligente.
- La búsqueda de identidad es el motor de una buena parte de su producción novelística.
- La relación madre-hija, donde las madres no salen muy bien paradas. En varios de sus relatos muestra esta relación como problemática.
- El paso del tiempo es un tema utilizado para exponer la insatisfacción personal de algunas de sus protagonistas.
- El primer amor, generalmente asociado al sexo, es un elemento recurrente en sus novelas, principalmente en las de aprendizaje.
- Los instintos básicos tales como el comer son un tema recurrente hasta la obsesión en su producción literaria.

Como ha quedado señalado, la primera novela de Almudena Grandes es *Las edades de Lulú* (1989) que ha sido traducida a diecinueve idiomas y convertida en película por el realizador Bigas Luna.

En 1991 publicó su segunda novela *Te llamaré Viernes*. Tras el éxito de *Las edades de Lulú*, esta novela no fue bien recibida por la crítica, la misma autora reconoce que: "*Te llamaré Viernes* tuvo que pagar el éxito de su hermana mayor, de hecho es como el patito feo."²¹

²⁰ ZORRILLA, *Op. cit.*, pp. 70-71.

²¹ GARCÍA, *Op. cit.*, p. 3.

En 1994 presentó *Malena es un nombre de tango*. Convertida también en película, esta vez a cargo de Gerardo Herrero. Es esta novela la que confirmó su talento narrativo y le otorgó un prestigio literario. Almudena Grandes dice estar tan agradecida a Malena porque: “me quitó a Lulú de encima.”²²

Dos años después publicó su primer, y único hasta el momento, libro de relatos *Modelos de mujer* (1996). “El vocabulario de los balcones”, uno de los relatos que aparece en este libro, inspiró a Juan Vicente Córdoba para realizar la película: *Aunque tú no lo sepas*.

Con respecto a que sus novelas sean llevadas al cine, Almudena Grandes dice ser escéptica, porque considera que sus novelas son inadaptables, ya que sus personajes hablan en primera persona y el cine lo transforma en tercera persona; considera también que el cine no puede reproducir los monólogos interiores. No obstante declara no estar en contra del cine porque cree que: “un escritor está obligado a hacer todo lo que pueda por sus libros. Y el cine prolonga la vida de los libros y da oportunidad de que lectores nuevos se acerquen a tu libro. Por eso, yo opto por vender los derechos y pasar de todo.”²³

En 1998 publicó *Atlas de geografía humana*. Esta novela cierra un ciclo en la narrativa de Almudena Grandes. Un ciclo de obras testimoniales escritas en primera persona y que reflejan los conflictos sentimentales, sexuales, ideológicos y morales de una generación a la que pertenece la autora.

Todas estas novelas, por tratarse de obras testimoniales, por fuerza acaban apoyándose en el ámbito de lo autobiográfico. En más de una ocasión Almudena Grandes ha admitido que su literatura se nutre de su autobiografía. Al respecto la misma escritora explica lo que ella entiende por autobiografía:

Toda ficción es autobiográfica porque sale de la memoria. Cuando yo hablo de algo autobiográfico no me refiero a lo mismo que significa en lenguaje coloquial, que es la vida vivida. La memoria no es un registro objetivo de la realidad sino una creación y todas las personas crean su

²² MONTANO, Alicia G. “Entrevista. Almudena Grandes”, en *Qué Leer*, núm. 27, noviembre, 1998, pp. 51-54.

²³ ZORRILLA, *Op. cit.*, pp. 70-71.

memoria, seleccionan recuerdos. La vida no sólo es lo que le sucede a una persona, lo que ha vivido; también son su vida, sus fantasías, su imaginación, sus sueños, sus miedos, aunque no los haya vivido. El escritor trabaja con la ficción llevando esto a sus últimas consecuencias.”²⁴

Almudena Grandes reconoce tener cosas en común con Malena (*Malena es un nombre de tango*), como pertenecer ambas a una familia muy grande, con vocación de clan y además confiesa que ella sabía, al igual que Malena, que en la niñez, al margen de los amores y la protección, es necesario establecer alianzas y contra alianzas, aunque dice también identificarse en el sentido del feminismo que tiene Malena y sobre todo con la importancia que concede a dos aspectos fundamentales de su vida: la niñez y la pasión o el deseo.

En *Atlas de geografía humana* existe un reflejo autobiográfico directo en el personaje de Ana. La misma autora ha declarado que en un principio el personaje de Ana era distinto; afirma que ella siempre había tenido la impresión de que a partir de cierto momento la vida de la gente no cambiaba y no era sensato esperar que cambiara, se consideraba partidaria de una estrategia de conformidad con lo que se tenía. Sin embargo, según declaraciones de ella misma, su vida cambió cuando parecía imposible al conocer a su esposo Luis García Montero, por eso decidió que una de sus protagonistas iba a tener la misma suerte que ella y así construyó a Ana a quien le cambió la vida de una forma gratuita y radical.

Asimismo, en otra de sus obras, el libro de relatos *Modelos de mujer*, está presente el elemento autobiográfico. En algunas de estas narraciones la autora utiliza el tema de la relación madre e hija, en donde muestra este trato como problemático. En alguna ocasión Almudena Grandes declaró que en sus novelas las madres no salen muy bien paradas; esta situación, según la autora, se debe a que: “yo me llevaba muy mal con la mía. Mi madre y yo éramos, haciendo un juego de palabras, dos modelos de mujer antitéticos y chocábamos mucho.”²⁵

Los ejemplos anteriores, los utilicé como modelo para ejemplificar el elemento autobiográfico en la obra de esta escritora, sin embargo, considero importante

²⁴ *Ibidem*, p. 71.

²⁵ GARCÍA, *Op. cit.*

señalar que dentro de las obras citadas con anterioridad se pueden encontrar más rasgos autobiográficos. Una de ellas es: "Malena, una vida hervida" (*Modelos de mujer*, pp. 71-105), historia que la misma Almudena Grandes tituló: "Relato parcialmente autobiográfico."

En el 2002 publicó *Los aires difíciles*. Con esta novela se inaugura una nueva etapa en la producción novelística de Almudena Grandes. En esta obra renuncia a lo que se había convertido en sus señas de identidad: la narración en primera persona, la protagonista femenina y la ubicación del relato en Madrid. *Los aires difíciles* está considerada por la crítica como la mejor novela de Almudena Grandes. Al respecto la misma escritora opina:

Yo no sé si es la mejor porque ha pasado demasiado poco tiempo de las anteriores, pero sí marca un estado de madurez porque abre otro ciclo. Hasta *Los aires difíciles* había escrito cuatro novelas que resultan muy parecidas entre sí, eran cuatro miradas sobre el mismo mundo, contaban los conflictos propios de mi generación. Pero un día me di cuenta de ello y decidí que o dejaba de escribir, o me repetía o encontraba otro registro y opté por la última opción. El hecho de encontrar este nuevo registro le da a esta novela un valor especial.²⁶

En el 2004 presentó *Castillos de cartón*. Con esta novela, Almudena Grandes confirma una vez más su capacidad de sorprender. Una de estas sorpresas es la extensión de la misma, *Los aires difíciles*, su novela anterior, llega casi a las seiscientas páginas; *Castillos de cartón* no llega a las doscientas. La misma autora ha confesado que ella misma se llevó una sorpresa con esta novela.

Según sus propias declaraciones, *Castillos de cartón* iba a ser el último cuento de un libro de relatos que se titularía *El lado de la luz* y que tenía su punto de partida en *Los aires difíciles*. Al respecto comenta:

Cuando acabé esa novela quise continuar con unos relatos sobre el mundo de los adolescentes. Me reservé para el final esta historia, en la que unos jóvenes que se prefiguraban como adultos tenían que enfrentarse con una realidad que les sobrepasaba. Empezó a crecer, se

²⁶ ANABITARTE, *Op. cit.*

hizo más larga de los 60 folios que había previsto y me sedujo. La di a leer a Luis (García Montero, su marido) y me dijo que si la incluía en el libro de cuentos se iban a perjudicar mutuamente. Asumí que era novela.²⁷

Almudena Grandes es una de las escritoras que están abriendo camino a la novela escrita por mujeres y gracias a ellas se le ha dado reconocimiento a las mujeres escritoras en un mundo que durante mucho tiempo ha estado dominado por los hombres. Espero que Almudena Grandes siga escribiendo y no cabe duda que en cada nueva obra nos sorprenderá por su estilo particular, así como por los temas que trata.

²⁷ MORA, Rosa. "Esta novela es un ejercicio de nostalgia", en *El País*, a. XXIX, núm. 9,744, 4 de febrero, 2004, p. 32.

1.3. Sinopsis de la obra de Almudena Grandes

Las edades de Lulú (1989)

En esta novela, Almudena Grandes refleja el lastimoso y a la vez feliz tránsito de la infancia a la adolescencia y de ésta a la madurez. Esta novela desarrolla una historia de amor, envuelta en las complejidades del deseo. Lulú es casi una niña, en busca de su propia identidad, que se encuentra en el despertar de la adolescencia, cuando sucumbe a la atracción que ejerce sobre ella Pablo, un amigo de la familia, a quien Lulú, hasta entonces, había deseado vagamente, sin esperanza.

Después de esta experiencia, Lulú alimenta durante años el deseo de ese hombre que volverá a entrar en su vida un tiempo más tarde, prolongando así el juego amoroso de la adolescencia. Pablo crea para ella un mundo aparte, un universo privado donde el tiempo carece de valor. Pero pronto este mundo idealizado se va a quebrar, cuando Lulú, a los treinta años, cae en el torbellino de los deseos peligrosos, y un mundo sórdido y cruel que creía ajeno estrecha un cerco obsesivo a su alrededor.

Te llamaré Viernes (1991)

Te llamaré Viernes es una historia de amor. Es una historia triste, y a la vez un recorrido psicológico por la vida de Benito y Manuela, los personajes protagonistas. Dos seres feos y huraños, crecidos en el desamor, en donde se describen sus frustraciones, soledad e incomunicación dentro de una gran ciudad, que nos hacen pensar y sentir la abrumadora soledad en la que intentan sobrevivir estos personajes y que conmueven en medio de tanta dureza y tanta ternura.

Benito, su protagonista, busca en el amor la construcción de un mundo propio en el que poder apuntalar una identidad deteriorada por el aislamiento y la soledad.

Malena es un nombre de tango (1994)

Malena tiene diez años cuando recibe de manos de su abuelo el último tesoro que conserva de la familia; una esmeralda, con la única condición de no hablarle de ella a nadie. Si cumple la promesa, la joya podrá algún día salvarle la vida. Hasta este instante Malena, una niña falta de identidad, rezaba para convertirse en un niño, al presentir que jamás conseguiría parecerse a su hermana melliza, Reina, una niña modelo que parecía estar destinada a ser la mujer perfecta. A través de su abuelo y su tía Magda, Malena comienza a sospechar que no es la primera Fernández de Alcántara incapaz de encontrar su lugar en el mundo que la rodea. Siente sobre ella la sombra de una antigua maldición que afecta a algunos miembros de la familia.

Con el paso de los años irá separándose de la influencia de su hermana y aprenderá a mirarse, como en un espejo, en el secreto pasado de sus antepasados. En sus relaciones con los hombres y su familia, y con su hermana Reina siempre presente, Malena descubrirá que no hay otra maldición que la vida, ni otra culpa que atreverse a vivirla.

Modelos de mujer (1996)

Modelos de mujer, consta de siete relatos cortos o cuentos: *Los ojos rotos (Historia de aparecidos)*; *Malena, una vida hervida (Relato parcialmente autobiográfico)*; *Bárbara contra la muerte*; *Amor de madre*; *El vocabulario de los balcones*; *Modelos de mujer* y *La buena hija*.

Los ojos rotos (Historia de aparecidos)

El relato se centra en un manicomio, que sirve de escenario a la historia de amor que Miguela, una mujer cuarentona con síndrome de Down, vive con Orencio, un aparecido, antiguo maquí de la Sierra de Guadarrama madrileña injustamente

asesinado en trifulcas de familia. Miguela logra su redención e identidad verdadera a través del amor, que la transforma, que le cambia la cara, que la hace guapa, que la convierte en otra mujer. Orencio, cuyo cadáver se encuentra enterrado en la casa que sirve de manicomio, es desenterrado y llevado al cementerio. Miguela, desesperada de pena por no ver más a Orencio, se destroza los ojos con un cristal, y con la ceguera física recupera la luz interior. En una visita al pueblo, Miguela ve a Orencio quien se encuentra en las tapias del cementerio y la está llamando. Queti, una paranoica-esquizofrénica, en un acto de supremo amor, empuja a Miguela bajo las ruedas de un camión a fin de lograr su felicidad mediante la muerte, es decir, la mata para salvarla; a cambio, ha de traerle a su hijo Rafael, muerto de sobredosis, lo que le provocó a ella la locura.

Malena, una vida hervida (Relato parcialmente autobiográfico)

El hilo conductor de esta historia reposa en una carta a un juez que escribe Malena explicando su decisión de quitarse la vida, porque ya no le encuentra ningún sentido. A pesar de ser Malena, en teoría, una mujer culta y liberada, es víctima de la soledad e infelicidad por falta de un compañero. La carta que Malena está escribiendo al juez se ve interrumpida por una retrospectiva sobre las vivencias en su niñez y adolescencia (el juego de la botella, su descripción como chica de quince años, un metro setenta y tres centímetros de estatura, 82 kgs., su amor por Andrés). Atormentada, se pone a dieta. Al final consigue su objetivo de ser una chica oficialmente guapa.

Malena espera a Andrés, quien siendo aún joven, corre toda una serie de vicisitudes. Desengañada, Malena se casa con Aleister, la relación con él la identifica mediante olores y sabores.

Conforme pasa el tiempo, Malena se refugia en el descubrimiento de lo prohibido, deslizándose hacia desórdenes de todo tipo, con la comida como eje argumental: por ejemplo, se encierra en el baño para disfrutar de olores, sabores y

texturas por las que entrevé una vía de escape en su tremenda soledad e insatisfacción.

Cuando Malena tiene cuarenta y seis años se reencuentra con Andrés, quien ya mayor, ha dejado de tener el atractivo físico de su juventud. Malena decide dejar la dieta que la ha atormentado toda su vida, y vuelve a comer, es entonces cuando recupera el interés por la vida y renuncia al suicidio.

Bárbara contra la muerte

Bárbara es una niña de trece años que comienza a vivir las irresoluciones, ansiedades e incertidumbre de la adolescencia. Mientras pesca con su abuelo, la visión de un chopo le trae a la memoria un episodio que la marcó en el colegio de monjas donde estudiaba: por equivocación se adentra en el convento de clausura, y su encuentro con una monja loca, le hace reflexionar sobre la vida y la muerte, provocando en Bárbara un gran temor hacia el futuro como suma de peligros, ansiedades y miedos.

De pronto Bárbara encuentra el secreto para vencer los temores y reencontrarse con la vida: se apodera del bote del cebo del abuelo, cuidadosamente elige al gusano más gordo y se lo come, de ese modo vence simbólicamente a la muerte.

Amor de madre

Marianne, una niña preciosa, dócil y obediente, es el orgullo de su madre, patrón perfectamente aceptado por la comunidad. Cuando Marianne llega a la adolescencia, se vuelve rebelde y se despega de su madre, lanzándose a la búsqueda de su identidad. Huye del ambiente irrespirable que la protección materna ha tejido en torno a ella, mientras que su madre no deja de temer y llorar la pérdida de la hija en un ambiente de droga, alcohol, prostitución y crimen. La madre al no poder proteger a la hija, porque ésta no se deja, se da a la bebida.

Marianne sufre un accidente de moto que la deja convaleciente al cuidado de su madre, quien achaca a la Divina Providencia este accidente, que le ha devuelto a su hija. La madre aprovecha la coyuntura para cuidarla y, sobre todo, para recuperarla de la manera más cruel: anulando la voluntad de la hija, a la que suministra una buena cantidad de pastillas que la convierten de nuevo en la niña dócil que era en su infancia. Le busca novio, al que mantiene subyugado a punta de pistola, no sea que se escape, pero el pobre incauto no tiene el valor para terminar con toda esa situación. Al final, la felicidad egoísta de la madre triunfa a costa de la ruina moral y física de la hija.

El vocabulario de los balcones

Es la historia de un joven "El macarrón", que acecha continuamente desde su adolescencia a la protagonista. Nacho, el novio de la protagonista, molesto porque el "macarrón" la sigue persiguiendo a la distancia le da una paliza a éste, lo que provoca una extraña reacción en la protagonista que la hace dejar a Nacho. Tras él siguen otros amores: Borja, quien tenía un barco en Mallorca; Miguel, hijo de diplomático, con alardes de nuevo rico, pero sin identidad.

Al paso del tiempo, en unas rebajas se encuentra de nuevo al "macarrón", que es ya antropólogo y profesor en la Universidad. El destino, además, caprichosamente ha llevado a la protagonista a alquilar un piso enfrente del suyo, desde el que ambos se comunican, por medio de una serie de gestos que se convierten en hábitos. Al final, ante la situación de que ninguno de los dos se decide a tomar la iniciativa, la protagonista se deja llevar por el instinto y asume su responsabilidad y liderazgo: se desnuda en el balcón para él, que la observa desde el suyo y el "macarrón" acude al llamado.

Modelos de mujer

El cuento nos relata cómo una modelo llamada Eva es contratada gracias a su belleza por un director de cine ruso, famoso a pesar de su escaso talento, para filmar una película en Estados Unidos. Para ello, Eva contrata a Lola, que le ayudará con sus conocimientos de inglés y ruso. Desde el primer día de su convivencia, empieza una confrontación entre las dos: Eva guapa-tonta, Lola fea-inteligente.

El director de cine se encuentra en una disyuntiva, ya que es atraído tanto por la espectacular belleza de Eva que resultó una estúpida actriz, como por la simpatía e inteligencia de Lola, poco agraciada, y por si esto fuera poco, gorda. Al final del relato el realizador ruso rechaza la espléndida belleza de la actriz, seducido por la inteligencia de Lola.

La buena hija

Berta, fruto de un embarazo no deseado, se encuentra al cuidado de su madre, una vieja egoísta y absorbente al máximo que le niega su derecho a vivir su vida. Mediante una serie de detalles, la madre ha ido minando la resistencia de la hija, la rebeldía ante el abuso, hasta el punto de que la ha transformado en una “buena hija”, la que se sacrifica para que sus hermanos estén tranquilos. Berta recuerda su pasado, en el que ha jugado un papel central otra mujer, Piedad, la sirvienta. Ella ha sido su verdadera madre, la que la ha besado más dulcemente que nadie, la que la rescataba de sus pesadillas, la que le contaba cuentos inéditos. Piedad era el modelo de madre que Berta seguía. Piedad se enamora y se va, dejando a Berta desamparada. Berta se quedó en su casa para cuidar a su madre, y para ello sacrifica su trabajo, sus amistades, su noviazgo, etcétera. En un arrebatado de lucidez, decide dejarlo todo, acabar con la farsa, y cual si se tratara de una extraña, escribe a sus hermanos comunicándoles que no va a cuidar más a su madre.

Atlas de geografía humana (1998)

En esta novela se presenta a cuatro mujeres, muy distintas entre sí, que representan cuatro puntos de vista femeninos: Rosa, Marisa, Ana y Fran. No obstante tener personalidades diferentes, hay dos circunstancias en las que coinciden: las cuatro trabajan en la elaboración de un atlas de geografía en fascículos para un grupo editorial y también las cuatro están acercándose a los cuarenta años. Todas se encuentran en esa etapa vital, en la que no pueden posponer más la necesidad de enfrentarse consigo mismas.

Las cuatro protagonistas corresponden a un sector de la población, son mujeres urbanas, universitarias, trabajadoras e independientes. A pesar de coincidir en un arquetipo de mujer contemporánea, cada una de ellas experimenta, dependiendo de su historia de vida, esta crisis de manera diferente. A lo largo de la novela, Rosa, Marisa, Ana y Fran, exponen su pasado, su presente y cómo por diferentes caminos buscan la felicidad.

Los aires difíciles (2002)

Los personajes centrales de la novela, Juan Olmedo y Sara Gómez, son dos desconocidos que se instalan a finales de agosto en una urbanización en la costa de la provincia de Cádiz. Ambos comparten un objetivo: rehacer sus vidas tras una serie de fracasos personales. Ella empieza de cero, sabe lo que supone tenerlo todo y perderlo, mientras que él intenta escapar de una tragedia familiar y de un amor fatal. Los protagonistas comienzan a compartir sus secretos e intimidades gracias a Maribel, la asistente del hogar que trabaja para los dos, y al cuidado de los hijos. Juan y Sara intuyen que el futuro les tiene preparadas sorpresas pero después de haber vivido esas amargas situaciones y malos momentos lo que pretenden es encauzar sus vidas en la dirección que ellos quieren.

Castillos de cartón (2004)

La narración comienza cuando María José recibe la llamada de su amante en la juventud, Jaime, para anunciarle la muerte de su amigo común, Marcos, famoso pintor, que, al igual que Jaime, fue un antiguo amor de la joven. A partir de este momento la autora intercala de la mano de María José escenas del pasado y el presente para rememorar la historia de amor vivida por los tres jóvenes, sin celos, sin ataduras, dando rienda suelta a su pasión en cualquier momento y lugar, compartiéndolo todo porque se sentían libres y enamorados de la vida. La novela, dividida en cuatro partes, abarca la historia desde cuatro perspectivas: el arte, el sexo, el amor y la muerte. Cuatro formas diferentes de enfocar la secreta aventura amorosa vivida por los tres jóvenes que no sólo compartieron la misma cama, su amistad y su pasión por la pintura, también su frustración artística, amorosa e incluso existencial.

Capítulo 2. La nueva narrativa española

2.1. Rasgos característicos de la nueva narrativa española a partir de 1985

A la muerte de Francisco Franco ocurrida en noviembre de 1975, España fue escenario de un movimiento renovador que abarcó todos los órdenes: político, social, histórico, cultural y, por tanto, también a su literatura. Aunque, evidentemente, como señala Darío Villanueva: “sería absurdo postular que la muerte de Franco transformó radicalmente a España y su literatura y todo, de la noche a la mañana, se metamorfoseó.”²⁸ Tanto críticos como escritores e investigadores coinciden en que la evolución estético-literaria de los últimos años se explica, no por la desaparición de Franco, sino por procesos internos de índole artística que comenzaron a gestarse en los años sesenta.

Pero es a partir de 1975 que la novela española ha experimentado un proceso evolutivo, el cual no supone una ruptura con las formas de la narrativa anterior, sino una transformación de los gustos o preferencias de autores, editores, crítica y público hacia otras formas de narrativa. Una de las principales causas de la evolución de la novela es la desaparición de la censura y el subsecuente clima de libertad de expresión que se dio con el cambio de régimen político, de la dictadura a la democracia.

Se puede decir que la novela en España a partir de 1975, se produjo en libertad y por tanto acusa una mayor amplitud de enfoque, una mayor soltura expresiva, una conciencia más lúcida y plena de lo que debe ser la novela. En opinión de José Luis Castillo-Puche: “Se acabaron los experimentalismos. Se han superado las etapas realista, social, psicológica, objetivista. Los novelistas están retomando un camino más firme, más seguro de lo que tiene que ser la novela”²⁹

²⁸ VILLANUEVA, Darío. “Los marcos de la literatura española (1975-1990): Esbozo de un sistema”, en Francisco RICO (ed.) *Historia y crítica de la literatura española 1975-1990*. Barcelona: Crítica, 1992, p. 4.

²⁹ CASTILLO-PUCHE, José Luis. “Situación de la novela española actual”, en Samuel AMELL y Salvador GARCÍA CASTAÑEDA (ed.) *La cultura española en el posfranquismo, diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*, Madrid: Playor, 1988, p. 54.

Con la finalidad de contextualizar a Almudena Grandes, en este apartado sólo voy a exponer las características de la narrativa española a partir de 1985, que es el período donde aparece esta escritora. Además de que es hacia este año cuando comienza a hablarse en los medios culturales de la existencia de una nueva narrativa española.

En la producción literaria de este período se reflejan las intensas transformaciones ocurridas en muy poco tiempo en España, pasando de la trascendencia social de la literatura a un ámbito privado. Según José-Carlos Mainer:

A la reprivatización de la vida económica —que ha concluido con el mito del estado benefactor y ha exaltado la iniciativa individual— ha de corresponder una reprivatización de la literatura: en lo que tiene de creación de un mundo imaginario y en lo que tiene de uso y disfrute por parte de autores y lectores.³⁰

De ahí la abundancia de diarios y memorias personales que constituyen un síntoma importante de la privacidad, ya que todo se ha convertido en una comunicación privada de experiencias y, a la vez, se ha impuesto una concepción del mundo que quiere verlo como una reunión de fragmentos emotivos. Son muchos los autores que han cultivado este género, entre ellos se encuentran, a manera de ejemplo, Rosa Chacel con *Alcancía. Ida y vuelta* (1982) o Antonio Muñoz Molina con *El Robinson urbano* (1985) y *Diario del Nautilus* (1986).

Para estos años, la novela ha producido un relato que a menudo indaga en la identidad perdida del sujeto narrador, lo que, en palabras de Mainer: “la transforma en un ejercicio de introspección frente a los vastos frisos narrativos que admiraban los críticos a la antigua usanza.”³¹

Para este mismo crítico, el egoísmo es el tema y lema de este tiempo, considera que ya no se encuentran relatos sobre infancias robadas o recuerdos de la Guerra Civil. Ha desaparecido la obligación y compromiso histórico y social de la

³⁰ MAINER, José-Carlos. “Cultura y sociedad”, en RICO, *Op. cit.* p. 68.

³¹ *Ibidem*, p. 70.

literatura, ahora existe: “un acuerdo tácito entre creadores y público para afirmar la hegemonía de lo placentero sobre lo caviloso.”³²

Para esta época la narrativa se ha transformado en un asunto personal que se enfrenta a un ámbito colectivo social, de esta manera crece para exponer la intimidad y el poder de convicción personal en la percepción del mundo.

Ahora los escenarios favoritos son las relaciones familiares en entornos urbanos, en los que el individuo se ubica solitario, aislado, sin nadie más, dentro de un mundo en el que la realidad externa se transforma de objetividad a incertidumbre interpretativa, en sueños, fantasías y obsesiones personales, y como dice Francisco Rico: “el mundo consiste en la huella que las cosas dejan en el espíritu.”³³ No se nos muestra simplemente cómo y por qué anda un individuo en tales o cuales encrucijadas, sino sobre todo qué quiere decir para él encontrarse ahí.

Sin embargo, no se trata de un encierro psicologista que niega la realidad y crea sus propias relaciones incoherentes (un sistema cerrado a la locura estilo Kafka), sino que se sitúa en la frontera entre lo real y la interpretación personal y única, entre el dato frío y su procesamiento cálido, ese umbral que delimita la respuesta personal e intransferible ante situaciones y experiencias colectivas, la puerta entre el yo y el mundo.

En la nueva narrativa española es indispensable no perder de vista las clasificaciones de apariencia temática: novelas históricas, rurales, urbanas y cosmopolitas, de profesiones y de ambientes, policíacas, de aventuras, de intriga. Estas clasificaciones se refieren a argumentos muchas veces contados, por cierto, bien investigados y correctamente escritos. Sin embargo, el tema no reside ahí. Antes, por ejemplo, un *thriller* procuraba sorprender al lector con un culpable inesperado; hoy, tal vez, sin perder el suspenso, es fácil que la culpabilidad que cuenta sea del detective. Posiblemente, además, esté interrogándonos con una versión individualizada, sin pretensiones de generalidad, de alguna de las cuestiones eternamente pendientes de la condición humana: soledad, amor, destino, dolor, esperanza.

³² *Ibidem*, p. 72.

³³ RICO, Francisco. “De hoy para mañana: la literatura de la libertad”, en RICO, *Op. cit.*, p. 90.

Tras el andamiaje argumental de las novelas, nos topamos con que el núcleo del tema tiende a hallarse en: “la conciencia que filtra contextos, peripecias, testimonios, y resuelve en experiencia personal las grandes abstracciones.”³⁴

Al encontrarse la nueva narrativa española en el umbral de lo real y lo íntimo, la libera de la necesidad constante de ser original e innovadora. No pretende un lenguaje superficialmente brillante, se conforma con la cotidianidad expresiva matizada por los sentimientos. El tono no profundiza en la confesión o la confidencia íntima, ni en el lenguaje coloquial, es un diálogo personal en el que se supone el pleno entendimiento del hablante y el escucha que es él mismo, un discurso irreverente e incorrecto en público, pero con plena validez en lo privado, representando para el lector un agradable motivo para evadir la aburrida monotonía de la realidad.

El resurgimiento de la novela en los ochenta ha permitido la convivencia de los escritores de la postguerra (los de dentro, con Camilo José Cela, Miguel Delibes, Gonzalo Torrente Ballester, y los exiliados retornados, como Francisco Ayala y Rosa Chacel); los escritores de mitad de siglo (José Manuel Caballero Bonald, Juan Goytisolo, Luis Martín Santos, Juan Marsé); los de los sesenta (Félix de Azúa, Luis Mateo Díez, Javier Marías, Juan José Millás, Eduardo Mendoza, Manuel Vázquez Montalbán, Soledad Puértolas), hasta los más recientes (Luis Landero, Julio Llamazares, Arturo Pérez Reverte, Rosa Montero o la misma Almudena Grandes). Estos últimos crean unos relatos que se inclinan hacia el intimismo o la fragmentación, que se alejan de planteamientos sobre la problemática colectiva y que, como señala Santos Sanz Villanueva: “pueden considerarse representativos de una narrativa posmoderna.”³⁵

En la nueva narrativa española la individualidad adquiere el papel protagónico, sobre todo al presentar situaciones límite que exigen una respuesta que muestre la fuerza del yo ante la angustia de elegir su destino y encontrar su propia identidad.

³⁴ *Ibidem*, p. 9.

³⁵ SANZ VILLANUEVA, Santos. “La novela”, en RICO, *Op. cit.*, p. 267.

También es característico de la nueva narrativa el tratar al mundo en forma breve y superficial, como un simple escenario en el cual se desarrolla un argumento, lo que ha originado que se le aplique la etiqueta de *light*.

En el transcurso de los años ochenta una nueva oleada de narradores inicia su obra. Se trata de escritores jóvenes, entre los que se encuentra Almudena Grandes, cuya fecha de nacimiento se sitúa a partir de 1950. En bastantes casos, la publicación de su primera novela se produce con extraordinaria precocidad, en una inhabitual juventud. Estos nuevos autores no ofrecen entre sí, rasgos homogéneos y destaca la perspectiva por completo personal desde la que abordan sus obras. A este respecto la misma Almudena Grandes opina que lo que caracteriza a su generación es: "el no ser una generación. El estar compuesta de muchos francotiradores con estilos literarios y planteamientos distintos."³⁶

Todo esto ha hecho afirmar a Enrique Murillo que la nueva narrativa española no existe, opina que es inclasificable, heterogénea, diversa, anárquica:

Estos niños ponen puntos y comas, cuentan historias, crean atmósferas, construyen personajes, describen paisajes, y parecen no haber estado muy atentos en clase cuando el profesor daba lecciones sobre Joyce y el *nouveau roman*.³⁷

En opinión de este mismo crítico, la pérdida de puntos de referencia, con los que se podía diferenciar lo bueno de lo malo, lo correcto e incorrecto, lo blanco del negro, generada a partir de la decadencia y muerte de Franco, derivó en un mundo de matices en la sociedad española, que se manifiesta en una literatura inclasificable, en una estructura rígida, en la que todo tiene un lugar predeterminado oficialmente, afirma que se acabó la época de la verdad absoluta y única y que todo esto ha sido perfectamente captado por los nuevos narradores españoles.

³⁶ DELGADO, Gema. "Entrevista a Almudena Grandes: La memoria histórica sirve para no caer en el desánimo", en *Cambio 16*, núm. 1,238, 14 de agosto, 1995, p. 43.

³⁷ MURILLO, Enrique. "La nueva narrativa española", en RICO, *Op. cit.*, p. 299.

Asimismo se ha destacado como rasgo sobresaliente de la última novela española la presencia en ella de un elevado número de escritoras. Lo referente a las mujeres escritoras, lo trataré con más amplitud en el siguiente apartado de este capítulo.

Algunos críticos españoles han dado su opinión sobre las líneas predominantes en la narrativa española que se produjo entre 1989 y 1990, así como lo que ellos consideran que son sus valores y sus limitaciones. Voy a citar a dos de ellos: Rafael Conte y a Ricardo Gullón. Me parece que vale la pena mencionar su opinión, puesto que es en ese año 1989, cuando se publica *Las edades de Lulú*, que como sabemos, es la primera novela de Almudena Grandes.

En cuanto a las líneas predominantes en la actual narrativa española, Rafael Conte ³⁸ opina que ya es un tópico decir que no hay tendencias dominantes en la narrativa española actual, que se huye de los dogmas preconcebidos, de los compromisos políticos o ideológicos, que el panorama es disperso, caótico y profundamente libre. Y también que los nuevos novelistas apuestan por la vida privada, por el rigor expresivo, por el cuidado cultural y en muchos casos por el humor, atendiendo sobre todo a los temas amorosos. También que se cultiva mucho subgénero y que el mercado doblega a muchos creadores que esclavizan su talento para vender lo más posible. Y opina que aunque todo esto sigue existiendo, eso es lo de menos, porque el panorama actual no es malo, debido a que ya no hay predominio de lo *light* y se reclama mayor hondura literaria y humana. Con respecto a *Las edades de Lulú*, considera que aunque sea una novela erótica, Almudena Grandes le “echó tanta garra” que se convirtió en el éxito mayor de la temporada literaria.

Sobre los valores y limitaciones de la narrativa actual, dice que sus valores son: la libertad, el rigor, la independencia y una mayor perfección expresiva. Sus limitaciones: el doblegarse al mercado y la explotación de fórmulas menores.

³⁸ Cfr. ÁLVAREZ UDE, Carlos (coord.) “El estado de la cuestión. Novela española 1989-1990”, en *Ínsula*, núm. 525, septiembre, 1990, p. 9.

Por su parte, Ricardo Gullón ³⁹ opina que la narrativa española actual sigue caminos tan diversos que para orientarse en ella es recomendable esbozar una tipología que las abarque. Y señala los tipos más frecuentados por los narradores actuales: relato fantástico, mítico, histórico, lírico, neocostumbrista y de intriga (*suspense*).

Gullón hace dos observaciones importantes: una se refiere a la eventual contaminación de los tipos (la narración fantástica por el lirismo, la histórica por el mito, etcétera) productora de fértiles combinaciones; la segunda observación trata de la atención que debe prestarse a subtipos o variantes tales como la ciencia ficción y la novela policiaca, derivados respectivamente de la fantástica y la de intriga.

En lo referente a los valores de la narrativa actual, opina que la valoración la hará el lector con su reacción al leer determinada obra.

En cuanto a las características que unen y con las que se puede identificar a los escritores que publican sus obras en los noventa, Juan Antonio Masoliver Ródenas⁴⁰ ha señalado las siguientes:

- Identificación con los héroes de la contracultura (música y cine).
- La presencia de lo norteamericano y la ausencia de una tradición española.
- El testimonio de la desaparición de los valores convencionales en lo moral, lo social y lo literario y del vacío creado por dicha desaparición.
- Importancia del consumismo y la publicidad.
- Presencia del deporte, especialmente del fútbol.
- Importancia de la televisión, generalmente denigrada y expresión de pasividad y de incomunicación familiar.
- Fetichismo en la indumentaria (chaqueta y botas de cuero).

³⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 11.

⁴⁰ MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio. *La actual novela española: ¿un nuevo desencanto?* México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000, pp. 41-42.

- Obsesión por la violencia, relacionada con el alcohol, las drogas y la pasión por la velocidad: nihilismo y autodestrucción.
- Locura o desequilibrio.
- Sexualidad sin erotismo y relación de pareja en crisis. Frecuencia del onanismo.
- La insalvable distancia entre el mundo masculino y el femenino.
- Ausencia de ideología y crítica al gobierno socialista.
- La familia, los amigos y el amor como centros de conflicto afectivo.
- Soledad y fracaso.
- Paisajes urbanos y autopistas.
- Conciencia generacional e importancia del grupo.
- Breves escenas contrapuntísticas que sustituyen al capítulo tradicional.
- Ausencia de notas líricas.
- Dominio del monólogo.
- Humor.

Voy a terminar este apartado citando lo que opina Almudena Grandes sobre como ve ella el panorama literario español actual:

Existe un vacío de poder caracterizado por un eclecticismo brutal en el que la experimentación formal ha muerto, la novela realista está pasada de moda y los nuevos autores carecen de ambición para ahondar en la pequeña acción dramática de todos los días.⁴¹

⁴¹ EFE. "Entrevista a Almudena Grandes: Almudena Grandes comienza una versión masculina de Malena", en http://www.elmundolibro.elmundo.es/2004/07/05/narrativa_esp%C3%A1nola/1089049419.html.

2.2. Mujeres escritoras dentro de la nueva narrativa española

Comentaba en el apartado anterior, que un rasgo sobresaliente en la nueva narrativa española es la presencia en ella de un elevado número de escritoras. Esto no quiere decir que no hayan existido mujeres escritoras en períodos anteriores, las hubo y muy buenas. Lo significativo en esta etapa es que se han incorporado en un plano de igualdad al hombre.

Para lograr esta igualdad han intervenido varios factores: la lucha que han sostenido un gran número de mujeres para emanciparse de las reglas, que por siglos han establecido los hombres y de las cuales ellos han sido siempre los beneficiados, marginando a la mujer y relegándola al “espacio doméstico o el culto oficial a la maternidad”⁴², negándole la oportunidad de desarrollarse para demostrar hasta dónde es capaz de llegar; así como la actual incorporación de la mujer en todos los planos de la vida social.

A principio de los años ochenta empezó a hablarse en España del surgimiento de lo que se llamó “literatura femenina”. Tomando en cuenta que ya desde épocas anteriores había excelentes escritoras, este fenómeno tenía muy poco de novedoso. Comenta Fernando Valls que:

Indudablemente no era una cuestión de novedad, sino de oportunidad histórica, de sensibilidad epocal. Aunque también debemos entenderlo como un fenómeno producto de los intereses de un mercado que necesita hallar resquicios, filones inéditos, para colocar sus productos.⁴³

Este surgimiento, según asegura Valls, se debió al interés que suscitaba la literatura escrita por mujeres, sobre todo entre los lectores más jóvenes, por lo que la hicieron aparecer, presentándola como algo nuevo y peculiar.

⁴² PÉREZ, Janet I. “Los personajes femeninos pintados por escritores masculinos de la postguerra y después”, en Iris M. ZAVALA (coord.) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Barcelona: Anthropos, 1996, p. 274.

⁴³ VALLS, Fernando. “La literatura femenina en España: 1975-1989”, en *Ínsula*, núm. 512-513, agosto-septiembre, 1989, p. 13.

Aparte de la dimensión sociológica del fenómeno, la cuestión literaria más relevante es si existe una literatura femenina y si estas escritoras aportan en sus obras algún rasgo distintivo o algunas características específicas.

La existencia y peculiaridades de una literatura femenina ha causado polémica incluso entre las mismas escritoras. Recojo aquí la opinión de algunas de ellas: Lourdes Ortiz, Adelaida García Morales, Rosa Montero, Soledad Puértolas y Carmen Martín Gaité.

Lourdes Ortiz ha señalado que, en su opinión: “no existe un lenguaje específicamente femenino, ni siquiera una literatura de tal tipo.”

Por su parte, Adelaida García Morales ha afirmado: “no creo que haya algo característico de las escritoras muy diferente a los escritores.”

Rosa Montero cree que: “en cuanto arte, la literatura carece de sexo, aunque las mujeres viven el mundo de forma muy diferente a los hombres y se ven obligadas a contarlo de forma a menudo radicalmente distinta.”

En opinión de Soledad Puértolas: “el asunto es discutible y se presta a muchas matizaciones, quizá en las mujeres que escriben sí se dé una percepción más intimista, más concentrada en atmósferas interiores.”

Carmen Martín Gaité dice que: “las mujeres siempre se han volcado en lo concreto, en los interiores, viendo sin ser vistas, y, por tanto, al escribir tienen la fuerza del testigo no apreciado.”⁴⁴

Por su parte, Biruté Ciplijauskaitė⁴⁵ en su estudio sobre la novela femenina contemporánea, se interroga sobre la misma cuestión ya señalada: ¿existe algo que se pueda llamar “escritura femenina”? En este estudio llega a la conclusión de que no obstante que existen ciertas características literarias hacia las que se inclinan con más frecuencia las mujeres escritoras, no se puede hablar aún de la existencia de una “escritura femenina”.

⁴⁴ Todas ellas aparecen citadas en VALLS, *Op. cit.*, p. 13.

⁴⁵ CIPLIJAIUSKAITĖ, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985) Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1988, p. 9.

En opinión de Biruté Ciplijauskaitė, en la producción literaria de varios países, incluyendo a España, se constata una notable inclinación hacia el relato en primera persona escrito por mujeres, y afirma que en la escritura femenina, la forma personal parece ser una característica destacada, aunque a través de los siglos su uso y su función han cambiado de manera considerable. En otros tiempos lo que interesó a las escritoras era contar o contarse, a las autoras contemporáneas lo que les importa es:

Hablar concretamente como mujeres, analizándose, planteándose preguntas y descubriendo aspectos desconocidos e inexpressados. Es un constante esfuerzo de concienciación que necesita un lenguaje adecuado. El recurso de primera persona sirve como el modo más apropiado para la indagación psicológica.⁴⁶

En muchas de estas novelas la protagonista, además de mujer, es escritora o desempeña cualquier otra actividad artística, de lo que se trata es de su emancipación en dos niveles diferentes. Al autoanálisis se une el problema de la expresión. Por tal motivo, Béatrice Didier estima que: “la reflexión sobre la escritura se vuelve una meditación sobre la propia identidad.”⁴⁷

Birutė Ciplijauskaitė indica que, en su búsqueda de identidad, lo que ella llama la nueva novela, descarta “lo apolíneo, el logocentrismo, el procedimiento ordenado, prefiriendo la asociación libre de inspiración dionisiaca”.⁴⁸ Igualmente, esta nueva novela no desarrolla estructuras lineales, sino más bien fragmentarias y promueve la ambigüedad, así como también se aparta de una coherencia o continuidad narrativa.

Esta misma autora señala como otra característica de la literatura femenina, lo que ella llama innovaciones estilísticas: “transformación de la sintaxis, lenguaje casi incoherente y orientación hacia el símbolo.”⁴⁹ En general se ofrece como actitud común de todas las escritoras, el rechazo a un lenguaje y a un discurso

⁴⁶ *Ibidem*, p. 17.

⁴⁷ DIDIER, Béatrice, citada en CIPLIJAIUSKAITĖ, *Op. cit.*, p. 13.

⁴⁸ CIPLIJAIUSKAITĖ, *Op. cit.*, p. 17.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 25.

heredados y una inclinación a lo informe que se vincula con lo oral y espontáneo o con lo improvisado.

Elizabeth Abel ⁵⁰ ve la novela de formación (*Bildungsroman*), que para marcar las diferencias entre las tácticas narrativas femeninas y masculinas, ella nombra “novela del despertar”, como la manifestación más característica en la escritura femenina de hoy. Casi todas las novelas de formación tratan del paso de la adolescencia o la niñez a la conversión en mujer, forzosamente relacionado con la experiencia sexual. Otro de los temas habituales de la novela femenina es la reflexión sobre la vida familiar, ya sea desde el recuerdo de la que la protagonista procede, o bien desde la perspectiva que ofrece la que ella misma va a, o ya ha, formado. En las novelas femeninas abundan las alusiones acerca de la emancipación de la mujer y a sus conflictos profesionales, generados en muchos casos por los prejuicios que ciertos sectores de la población aún siguen manteniendo respecto al nuevo papel de la mujer en la sociedad. Un tópico muy frecuente en la novela femenina contemporánea es la falta de amor por parte de la madre, así como la búsqueda de identidad de la protagonista.

Lo que Biruté Ciplijauskaitė llama “la reivindicación de lo erótico/sexual” ⁵¹ es un rasgo distintivo de la novela femenina actual. Las novelas con énfasis en lo sexual escritas por mujeres tienen algunas características específicas. Se escriben no para excitar la imaginación erótica, sino para dar cuenta de la vivencia plenaria de la mujer. No se exhibe en descripciones del acto sexual, sino más bien enfoca la experiencia interior. Las autoras perciben la manipulación del factor sexual como una de las causas primarias de la subyugación de la mujer, e investigan su comportamiento, los mitos existentes y las posibles soluciones. Como solución sugieren el amor lesbiano, el cual ocupa un lugar importante en la novela femenina actual.

Esta misma autora afirma que los procedimientos más comunes en la novela femenina contemporánea son, por un lado, la subversión, entendida como deconstrucción manifiesta en todos los niveles: “temas, tradiciones literarias,

⁵⁰ ABEL, Elizabeth, citada en CIPLIJAIUSKAITĖ, *Op. cit.*, p. 20.

⁵¹ CIPLIJAIUSKAITĖ, *Op. cit.*, p. 166.

modelos estilísticos y lingüísticos”,⁵² y, por otro, la prioridad del yo, es decir, la subjetividad; procedimientos con los que “cada autora procede a liberar la novela de un modo particular.”⁵³ Esta liberación por lo general se manifiesta en la renuncia a una trama lineal, en la no admisión de principio y final, en el rechazo por la secuencia lógica y en una promoción del silencio y de la ambigüedad que va a generar, como efecto retórico, un hacer sentir el mensaje, es decir, un acercamiento a lo lírico.

Como la fragmentación es también uno de los rasgos característicos de la novela femenina contemporánea, se percibe como plan de composición un tipo mosaico, es decir unidades autónomas con grandes blancos que unen unas piezas a otras, situación que está presente también en los papeles, donde la sensación que da su lectura es la de estar ante un álbum de imágenes, recursos, expresiones y deseos. En relación con esa misma “desorganización”, se observa que el discurso mismo es un discurso que se hace, que no está subordinado de antemano, es espontáneo e inconcluso. Se trata de “decirlo todo, sin seleccionar, sin construir”,⁵⁴ como cuando se está frente al psicoanalista.

Pero Ciplijauskaitė también expone la dificultad de que todas estas características de la novela femenina contemporánea se puedan atribuir exclusivamente a la creación de mujeres, incluso aspectos como el gusto por lo inconcluso, la fragmentación y la escritura experimental en general, que bien pueden definirse como estrategias de destrucción del orden establecido, no necesariamente son exclusivas de las mujeres escritoras.

Birutė termina su estudio afirmando que: “Al llegar la hora de pronunciarse sobre si existe un estilo decididamente femenino... hay que admitir con humildad que la cuestión queda abierta: abierta como el libro que la mujer está escribiendo.”⁵⁵

A continuación mencionaré a algunas escritoras españolas que a partir de la segunda mitad del siglo XX, han ido abriéndose camino paulatinamente en el

⁵² *Ibidem*, p. 205.

⁵³ *Ibidem*, p. 206.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 212.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 224.

mundo de la escritura hasta llegar a disfrutar, como ocurre en la actualidad, de un reconocimiento literario y de una "normalidad" como escritoras hasta hace poco tiempo impensables. Para ello he seleccionado a las escritoras que han recibido algún premio.

A mediados de los años cuarenta aparece una serie de mujeres escritoras. La principal característica de su literatura es el deseo de cambiar una sociedad en la que estas mujeres sufrieron la Guerra Civil de niñas o adolescentes. Sus historias están llenas de frustración, inadaptación, soledad o muerte.

Pronto estas escritoras comienzan a ser avaladas por premios importantes. Carmen Laforet (Barcelona, 1921), es la primera mujer en ganar el premio Nadal, 1944, por su obra *Nada*. Una novela sombría y existencial que refleja la decadencia material y moral de la sociedad de su tiempo.

Ana María Matute (Barcelona, 1926), quien también refleja en su obra el desolado mundo de la postguerra y lo hace desde una perspectiva pesimista y existencial, obtuvo el Premio Nadal, 1961, por *Primera memoria*.

Carmen Martín Gaité (Salamanca, 1925-Madrid, 2000), es otra de las escritoras premiadas con el Premio Nadal, 1957, por *Entre visillos*. Esta escritora también destaca por el realismo existencial que refleja en sus novelas.

Rosa Regás (Barcelona, 1933), Premio Nadal, 1993, por *Azul* y Premio Planeta 2001, por *La canción de Dorotea*.

En 1952 se crea un nuevo premio literario, el Planeta, con el cual muy pronto van a verse reconocidas estas voces femeninas que se asoman a una nueva era y que van tomando posiciones en un panorama como el de la literatura, dominado hasta entonces, casi de forma exclusiva, por los hombres. Así en 1954 Ana María Matute recibe el Premio Planeta por *Pequeño teatro*.

A partir de 1960 la sociedad española entra en una época de profundo cambio, generado por el desarrollo económico, cultural y social. Empieza el progreso y con él se afianza un nuevo tipo de literatura, la hecha por escritoras. Son cada vez más las mujeres que escriben y que son publicadas.

Entre 1960 y 1978 se produce en España, aunque de forma muy lenta, una apertura social y una renovación artística que pueden verse reflejadas en obras como *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité. Esta obra se crea entre dos épocas, la del franquismo y otra nueva que comienza.

A partir de los ochenta, las mujeres comienzan a ser premiadas de forma consecutiva y mayoritaria, cosa impensable hasta la fecha. La sociedad española había experimentado ya en esta época un profundo cambio a favor de las mujeres. También el mundo de las Letras comienza a considerar y a valorar a las mujeres escritoras, con lo cual el panorama de la literatura española se hace más rico. Ya no es sólo cosa de hombres, ahora es también de mujeres. Algunas como Rosa Montero, Carmen Posadas, Ángeles Caso o Almudena Grandes, han crecido en una nueva sociedad, con nuevas perspectivas respecto a la mujer y al mundo laboral. Son escritoras que nacen entre los años cincuenta y sesenta y sus producciones literarias se dan a conocer en torno a los ochenta.

Rosa Montero (Madrid, 1951) estudió periodismo, pero se considera escritora y periodista. Su incursión más exitosa como escritora fue con *La hija del caníbal*, con la que obtuvo el Premio Primavera de Novela, 1997.

Carmen Posadas (Montevideo, Uruguay, 1953; nacionalizada española), Premio Planeta, 1998, por *Pequeñas infamias*

Ángeles Caso (Gijón, 1959), Premio de Novela Fernando Lara, 2000, por *Un largo silencio*.

Almudena Grandes (Madrid, 1960), Premio La Sonrisa Vertical de narrativa erótica, 1989, por *Las edades de Lulú*.

En la actualidad se está dando un *boom* de jóvenes escritoras que triunfan, con alguna polémica sobre si ese éxito obedece a su calidad literaria, montajes comerciales, a la editorial que las respalda o a los premios que se les otorgan. Pero lo principal es que son mujeres escritoras. Entre ellas se encuentran:

Lucía Etxebarria (Bermeo, 1966), Premio Nadal, 1988, por *Beatriz y los cuerpos celestes*.

Laura Espido Freire (Bilbao, 1974), Premio Planeta, 1999, por *Melocotones helados*.

El interés que en la actualidad está despertando la literatura escrita por mujeres entre lectores jóvenes, así como el hecho de que hoy se encuentren más mujeres que leen novelas, aunado a la atención que los medios de comunicación están prestando a este tipo de literatura, y al apoyo que están recibiendo de las editoriales incluyéndolas dentro de sus catálogos, pero principalmente el que ya estén logrando un plano de igualdad con el hombre, ofrece para la literatura escrita por mujeres una perspectiva positiva para el futuro.

Capítulo 3. Construcción del personaje femenino en *Las edades de Lulú*

3.1. Lulú o el eterno retorno a uno mismo: de la inseguridad a la subordinación

Las edades de Lulú es una novela de aprendizaje, en donde se analiza a través del descubrimiento del erotismo, un proceso de búsqueda de la propia identidad por parte de la protagonista. En esta novela Almudena Grandes describe el proceso de crecimiento de Lulú, personaje protagonista, quien a los treinta años, y con la técnica de saltos en el tiempo, narra su historia remontándose a la adolescencia.

Para poder hablar sobre el proceso de crecimiento de Lulú, es necesario que defina lo que es sadismo, masoquismo y la relación sadomasoquista, debido a que sus características de personalidad corresponden a este modelo.

Sadismo. Se refiere a la desviación sexual en la cual se obtiene la gratificación sexual al causar dolor y humillación a la pareja.⁵⁶

Masoquismo. Es una desviación sexual en la cual se deriva la gratificación sexual del hecho de ser maltratado por uno mismo o por la pareja.⁵⁷

Relación sadomasoquista. Relación en la cual el gozo de sufrir de una persona y el gozo de infligir dolor de la otra son atracciones importantes y complementarias para ellas y en la cual de manera alternada cada miembro asume el papel del sádico o del masoquista.⁵⁸ Para que se dé una relación sadomasoquista es necesario que se vinculen dos personas que reúnan las características necesarias para que esta relación pueda llevarse a cabo y perdure. Como se verá más adelante, éste es el caso de Lulú con Pablo.

Lulú es una adolescente que siente no haber completado su etapa infantil, se siente desamparada y rechazada, tiene mucha necesidad de afecto, lo que le ocasiona tener una autoestima muy baja y una gran inseguridad y, no obstante pertenecer a una familia numerosa (ocho hermanos, un padre del que no se sabe

⁵⁶ FREEDMAN, Alfred M., Harold I.KAPLAN, Benjamín J. SADOCK. *Compendio de psiquiatría*. Barcelona: Salvat, 1975, p. 855.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 855.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 847.

mucho en la novela y una madre con quien Lulú no lleva muy buena relación), vive en una gran soledad. Cuando recuerda su infancia, Lulú dice: “aquella infancia que me había sido tan brusca e injustamente arrebatada”⁵⁹. Lulú siente que perdió su infancia cuando nacieron sus hermanos mellizos y es en esta etapa también cuando comienza a sentirse sola. Ella misma recuerda que:

Yo tenía cinco años, solamente cinco años, cuando dejé de existir. A los cinco años dejé de ser Lulú y me convertí en Marisa, nombre de niña mayor. Mamá llegó a casa con los mellizos y todo se acabó. Me acostumbré a vagar por la casa yo sola, con un cesto lleno de cacharritos, y a que nadie quisiera jugar conmigo, a que nadie me cogiera en brazos, ni tuviera tiempo para llevarme al parque, ni al cine, los mellizos dan mucho trabajo repetían.⁶⁰

Lulú se describe a sí misma como una adolescente desamparada y rechazada, ya que su madre la considera lo suficientemente inteligente y fuerte para proporcionarle cariño, apoyo y comprensión:

Tú tienes muchas cosas de qué darle gracias a Dios, hija —susurró—. Eres guapa, eres lista, te gusta estudiar, sacas buenas notas, tienes carácter, y fortaleza, sabes encarar los problemas, los disgustos... No me preocupas, aunque eso no quiere decir que no te quiera... Dios me ha dado nueve hijos... no puedo ocuparme de todos a la vez, y tú eres tan inteligente, tan responsable, y tan dura a la vez.⁶¹

Lulú acepta lo que su madre le dice, sin embargo piensa que:

Me hubiera gustado contestarle, gritarle que mi aspecto físico y mis buenas notas no significaban que no necesitara una madre, sacudirle y chillarle que no podía seguir así toda la vida... me hubiera gustado abrazarla, refugiarme en sus brazos, y llorar... decirle que la quería, que la necesitaba, que necesitaba que me quisiera, saber que me quería, pero me limité a asentir con la cabeza porque ya era inútil, demasiado tarde para todo lo demás.⁶²

⁵⁹ GRANDES, Almudena. *Las edades de Lulú*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 2000, p. 208.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 207.

⁶¹ *Ibidem*, p. 131.

⁶² *Ibidem*, p. 132.

Como adolescente que requiere comunicación, comprensión, compañía y afecto, sólo puede encontrarlo en su hermano Marcelo, a quien ella considera que era: “como mi padre y mi madre a la vez”⁶³ y en Pablo, amigo de Marcelo y amigo también de la familia.

A los quince años Lulú es seducida de una manera grotesca, dolorosa y humillante, por Pablo, doce años mayor que ella, quien responde al modelo de sádico, a quien le gustan las niñas y con una idea del sexo muy poco convencional.

Después de esta experiencia, el destino de Lulú quedará marcado. Ella, que siempre había amado a Pablo sin esperanzas, ahora subordina su existencia a él:

Fue en aquel momento, a pesar de lo extravagante de la situación, cuando mi amor por Pablo dejó de ser una cosa vaga y cómoda, fue entonces cuando comencé a tener esperanzas, y a sufrir. Sus palabras —eres una niña especial, casi perfecta— retumbarían en mis oídos durante años, viviría años, a partir de aquel momento aferrada a sus palabras como a una tabla de salvación.⁶⁴

E intuye que de ahí en adelante Pablo va a ser para ella como una maldición ya que, como en efecto sucederá, es el comienzo del dominio que Pablo ejercerá sobre ella:

Intuí por primera vez que aquello acabaría pesando sobre mí como una maldición, que aquello, todo aquello, no era más que el prólogo de una eterna, ininterrumpida ceremonia de posesión.⁶⁵

La baja autoestima de Lulú hace que vea a Pablo superior a ella, sin embargo está consciente que él le hace daño, lo que la hace sentirse mal, pero no puede evitarlo. Es aquí donde aparece la conducta masoquista de Lulú. Una de las características del masoquista es que, a pesar de darse cuenta de que le están haciendo daño, no es capaz de evitarlo, además de que el masoquista se siente desamparado, indigno, culpable y rechazado.

⁶³ *Ibidem*, p. 118.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 55.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 60.

Una parte de Lulú se rebela, provocándole la necesidad de hacerle daño a Pablo, de destruirlo, pero no se atreve, porque como se siente indigna de él, tiene miedo hasta de tocarlo:

Yo miraba su mano y le miraba a él, y le encontraba hermoso, demasiado hermoso, demasiado grande y sabio para mí. Le habría acariciado, le habría besado y mordido, le habría arañado, no sé por qué, sentía que debía hacerle daño, atacarle, destruirle, pero tenía miedo de tocarle.⁶⁶

Cuando Pablo se despide de ella, le dice: “—Adiós Lulú, sé buena, y no crezcas.”⁶⁷ Estas palabras son clave para el proceso de crecimiento de Lulú, porque efectivamente, no obstante que lo intentará, Lulú no va a lograr crecer, por una parte porque Pablo no se lo va a permitir, aunque ella tampoco va a esforzarse mucho para lograrlo.

Poco tiempo después de iniciada esta relación, Pablo se va a Filadelfia. Desde entonces Lulú, quien ya está subordinada a él, vive una vida gris, sin felicidad, esperando sólo el momento de su regreso:

Quizás hubiera podido ser feliz si él no hubiera intervenido en mi vida, pero lo había hecho, me había marcado veintitrés días antes de marcharse a Filadelfia, y todo el tiempo transcurrido desde entonces no contaba para mí, no era más que un intermedio, un azar insignificante, un sucedáneo del tiempo verdadero, de la vida que comenzaría cuando él volviera.⁶⁸

Al cabo de cinco años, Pablo regresa a Madrid para dar una conferencia en la Universidad donde estudia Lulú; ella se entera por casualidad y lo va a buscar. En su afán de que la encuentre igual que cuando la dejó, es decir, siendo aún una niña, formula un plan que consiste en ponerse el uniforme escolar que llevaba el día que la sedujo. Mientras tiene lugar la conferencia Lulú se encuentra nerviosa, y aparece aquí otro de sus rasgos masoquistas: tiene miedo de que Pablo la rechace:

⁶⁶ *Ibidem*, p. 62.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 67.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 143.

Mientras permanecía allí, sentada en el centro de la primera fila, rogando a mis adorados dioses muertos que intercedieran ante él para que me aceptara, para que no me rechazara, yo solamente me atrevía a pedir eso, que no me rechazara, que me tomara por lo menos una vez, antes de volver a marcharse.⁶⁹

Pablo descubre a Lulú entre la concurrencia y ella actúa según su plan trazado: “me desabroché el abrigo lentamente, dejando al descubierto mi horroroso uniforme marrón del colegio”⁷⁰. Al finalizar la conferencia Pablo va con ella y después de verla unos segundos le dice: “¡Qué bien Lulú! No has crecido nada”⁷¹. Estas palabras le dieron a Lulú seguridad, porque quería decir que la seguía aceptando por seguir siendo, como a él le gustaba, una niña.

Después de este reencuentro vuelven a tener relaciones sexuales, pero en esta ocasión, Pablo se muestra excesivamente sádico con Lulú. La sodomiza contra su voluntad, provocándole, como es característica del sadismo, dolor y humillación:

Luego ya no pude hablar, el dolor me dejó muda, ciega, inmóvil, me paralizó por completo. Jamás en mi vida había experimentado un tormento semejante. Rompí a chillar, chillé como un animal moribundo en el matadero, dejando escapar alaridos agudos y profundos, hasta que el llanto ahogó mi garganta y me privó hasta del consuelo del grito, condenándome a proferir intermitentes sollozos débiles y entrecortados que me humillaban todavía más, subrayando mi debilidad, mi rotunda impotencia frente a aquella bestia que se retorció encima de mí.⁷²

Lulú y Pablo se casan. A partir de este momento, él la protege como a una niña pequeña. Los dos se complementan, Pablo como paidófilo que es, posee a una niña eterna a quien dominar; ella recupera la infancia que siente le fue robada. Lulú está consciente de que Pablo no la deja crecer y lo acepta porque así se siente bien, se siente cómoda. Sin embargo en algunos momentos de lucidez, en los cuales intenta

⁶⁹ *Ibidem*, p. 144.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 145.

⁷¹ *Ibidem*, p. 146.

⁷² *Ibidem*, p. 159.

rebelarse para convertirse en una mujer, Pablo vuelve a dominarla con violencia, recordándole que ella jamás crecerá:

—Todas crecemos —le dirigí una mirada de triunfo pero me dio miedo sostenerla. Los ojos le echaban chispas, las aletas de la nariz, palpitaban cada vez más deprisa, sus labios estaban tensos, conocía bien todos esos síntomas, iba a estallar en cólera de un momento a otro. —¡Tú no! —sus palabras hirieron mis oídos, sus dedos se me clavaron en los brazos, sus ojos fulminaron los míos, dejé caer los párpados, me encogí y me mantuve inmóvil, blanda como un muñeco de trapo, sabía que iba a zarandearme y permití que lo hiciera-. Tú no, Lulú, tú no has crecido nunca, ni crecerás en tu vida, maldita seas.⁷³

Conforme pasa el tiempo y se va haciendo mayor, y su sometimiento a Pablo es cada vez más fuerte, Lulú siente la necesidad de reafirmarse como niña. Se manda a hacer una camisita de recién nacido hecha a la medida de una niña grande:

Era diminuta, blanca, casi transparente, la batista era tan fina que parecía gasa. El cuello, cerrado de arriba, terminaba en dos solapas minúsculas, rematadas con volantes. Justo debajo de éstos, dos mariposas sostenían una guirnalda de flores muy pequeñas, bordadas con hilo satinado y perlitas...⁷⁴

Desde que sedujo a Lulú, por la cabeza de Pablo rondaba la idea de hacerla cometer incesto con su hermano Marcelo, desde luego participando él también. En alguna ocasión Pablo le dijo a Lulú: "creo que nos lo deberíamos montar alguna vez los tres, tu hermano, tú y yo"⁷⁵. Cuando Lulú tiene treinta años, Pablo la hace caer en una trampa preparada por él para consumir el incesto con Marcelo. Lulú se da cuenta:

Había caído en una trampa burda, infantil, a mi edad. No parecía capaz de espabilar, quizá nunca espabilaría del todo, y aunque no solía

⁷³ *Ibidem*, pp. 188-189.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 79.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 55.

preocuparme mucho ese punto, aquella noche me encontraba especialmente mal, tal vez por la presencia de mi hermano.⁷⁶

El incesto le afecta tanto a Lulú que empieza a cuestionarse acerca de su relación con Pablo y se convence de que su vida está por completo controlada por él:

La mitad de mi vida, ni más ni menos que la mitad de mi vida, había girado exclusivamente en torno a Pablo. Nunca había amado a nadie más. Eso me asustaba. Mi limitación me asustaba. Me sentía como si todos mis movimientos, desde que saltaba de la cama cada mañana hasta que me zambullía en ella nuevamente por la noche, hubieran sido previamente concebidos por él. Eso me abrumaba. Su seguridad me abrumaba.⁷⁷

Se convence también de que jamás crecerá mientras siga a su lado:

Entonces me convencí de que jamás crecería mientras siguiera a su lado, y cumpliría treinta y cinco, y luego cuarenta, y luego cuarenta y cinco, y luego cincuenta, cincuenta y cinco, y hasta sesenta y seis,... no habría llegado a crecer nunca, sería una niña eternamente, pero no una hermosa niña de doce años,... sino un pobre monstruo de sesenta y seis años, sumido en la maldición de una infancia infinita.⁷⁸

No era la primera vez que Lulú se daba cuenta de estas limitaciones. Cuando era más joven las aceptaba por comodidad, pero ahora ya está dispuesta a hacer algo por ella misma y decide dejar a Pablo para disponer de su propia vida.

Para lograr su crecimiento, Lulú va a recurrir a lo único que ha aprendido: el erotismo a la manera como se lo enseñó Pablo. Para ello comienza por pagar a homosexuales para que la dejen observar y, si se puede, participar de sus prácticas sexuales. Los homosexuales que Lulú escoge deben cumplir con las características del sadomasoquismo: "quiero sodomitas, no mariquitas."⁷⁹

⁷⁶ *Ibidem*, p. 211.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 227.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 227.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 195.

Lulú se cuestiona acerca de lo que está haciendo y llega a la conclusión de que lo que saca de esto es:

Seguridad. El derecho a decir cómo, cuándo, dónde, cuánto y con quién. Estar al otro lado de la calle, en la acera de los fuertes. El espejismo de mi madurez... Me sentía bien, tan mayor, tan superior, tan entera, mientras jugaba con ellos.⁸⁰

Sin embargo, Lulú es consciente de que éste no es el único camino para lograr todo lo anterior; ella intuye que existen otras vías, pero no sabe qué hacer, porque esto fue lo que aprendió y lo que se aprende es lo que se busca. A pesar de la seguridad que le proporciona lo que hace, Lulú tiene miedo de atravesar el límite y no saber regresar, ya que hasta este momento de su vida, Pablo se ha encargado de atravesar este límite y regresarla:

Tenía miedo, miedo de no ser capaz de reaccionar, de no saber detenerme a tiempo, a ratos me sentía inútil para determinar la frontera entre la fantasía y la realidad, amenazada por las sombras de un mundo sucio y ajeno al que jamás había creído poder pertenecer, pero que ahora estrechaba un cerco cruel, obsesivo, en torno a mí.⁸¹

Se da cuenta que cada vez va cayendo más bajo, cuando le proponen asistir a una fiesta, en esta ocasión le van a pagar a ella, lo cual le horrorizó, haciéndola sentirse mal, sin embargo está tentada a ir porque sabe que esto ya es llegar al límite y eso le atrae:

La raya me tentaba, su proximidad ejercía una atracción casi irresistible sobre mí, la llamada del abismo, precipitarme en el vacío y caer, caer a lo largo de decenas, centenares, millares de metros, caer hasta estrellarme contra el fondo, y no tener que volver a pensar en toda la eternidad.⁸²

⁸⁰ *Ibidem*, p. 197.

⁸¹ *Ibidem*, p. 198.

⁸² *Ibidem*, p. 225.

Durante el tiempo en que estuvo separada de Pablo, Lulú no decide si regresa o no con él, está en esta disyuntiva y en la de asistir o no a la fiesta cuando en una ocasión se imagina a sí misma como una mujer adulta y se compara con la imagen que tiene de ella misma:

Contemplé el rostro de una mujer de mediana edad, vieja, labios tensos enmarcados por un rictus familiar, pero distinto, dos finas arrugas que expresaban conocimiento y edad, una mezcla compleja, la antítesis de la risa fácil, incontrolada, que solía trastocar en una mueca la sonrisa de aquella extravagante golfa inocente que fui una vez.⁸³

Verse como mujer adulta no le gustó, es entonces cuando decide regresar con Pablo. Siente la necesidad de llevar algo entre las manos: "un objeto capaz de hacerme compañía, de sostenerme y de animarme. Sentía que no podía volver con las manos vacías."⁸⁴ Se acuerda de una muñeca rota que conserva desde su infancia:

... cinco piezas de porcelana, dos brazos, dos piernas, una cabeza, y un cuerpo relleno de lana, el vestidito sucio, y el gorro blanco, diminuto, amarillento ya, viejo, la holandesa despedazada, colega en los trabajos de la infancia eterna...⁸⁵

Llega a la casa de Pablo con la muñeca en las manos. La muñeca simboliza a Lulú, como no fue capaz de crecer se siente despedazada, no obstante está feliz de regresar, vuelve a ser la niña de Pablo:

La hija pródiga vuelve a casa, se tira en el suelo como una perra, reconoce públicamente sus faltas e implora el perdón del padre, a quien sabe compasivo y magnánimo.⁸⁶

⁸³ *Ibidem*, p. 228.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 228- 229.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 229.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 230

Lulú cree que su regreso ha sido muy fácil, que cuando Pablo la descubra va a comprender y la va a aceptar, sin embargo cuando Pablo la ve la rechaza. Lulú sale corriendo e intenta llevarse a la muñeca pero mejor decide dejarla: “La vieja holandesa no podría hacerme compañía en el sitio al que me dirigía...”⁸⁷

Lulú tiene que ir entera, porque una vez más va a intentar crecer. Rechazada por Pablo, se dirige a la fiesta, la que resultó ser una orgía sdomasquista. Lulú es torturada y cuando está casi a punto de morir, aparece Pablo. Aquí es importante señalar que tal como sucede con un masoquista, el dolor que Lulú ha experimentado en las diferentes etapas de su vida va acrecentándose, recordemos que cuando fue seducida, experimentó un dolor menos intenso que al ser sodomizada y en esta ocasión el dolor es tan fuerte que desea quedar inconsciente para poder soportarlo:

El estado de inconsciencia en el que confiaba sumirme de un momento a otro estaba todavía muy lejos, los golpes se redoblaron... esperaba desmayarme entonces de una vez... no pude sustraerme al dolor, tuve que soportarlo íntegramente, durante minutos que se me antojaron siglos...⁸⁸

Pablo rescata a Lulú y por primera vez le pega, esta actitud viene siendo como la de un padre que reprende a su hija por haber hecho algo incorrecto y a la vez se siente responsable de haberla orillado a llegar hasta donde ha llegado, por lo que Pablo, también por primera vez, llora:

Nunca me había pegado. Nunca, en toda mi vida, me había pegado, y nunca tampoco le había visto llorar. Pero insertó dos dedos debajo del collar, me levantó, me apoyó en la pared y me cruzó la cara con la mano derecha, primero la palma, luego el dorso, mientras dos lágrimas enormes resbalaban por sus mejillas.⁸⁹

⁸⁷ *Ibidem*, p. 231.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 248.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 253.

Lulú se siente agradecida con Pablo por los golpes que le ha dado, porque esto significa para ella dejar de intentar crecer, para seguir siendo la niña dependiente de Pablo:

Agradecía los golpes que me rompían en pedazos, que deshacían el maleficio, desfigurando el rostro de aquella mujer vieja, ajena, que me había sorprendido apenas unas horas desde el otro lado del espejo, regenerando mi piel, que volvía a nacer, suave y tersa, con cada bofetada, me las he ganado, pensaba, me las he ganado a pulso.⁹⁰

Tras la explicación que Pablo da a Lulú del porqué llegó a salvarla en el momento preciso, ella se da cuenta que Pablo, desde lejos, siempre estuvo cuidándola, como si se tratara de una niña pequeña a la que hay que dejar sola para que aprenda pero sin dejar de vigilarla:

Luchaba contra aquella certeza disfrazada de sospecha y no encontraba alternativa alguna, no existían alternativas, él había estado allí, moviendo los hilos a distancia, pero aquello era demasiado duro, insoportablemente duro para las escasas fuerzas de una niña pequeña, soy una niña pequeña, concluí, y mañana pensaré en todo esto, mañana, esta noche no, mañana todo estará mucho más claro...⁹¹

Pablo lleva a Lulú a su casa. Al otro día Lulú despierta; Pablo no está pero ella tiene puesta la camisita de recién nacido que en alguna ocasión se había mandado a hacer:

Él no estaba conmigo, pero allí, bajo mi mano, dos mariposas sostenían una guirnalda de siete pequeñas flores, bordadas con diminutas cuentas blancas, redondas. Pasé los dedos sobre ellas, una y otra vez, las acaricié y las conté para comprobar que no faltaba ninguna, estaban allí, todas las perlas, perlas falsas, intactas, resplandecientes, plásticos incalculablemente preciosos sobre mi blusa blanca, una camisa de recién

⁹⁰ *Ibidem*, pp. 253-254.

⁹¹ *Ibidem*, p. 257.

nacido hecha a la medida de una niña grande, batista tan fina que parecía gasa.⁹²

La novela termina cuando Lulú despierta, y al igual que cuando fue seducida, se encuentra sola, reuniéndose Pablo más tarde con ella al llevarle el desayuno, que consiste en las mismas porras que le preparara quince años antes:

Su llegada estuvo precedida por el inconfundible aroma de las porras recién hechas. Luego se tumbó a mi lado, me tocó la punta de la nariz y esperó. Intenté simular un sueño profundo pero mis labios se fueron curvando poco a poco en una sonrisa nuevamente inocente.⁹³

Esta sonrisa nuevamente inocente, delata que Lulú nunca logrará crecer, y que seguirá siendo la niña dependiente de Pablo.

⁹² *Ibidem*, p. 259.

⁹³ *Ibidem*, p. 260.

Capítulo 4. Construcción de los personajes femeninos en *Malena es un nombre de tango*

4.1. Malena o la imposición de los convencionalismos sociales: del extrañamiento a la autoaceptación.

Malena es un nombre de tango, al igual que *Las edades de Lulú*, es una novela de aprendizaje, en donde Malena, la protagonista, narra su historia de manera retrospectiva desde su infancia, pasando por la adolescencia y hasta llegar a su tiempo presente, con la finalidad de explicarse a sí misma las causas que han determinado su vida.

En esta novela Almudena Grandes nos presenta a dos tipos diferentes de mujer que están representados por Malena y su hermana melliza Reina. Al comienzo de su historia dice Malena: "Tengo la edad de Cristo, y una hermana melliza muy distinguida que no colecciona fantasmas y nunca se ha parecido a mí." ⁹⁴

Estos dos modelos antitéticos de mujer, representan, por un lado, a la mujer que se adapta a la perfección a las normas sociales establecidas por su mundo cotidiano (familia, escuela) y que por tanto está considerada como una mujer perfecta; y por el otro, a la mujer que se escapa de estos convencionalismos distanciándose de lo que se espera de ella y por lo cual se le considera una mujer diferente.

Malena es una niña diferente con respecto a casi todas las mujeres de su familia, principalmente a su hermana Reina. Esta falta de identificación hace que se sienta extraña en su medio cotidiano. Malena se da cuenta de esta diferencia, pero como niña que no sabe explicarse el por qué, lo que le ocasiona ir desarrollando un sentimiento de culpabilidad que la va a acompañar una buena parte de su vida. Desde su nacimiento, Malena se siente culpable por haber nacido más fuerte que Reina. Dice Malena: "Durante mucho tiempo conservé la sensación de haber nacido por error." ⁹⁵

⁹⁴ GRANDES, Almudena. *Malena es un nombre de tango*. Barcelona: Tusquets, p. 22.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 83.

Toda la infancia de Malena transcurre entre el desconcierto por la niña que es y la niña que todos quieren que sea:

Cada mañana, al levantarme, yo era Malena y era María, era la buena y era la mala, era yo misma y era, al mismo tiempo, lo que Reina —y con ella mi madre, y mis tías, y la tata, y mis profesoras, y mis amigas, y el mundo, y más allá de sus fronteras, el entero universo, y la misteriosa mano que dispone el orden mismo de todas las cosas— quería que yo fuese...⁹⁶

Malena se compara con Reina a quien todos ven, incluyendo a la misma Malena, como el modelo de perfección, ya que responde a los paradigmas que les impone la sociedad. Malena es consciente de ser un desastre, por lo que lucha por parecerse a su hermana sin lograrlo. Al no poder adaptarse a las normas sociales y como consecuencia no lograr ser como Reina, Malena cree estar en un cuerpo equivocado, piensa que ella debió ser un niño:

... llegué a sentir mi propio cuerpo como algo prestado, ajeno, cautivo en un lugar que no le correspondía. Entonces comencé a sospechar que yo debía de ser un niño, un varón embutido a la fuerza en un cuerpo equivocado...⁹⁷

Malena ama a Reina y ella misma se inspira sólo disgusto porque considera que el mundo está hecho a la medida de su hermana y no a la de ella. La sospecha de estar ella construida como niño la tranquiliza porque supone que no le será imposible querer a Reina y quererse a sí misma.

Malena cree que si se convierte en niño ya no van a poder exigirle las cosas que todos esperaban de ella por ser una niña. Entonces Malena encuentra la solución y ésta es pedirle a la Virgen que la convierta en niño, toda su infancia se la pasa pidiendo el milagro:

⁹⁶ *Ibidem*, p. 22.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 85.

... Virgen Santa, Madre Mía, hazme este favor y no te pediré nada más en toda mi vida, si a ti no te cuesta trabajo, tú puedes conseguirlo, Virgen María, por favor, hazme niño, anda, si no es tan difícil, conviérteme en un niño, porque es que yo no soy como Reina, es que yo, de verdad, Virgen Santa, por mucho que me esfuerce, es que yo para niña no sirvo...⁹⁸

No obstante, Malena se identifica con algunos miembros de su familia como son su abuelo Pedro, que con su mutismo, y su tía Magda con su rebeldía, muestran una conducta que se aparta del resto de la familia. Asimismo Malena trama toda una historia en torno al retrato de un antepasado de su abuelo, un tal Rodrigo a quien ella llama Rodrigo *el Carnicero* y del que cree que su sangre es la portadora de la “mala vena” que poseen los miembros de la familia, que como ella son diferentes a los demás. Esta historia va a ayudar a Malena, durante una buena parte de su vida, a explicarse a sí misma:

... me entretenía en fantasear con los poderes del gen desastroso, que tenía la virtud de transformar mi nacimiento en correcto precisamente por ser erróneo, y mi naturaleza en perfecta precisamente por lo imperfecta, y a Reina en un armonioso delta de sangre buena y limpia, tan hermoso como la luna pero, como la luna, redondo e inalcanzable ya para mí, por más que gozara a cambio del dudoso honor de engrosar la nómina de propietarios de la vena catastrófica.⁹⁹

Malena está convencida de que Reina es mucho más buena que ella. Cuando el abuelo se entera de esto, por boca de la misma Malena, que para entonces tiene doce años, le da en secreto y con cierto misterio, una esmeralda que vale una fortuna y que es una de las últimas joyas que le quedan de Rodrigo *el Carnicero*. El abuelo le da instrucciones a Malena acerca de lo que debe hacer con la esmeralda:

Consévala, y si alguna vez de mayor, estás en apuros, llama al tío Tomás y véndesela. Él te pagará lo que vale. No recurras a nadie más,

⁹⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 133.

¿de acuerdo? Y ten presente siempre que esta esmeralda puede salvarte la vida. ¹⁰⁰

Es Malena aún una niña, cuando desaparece misteriosamente su tía Magda, la única persona a quien le había confiado su ambición secreta de convertirse en niño. Magda es una mujer distinta a las demás, al igual que Malena, por tanto la entiende y siente la necesidad de aconsejarla. Antes de partir le dice:

Sólo hay un mundo, Malena. La solución no es convertirse en niño, y tú nunca te volverás un niño, por mucho que reces, esto no tiene remedio. Ellas son iguales, ya lo sé, pero tú tienes que aprender a ser distinta, y tienes que aprender a ser tú sola. Si eres valiente lo conseguirás, antes o después, y entonces te darás cuenta de que no eres mejor ni peor, ni más ni menos mujer que tu madre o tu hermana. ¹⁰¹

Malena intuye que no volverá a ver a su tía. Entonces dice Malena: “aprendí lo que significa estar sola”. ¹⁰² Magda le da a Malena un diario, recomendándole que escriba en él:

Escribe sobre las peores cosas que te pasen, esas tan horribles que no se las puedes contar a nadie, y escribe sobre las mejores, esas tan maravillosas que nadie las comprendería si se las contaras, y cuando sientas que no puedes más, que no vas a aguantar, que sólo te queda morirte o quemar la casa, no se lo cuentes a nadie, escríbelo aquí y volverás a respirar antes de lo que te piensas, hazme caso. ¹⁰³

Siendo Malena ya adolescente, se enamora de su primo Fernando. Pierde la virginidad y lo disfruta al máximo. Una vez más va en contra de lo que se espera de ella, si se compara con la reacción de Reina, cuando tiempo más tarde pierde también su virginidad:

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 44.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 80.

¹⁰² *Ibidem*, p. 82.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 81.

Cuando creyó haber reunido las garantías precisas para prescindir de su himen, me informó generosamente de las consecuencias y no entendí nada, pero sus palabras, ese desazonador relato a caballo entre el dolor y el desconcierto, una decepción en la que me resultó imposible reconocerme no resonaron con los ecos de un triunfo en mis oídos. ¹⁰⁴

O la reacción de su madre, cuando se entera después de una revisión ginecológica que tramposamente propicia Reina:

Y no me dolió la bofetada que me pegó mamá apenas me tuvo delante, ni que me gritara que no quería volver a saber de mí en toda su vida..., ni que me llamara puta a gritos en plena calle. ¹⁰⁵

Con el amor, Malena descubre su propia identidad y encuentra un lugar en el mundo. Dice Malena: "nunca había estado tan segura de ser no ya alguien valioso, sino simplemente alguien." ¹⁰⁶ Descubre también el poder de transformación que el amor pudo realizar en su propia imagen:

... aprendí poco a poco que aquellos ojos, y aquella piel, y aquellos rizos, y aquellos labios eran los míos, porque eran el reflejo del rostro que él había querido mirar, y mi repentina belleza no era sino la huella más profunda de su mirada. ¹⁰⁷

Fernando la abandona y Malena, sin comprenderlo, pierde una vez más a la persona en quien más confiaba. Como consecuencia, Malena aprende que también existe el desengaño y se pierde a sí misma:

Durante mucho tiempo viví en tierra de nadie, una delgada línea fronteriza entre la existencia y nada. Todo a mi alrededor se movía y se expresaba, las personas, los objetos, los acontecimientos, el sol y la luna, todo partía de un punto y llegaba a otro, todo respiraba, todo existía, excepto yo, que no dudaba de nada salvo de mí. ¹⁰⁸

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 302.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 224-225.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 187.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 187.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 301.

El abandono de Fernando y sobre todo el motivo por el que la deja: "Verás, india... Todas las mujeres no son iguales. Hay tías para follar, y tías para enamorarse, y yo... Bueno, me he dado cuenta de que a mí ya no me interesa lo que tú me puedes dar, así que..."¹⁰⁹ contribuyen a que Malena interiorice, con más fuerza, la idea que tiene desde su niñez de ser menos mujer. La falta de feminidad de Malena se prolonga durante toda su adolescencia y parte de su edad adulta.

Esta experiencia que debería Malena vivirla sola, la comparte con su abuela paterna Soledad, quien le cuenta su historia de amor con su esposo Jaime. Dentro de la historia hay un momento en el que Soledad le dice a Malena:

Eres muy joven, Malena, demasiado joven, por muy gordo que sea el disgusto que te acabas de llevar, y aunque tú creas que ya lo sabes todo. Cuando tengas mi edad lo comprenderás. Hay mucha gente que no es feliz nunca en la vida, ¿sabes?, a tu edad no lo podéis creer, habría suicidios masivos si cada uno pudiera mirar su futuro por un agujerito, pero hay mucha gente que no tiene suerte nunca, nunca, ni siquiera en las cosas más estúpidas, si les gusta el azúcar, resulta que son diabéticos, y desgracias por el estilo. Yo, a pesar de todo, no soy como esa gente, yo tuve suerte, mucha suerte, y si mi caída fue tan brutal, si me hice tanto daño, fue porque cuando me estrellé contra el suelo venía de muy arriba. De muy, muy arriba.¹¹⁰

Malena es muy joven para entender estas palabras, todavía le falta vivir y tener sus propias experiencias para poder comprender lo que su abuela le dice, sin embargo esta historia, junto con la de Rodrigo *el Carnicero*, va a ayudarla a explicarse su vida.

Malena se evade de la realidad, en la cual ya no cree, cayendo en toda clase de excesos (alcohol, drogas, sexo, indumentaria). Malena tuvo que vivir esta etapa, y aunque, más tarde, ella cree que fue tiempo perdido, la verdad es que no lo fue porque todos estos excesos le permitieron recuperar el control de su vida. Dice Malena:

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 239.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 271.

Aquella fiebre duró mucho tiempo, y tardó mucho más en apagarse. Cuando se extinguió por completo, permitiéndome caer en una ilusión más consistente, la de haber recuperado plenamente el control de mi vida, sentí sobre mis hombros el peso de aquellas horas perdidas como un lastre insoportable, y me arrepentí de haberlas dilapidado, invirtiéndolas en pura diversión.¹¹¹

Una vez que Malena recupera el control de su vida, intenta ser una mujer nueva, esto significa para ella ser como la sociedad quiere que sea. Se casa con Santiago, quien viene siendo la versión masculina de Reina y de todas las mujeres que son como ella. Dice Malena que Santiago:

Siempre se mostraba amable, y era fácil. No manifestaba grandes desacuerdos con la realidad que le rodeaba, era optimista y se conformaba de buen grado a los contratiempos. Tenía un concepto muy elevado de sí mismo, y no consideraba la eventualidad de que en cualquier circunstancia, desde la discusión más nimia hasta la más importante de las decisiones, la postura que defendía no fuera la correcta, nunca dudaba.¹¹²

Malena sabe de antemano que Santiago es el hombre equivocado, pero se casa con él porque ella cree que es el precio que tiene que pagar para ser una mujer "honesta". Sin embargo, la vida convencional y rutinaria que ahora lleva Malena, aunada a su difícil maternidad, no le satisface, y una vez más ignora las razones que la han llevado hasta este punto:

A veces, sin embargo, miraba a mi alrededor, a mi hijo, mi casa, mi trabajo y mi marido, y me preguntaba sinceramente de dónde, cuándo, cómo y por qué me había caído encima todo aquello.¹¹³

En este momento de su vida se agudizan más la soledad, el extrañamiento a su medio cotidiano y el desengaño, elementos que han acompañado a Malena

¹¹¹ *Ibidem*, pp. 306-307.

¹¹² *Ibidem*, p. 361.

¹¹³ *Ibidem*, p. 437.

durante toda su trayectoria vital. Malena toma conciencia de que su vida es horrible y está a punto de tocar fondo. Y como dice Almudena del Olmo Iturriarte:

Aunque no lo afirme explícitamente, Malena comprende ahora el sentido de las palabras de su abuela Soledad. Su espantosa y atroz vida parece tocar fondo, pero la caída y la toma de conciencia se explican considerando el pasado. Malena se ha estrellado estrepitosamente contra el suelo, ha caído desde muy arriba. Y es que una vez tuvo suerte y fue feliz, absolutamente feliz, cuando fue amada y amó a Fernando, es decir, cuando encontró su lugar en el mundo y cuando tuvo de sí misma una imagen ajustada, una identidad apuntalada con solidez.¹¹⁴

Malena se reencuentra con Magda y ésta le cuenta su historia. En este relato Malena reconoce su propio extrañamiento ante el mundo, su propia soledad y su propio desengaño. Conoce también la verdadera historia de la maldición de la sangre de Rodrigo *el Carnicero*, que Magda le devela: “nosotros no tenemos la sangre podrida, Malena, la sangre de Rodrigo era como la de todo el mundo, líquida y roja.”¹¹⁵ Le explica también que Rodrigo fue un homosexual, quien al ser sorprendido por su esposa, ésta lo maldijo:

Fue entonces cuando le maldijo, a él y a sus hijos, y a los hijos de sus hijos, y profetizó que la sangre se le pudriría en las venas, y que así ocurriría con todos los de su casta, y que ninguno de nosotros hallaría jamás la paz mientras sirviera, o cediera..., no sé, no me acuerdo de lo que decía exactamente mi padre, a las exigencias de la carne, o a sus servidumbres, bueno, algo así...¹¹⁶

Malena reconoce la historia de su vida, cuando Magda le explica la diferencia que hay entre una mujer débil y una mujer fuerte:

¹¹⁴ DEL OLMO ITURRIARTE, Almudena. “Malena es un nombre de tango, de Almudena Grandes”, en VILLALVA ÁLVAREZ, Marina (coord.) *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 289.

¹¹⁵ GRANDES, Malena... *Op. cit.*, p. 476.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 477.

Las débiles siempre se pueden montar en la chepa de la fuerte que tengan más a mano para chuparle la sangre, pero las fuertes no tenemos ninguna chepa en la que montarnos, porque los hombres no valen para eso, y cuando no queda más remedio, tenemos que bebernos la nuestra, nuestra propia sangre, y así nos va. ¹¹⁷

Por otro lado, Malena encuentra por casualidad entre las cosas de Reina, el diario que cuando era una niña, Magda le regaló, y el cual creía perdido, y descubre en él anotaciones sarcásticas que Reina había hecho sobre sus propios escritos:

Estaba en el primer cajón del escritorio de Reina, y sin embargo era el mismo cuaderno, irreconocible de puro viejo... Alargué la mano y lo toqué sin que ella se diera cuenta. Reconocí su tacto y lo saqué del cajón, y lo abrí al azar, para buscar después, por puro instinto, las páginas que escribí en los días de gloria... Había muchas más frases en rojo, acotaciones sarcásticas a mis propios escritos, tachaduras que incorporaban venenosos textos alternativos, signos de admiración en los márgenes, interrogaciones y exclamaciones, carcajadas deletreadas con meticuloso cuidado, ja, ja, ja, y ja. ¹¹⁸

Es entonces cuando se entera que Fernando la dejó por culpa de Reina y que fue la misma Reina quien le sugirió las palabras que le dijo al dejarla y que tanto daño le hicieron a Malena durante mucho tiempo de su vida.

Para mí, el final de la novela se resuelve tal como si se tratara de un cuento de hadas. Malena vende la esmeralda que le diera el abuelo y se vuelve inmensamente rica. Ajusta cuentas con Reina (como en un cuento de hadas donde la buena vence a la mala) invirtiendo la maldición de la que fuera objeto Rodrigo y devolviéndosela a su hermana:

—Maldita seas, Reina —dije con acento sereno, pronunciando con cuidado cada sílaba, la voz y la cabeza igual de altas—, y malditas sean tus hijas, y las hijas de tus hijas, y que por vuestras venas corra siempre un líquido perfecto, transparente, claro y limpio como el agua, y que

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 471.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 538.

jamás, en toda vuestra vida, ninguna de vosotras llegue a saber nunca lo que significa tener una sola gota de sangre podrida. ¹¹⁹

Malena por fin consigue explicarse las razones que han determinado su vida y comprende que es una mujer diferente a las convencionales, pero no por eso mejor ni peor, ni menos ni más mujer, por lo que decide abandonar las imposiciones convencionales para vivir su propia vida en un mundo que al fin esté hecho a su medida:

Me liberé del insoportable cerco del código universal que me amparaba a mi pesar desde que tenía memoria, y no lamenté todo cuanto había sacrificado en vano al ídolo tramposo de la feminidad esencial. ¹²⁰

Conoce a Rodrigo Orozco y con él tiene la posibilidad de entregarse o no a un nuevo amor. Malena decide apostar por esta posibilidad y es entonces cuando exclama: “¡Qué coño!”, palabras que ponen fin a la novela.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 541.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 395.

4.2. Reina o la adaptación a los convencionalismos sociales: de dominante a dominada

Reina es una niña que se adapta a la perfección a las normas sociales que rigen en su medio cotidiano (familia, escuela), por lo que todos creen que está destinada a ser la mujer perfecta. Hasta el aspecto físico de Reina se ajusta a los cánones aceptados por su sociedad. Reina era, según la describe su hermana melliza Malena: "buena, graciosa, dulce, pálida y armoniosa como una miniatura, suave e inocente como las niñas de las ilustraciones de los cuentos de Andersen." ¹²¹ Pero Reina también sabía ser mala y cuando se lo proponía, dice Malena que: "Reina era malvada con la más sutil alevosía." ¹²² Sin embargo, Reina era una niña querida por todos, hasta su más mínimo gesto, que por lo regular era el gesto que todos esperaban de una niña convencional como era ella, la destacaba como la niña perfecta. Por tanto, recuerda Malena:

El mundo era de Reina, crecía tan despacio como ella, y la favorecía con su color, con su textura y con su tamaño, como un escenario diseñado con mimo para una sola diva por un anónimo carpintero enamorado. ¹²³

No obstante su fragilidad física y en contraposición con la fortaleza física de Malena, desde niñas Reina dominó a Malena. Para lograr este control, inventó lo que ellas llamaban el "juego", por medio del cual, Reina intentaba hacer que Malena se comportara como ella quería, es decir, que fuera como ella, para conseguirlo Reina la manipulaba por medio del chantaje:

Reina inventó un juego privado, secreto, que no terminaba nunca, porque se jugaba todos los días, a todas horas, en el tiempo real de nuestra propia vida... Cuando volvíamos a casa, por la tarde yo solía tumbarme en mi cama, y ella se dejaba caer despacio, desde la suya, hasta sentarse en el suelo, para incorporarse después, muy suavemente, sobre un costado, y yo comprobaba que su cabeza ganaba altura pero sólo después, muchos

¹²¹ *Ibidem*, p. 86.

¹²² *Ibidem*, p. 86.

¹²³ *Ibidem*, p. 86.

años después, pude reconstruir por completo sus movimientos, y me di cuenta de que se ponía de rodillas para hablarme. ¹²⁴

El dominio que Reina ejerce sobre Malena desde la niñez se va a prolongar a lo largo de su adolescencia y parte de su edad adulta, y siempre va a estar acompañado del chantaje, para ello Reina va a utilizar su frase favorita: “por tu propio bien”, que se la va a repetir a Malena a lo largo de muchos años. Cada vez que Reina cree estar perdiendo el control sobre Malena, se las arregla para atraerla de nuevo hacia ella, como cuando ingresan a la Universidad y al llevar carreras diferentes, es lógico que se separen, Reina inventa una enfermedad para acercarse otra vez a Malena: “... su enfermedad, cualquiera que fuese, había obrado el milagro de unirnos otra vez, cuando nuestro alejamiento parecía ya definitivo.” ¹²⁵

Además de no ser sincera, Reina poseía una gran habilidad para manipular a su medio cotidiano, lo cual le permitía ser aceptada y aun admirada por todos con quienes convivía. De acuerdo al lugar donde se encontrara, era el comportamiento de Reina, y aunque éste no fuera el más correcto, no se advertía en ella el menor sentimiento de culpa. Este comportamiento ambivalente le proporcionaba seguir conservando, ante los ojos de los demás, la imagen de mujer ideal:

Caminaba kilómetros enteros bajo la lluvia para entregar la hucha más repleta el día del Domund, sacrificando noches de sueño para rezar ante una imagen de madera con la mente perdida y los ojos en blanco, o coqueteando en público con el proyecto de irse de misionera a África al acabar la carrera, para que mi madre y la tata se quedaran mirando, tan aterradas como si se acabaran de enterar de que los zulúes estaban chupando ya el tuétano de sus huesos, mientras le ponía los cuernos al mismo tiempo a los dos tíos que la gustaban, sin experimentar, y esto era lo más pasmoso, el más mínimo sentimiento de culpa por todo ello... ¹²⁶

¹²⁴ *Ibidem*, p. 22.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 221.

¹²⁶ *Ibidem*, pp. 96-97.

En todas las etapas de su vida, Reina responde a lo que se espera de ella, se adapta perfectamente a su contexto social, su comportamiento corresponde al comportamiento de la mayor parte de las mujeres de su generación. Reina prueba la homosexualidad, al igual que la han probado muchas de sus contemporáneas; dice Malena que:

Reina podría contar su historia en cualquier cena de universitarios urbanos de clase media y todo el mundo la escucharía con interés, todo el mundo la entendería, porque la suya era una convulsión contemporánea, hija de su época, coherente con su manera de pensar y de enfocar su propia vida. ¹²⁷

Cuando Reina experimenta la maternidad, una vez más responde a lo que se espera de una mujer convencional, a la que se le ha preparado desde niña para ser madre, inculcándole la idea de que la maternidad es la máxima realización de una mujer. Según Malena:

Reina estaba embarazada y le parecía maravilloso tener al hijo que siempre había deseado tener para que prestara a su vida el auténtico sentido y la completara en la dimensión más trascendental en la que puede realizarse una mujer como ser humano. ¹²⁸

Conforme pasa el tiempo, a los ojos de los demás, Reina va alcanzado cada vez más perfección, sobre todo con su maternidad, con la que resulta ser la típica madre entregada a su hija, pero Reina no se conforma con brindarle sólo a su hija la gran calidad, que todos creen, ha alcanzado como madre, sino que intenta proyectarla también hacia el hijo de Malena. Esta actitud de Reina le resulta molesta a Malena:

Reina había alcanzado como madre una calidad abrumadoramente superior a la que llegara nunca a desarrollar como hija, pero la deliciosa estampa que componía no hubiera llegado a molestarle si la universal

¹²⁷ *Ibidem*, pp. 356-357.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 390.

proyección de sus instintos no hubiera situado a mi propio hijo en su radio de acción.¹²⁹

Reina utiliza una vez más la habilidad que tiene para manipular a su medio cotidiano. Para toda la gente que rodea a las dos hermanas, la atención que Reina le da al hijo de Malena, quien no es tan solicitado como su propia hija, se debe a que sólo desea lo mejor para su hermana y para su sobrino, sin embargo Malena sabe que lo que Reina busca, con todo lo que hace, es hacer notoria su supremacía sobre ella:

Y sólo la madre de aquella radiante criatura le hacía caso, pero yo no podía cabalgar esa paradoja, desterrar la sensación de que Reina pretendía solamente subrayar su calidad, ennoblecer su virtud, adornar su corona con una joya más, la más rara, la más difícil, la de más mérito. Pronto comprendí sin embargo que nadie, excepto yo, interpretaba así las cosas.¹³⁰

Reina nunca ha dejado ser feliz a Malena, y aunque siempre ha dicho que todo lo que hace por Malena es por su propio bien, desde mi punto de vista, lo que Reina hace no es otra cosa que quitarle a Malena todo aquello que la pueda hacer feliz, porque es lo que ella misma ha querido siempre, y en su aparente perfección Reina siempre ha deseado ser como Malena. Todo esto se va probando en las diferentes etapas de su vida, se vio muy claro cuando intenta quitarle el amor de Fernando, pero como a él no le interesa Reina, ella arma todo un plan para que deje a Malena, y de esta manera privarla de la felicidad que le esperaba al lado de Fernando, argumentando, una vez más, que todo lo hizo por su bien:

Lo hice por tu bien y no me arrepiento, él no te convenía, tu vida habría sido un infierno, estoy segura, él pertenecía a otro mundo, todo lo que hice, lo hice por tu bien.¹³¹

¹²⁹ *Ibidem*, p. 440.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 441.

¹³¹ *Ibidem*, p. 539.

No obstante su aparente perfección, Reina no tiene lo que convencionalmente se puede llamar una familia perfecta, lo que Malena sí posee, es por esto que Reina le roba su vida a Malena, al robarle a su esposo, quedarse con su casa e intentar robarle también a su hijo.

Reina pierde el dominio que ha ejercido durante tanto tiempo sobre su hermana, cuando Malena logra explicarse su vida y tomar el control de ella. Finalmente, Reina es maldecida por Malena, y de esta manera la dominante termina siendo la dominada.

Capítulo 5. Construcción de los personajes femeninos en *Atlas de geografía humana*

En *Atlas de geografía humana*, Almudena Grandes nos presenta a Rosa, Marisa, Ana y Fran, cuatro mujeres que se encuentran atrapadas en un conflicto de edad, que como dice la misma escritora: “es un conflicto también de identidad”.¹³²

Las cuatro protagonistas trabajan en la elaboración de un atlas de geografía en fascículos para un grupo editorial. No obstante ser muy distintas entre sí, todas ellas coinciden en que se encuentran en una edad, cerca de los cuarenta años, en la que el paso del tiempo les hace repasar sus vidas y actuar en consecuencia.

Rosa, Marisa, Ana y Fran corresponden a un sector de la población, son mujeres urbanas, trabajadoras, autosuficientes e inteligentes. A pesar de representar un arquetipo de mujer contemporánea, cada una de ellas experimenta, dependiendo de su personalidad o de su historia vital, esta crisis de manera diferente. A lo largo de la novela los cuatro personajes exponen su pasado, su presente y cómo por diferentes caminos buscan la felicidad, para ello Almudena Grandes utiliza la técnica de saltos en el tiempo y la narración en primera persona.

Almudena Grandes analiza mediante cada una de sus protagonistas cuatro diferentes tipos de crisis de identidad que se dan en mujeres de una misma generación. Así, por ejemplo, la preocupación de Rosa es el paso del tiempo, o la pérdida de la juventud; con Marisa es la soledad de una mujer inteligente pero fea; Ana es el modelo de los errores de la juventud y Fran atraviesa una crisis de identidad política.

¹³² GARCÍA, *Op. cit.*

5.1. Rosa o la pérdida de la juventud

Rosa posee todo lo que de manera tradicional puede necesitar una mujer para ser feliz. Tiene lo que, en términos actuales, se considera la familia ideal, o sea, el mito socializado de la familia perfecta, que consiste en: papá, mamá, niño y niña.

Hasta antes de cumplir treinta años, todo va bien en la vida de Rosa. Es después de esta edad cuando empieza a cuestionarse su vida y se siente insatisfecha de ella. Recuerda cómo, hasta antes de los treinta años, ella veía su vida como: “un enorme paquete lleno de cosas al que apenas le había pellizado una esquina del envoltorio”¹³³. Ahora, a sus treinta y siete años, ese paquete lo encuentra con muy pocas cosas dentro que: “apenas lucen entre cuatro paredes de cartón repletas de la nada negra y compacta de mi insatisfacción.”¹³⁴

A Rosa le está pesando el paso del tiempo, lo que significa la pérdida de la juventud. Dice Rosa: “es como si el tiempo se devorara a sí mismo, como si cada día que pasa me robara un día pasado, como si los años se anularan entre sí”.¹³⁵

Lo que Rosa está experimentando es una situación real que le está pasando en la actualidad a muchas mujeres maduras que, como ella, viven en una sociedad que le rinde culto a la juventud y a la belleza, y en lo cual los medios de comunicación desempeñan un papel determinante, ya que “el modelo de mujer que transmiten los medios de difusión se caracteriza por resaltar la juventud, la felicidad, el éxito, la alegría, rechaza la vejez y exige, por lo menos una apariencia juvenil a la mujer madura.”¹³⁶

Rosa es el paradigma de la mujer actual, liberada de ciertas cosas, por ejemplo, de la maternidad, pero esclavizada a otras como es la juventud y la belleza. Como dice Almudena Grandes:

¹³³ GRANDES, Almudena. *Atlas de geografía humana*. México: Tusquets México, 1998, p. 17.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 23.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 18.

¹³⁶ URIBE, Nora. “¿Erotismo-pornografía? uso y abuso de la imagen femenina”, en *La mujer en los medios audiovisuales. Memorias del VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: UNAM, 1987, p. 175.

En los años 60 con la revolución sexual, el cuerpo dejó de ser una cárcel, hasta que el cuerpo ha tenido que volver a ser una cárcel porque si no cabes en una 38, tienes la nariz ganchuda o tienes arrugas, eres escoria de la sociedad.¹³⁷

Es por eso que Rosa para conservar su juventud y su belleza se compra cosméticos y cremas a un alto costo, que le prometen la juventud eterna:

La bolsa del *duty-free* de Barajas que no quise colocar en el maletero estaba repleta de cosméticos y cremas en general, a un precio que justificaba de sobra el sacrificio de media hora de sueño, y el tiempo que no invertí en cobrármela, se me pasó abriendo cajas, levantando tapas, comparando olores, y leyendo en sucesivos prospectos lo estupenda que me iba a poner en un par de meses.¹³⁸

Rosa conoce a Nacho Huertas, un fotógrafo con quien tiene una aventura. Ella es una mujer inteligente pero se contradice mucho. Dice una cosa pero hace exactamente lo contrario y termina en una situación patética: enredada con un hombre que no vale la pena. Rosa está consciente que la solución a sus problemas no está en buscar aventuras, incluso dice detestar a las mujeres insatisfechas que señalan "yo lo que necesito es tener una aventura". Sin embargo cuando se le presenta la oportunidad de vivirla con Nacho, no se resiste porque es tanta la necesidad que tiene de sentir que puede amar y que la pueden amar nuevamente, que no ve la realidad. Dice Rosa que:

Parecía tan fácil, enamorar otra vez, enamorarse otra vez y tirar de la manta, acabar con la vida gris, con el despilfarro de los años, con la nostalgia de tantas cosas que no he poseído jamás...¹³⁹

Esta aventura le permite sentir que recupera su juventud, así como también la liberación de la monotonía a la que ha llegado su matrimonio. Para Rosa el premio

¹³⁷ PACHECO, Cristina. "Entrevista a Almudena Grandes" en *Conversando con...*, programa transmitido por Canal 11 el 26 de diciembre del 2003.

¹³⁸ GRANDES, Atlas... *Op. cit.*, p. 63.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 66.

de conocer a Nacho: “consistió en ganar quince años de un golpe, todos esos años que había perdido por las esquinas de mi vida volvieron a mí, y yo volví a tener diecinueve años...”¹⁴⁰

A partir de este momento Rosa empieza a ser otra mujer, rescata la felicidad que había perdido: “Me sentía eufórica, desde luego, porque había ligado, y ligar es casi lo mejor que le puede pasar a una en la vida si luego todo lo demás sale bien...”¹⁴¹. Hasta aquí, sin interesarle ningún otro sentimiento que pudo haber estado asociado a la aventura, lo único que la mueve es la emoción de sentir que se detiene el tiempo que ella cree se le está fugando:

Estaba muy emocionada, es curioso, ahora estoy casi segura que la emoción desplazó a otros muchos sentimientos que ni siquiera llegaron a brotar en mi interior, como si hubieran muerto de asfixia antes de nacer, deseo, incertidumbre, lujuria, complicidad, cariño, admiración o autocomplacencia, nada de eso encontré en mí, sólo emoción, la promesa de un triunfo equívoco, una llave que parecía encajar exactamente en el cerrojo de esa puerta por la que se fuga el tiempo, mi tiempo.¹⁴²

Lo que comenzó como una aventura intrascendente para Rosa, se va convirtiendo en obsesión. Una obsesión al principio identificada con Nacho, pero posteriormente con lo que representó para ella este encuentro. Rosa ya no piensa en él, sino en ella misma:

Yo nunca dejé de pensar en mí misma, nunca dejé de soñar conmigo misma, yo quería empezar otra vez para arreglar definitivamente mis cuentas con el tiempo, para retener los días que se escurrían como gotas de agua entre mis uñas, para reprimir de una vez por todas el motín de los años rebeldes que desertaban en masa y a traición de mi memoria...¹⁴³

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 71.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 72.

¹⁴² *Ibidem*, p. 73.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 186.

La obsesión de revivir la aventura se debe también a que después de este suceso ya no puede conformarse con regresar a su vida de antes:

... ahora no estaba dispuesta a renunciar a infinitamente menos, porque había rozado un nuevo principio con la punta de los dedos y sin embargo mis manos seguían estando vacías, y conformarme con eso era casi peor que morir porque, al menos, la muerte traza una raya al final de la vida, pero a mí me esperaba una vida lisa, sin otras rayas que las de una muerte sucedida al cabo de muchos años inertes, fugaces, estériles, años enteros de cientos de días vividos sin ganas, y eso no podía aceptarlo, ya no... ¹⁴⁴

Conforme pasa el tiempo Rosa sostiene una lucha interna consigo misma, el conflicto entre la persona que debe cumplir con la norma social, que debe aparentar y mantener una rutina y su interior intencionado en correr tras la aventura y la juventud perdida:

La tumultuosa coexistencia de una mujer que era, y otra que deliraba, en los concretos límites de mi propia persona, y la angustia que nos atenazaba a las dos por igual... cuando la que existía no tenía fuerzas para delirar y la otra había perdido ya cualquier esperanza de existir de verdad alguna vez. ¹⁴⁵

Nacho rechaza a Rosa y como este rechazo significa para ella el primer indicio de su propia vejez, la obsesión por detener el tiempo que la aventura le proporcionó, se hace cada más fuerte al grado de llegar a acosar a Nacho, primero con llamadas telefónicas, después con cartas y por último merodeando por su casa.

Rosa al fin logra ver la realidad y se da cuenta que en su obsesión por no perder los años, estuvo a punto de perder la infancia de sus hijos. Dice Rosa que:

Sólo entonces empecé a pensar otra vez, y apliqué mi imaginación, tiranizada durante tanto tiempo por la monótona estrechez de una

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 186.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 191.

obsesión, al diseño de un futuro posible con los niños y sin Nacho Huertas.¹⁴⁶

Nacho Huertas representa para Rosa la confrontación con su realidad significando la oportunidad de recuperar el tiempo que se le está fugando, así como de romper con la rutina en la que se ha convertido su vida. Esta confrontación entre lo real, es decir la pérdida de la juventud y la rutina, y lo ideal, la aventura con todo lo que conlleva, la conducen a tomar una decisión que es la de dejar al esposo, y buscar junto con sus hijos la posibilidad de reencontrarse a sí misma.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 353.

5.2. Marisa o la soledad de una mujer fea

Marisa representa a un tipo de mujer que, al igual que Rosa, vive en una sociedad que le rinde culto a la juventud y a la belleza. Para Marisa es aún más difícil su existencia dentro de esta sociedad porque ella, no obstante ser inteligente, es una mujer fea y además tartamuda.¹⁴⁷ Almudena Grandes maneja con este personaje el principio de que al parecer en esta sociedad el destino de los feos es la soledad. La misma autora opina que:

Marisa es mi debilidad porque resume mi preocupación por el destino de los feos. La fealdad es una de las taras más arbitrarias con las que puede encontrarse el ser humano. Nadie levanta una bandera por los feos ni hace nada por comprenderlos... la fealdad engendra soledad y determina tu mirada sobre el mundo.¹⁴⁸

Hasta los treinta y cinco años Marisa vivió dominada por su madre, y a pesar de haber deseado estar sola, cuando su madre muere, a ella le empieza a pesar la soledad:

Ya había cumplido treinta y cinco años cuando empecé a vivir sola por primera vez en mi vida, pero no escuché ningún ruido la primera noche, ni a la mañana siguiente, y pasaron semanas, meses enteros, antes de que el silencio empezara a jugar conmigo... y eso después de haberme pasado media vida echándolo de menos.¹⁴⁹

Marisa sabe muy bien lo que le pasa y conoce sus limitaciones. Ella está consciente de que en esa sociedad en la que vive, una mujer con sus características, no tiene grandes oportunidades:

Encontré trabajo en esta editorial a los veinte años, pero comprendí enseguida que nunca llegaría a secretaria de dirección, por lo del

¹⁴⁷ Almudena desarrolló anteriormente el tema de la fealdad, en el curso de su novela: *Te llamaré Viernes*, 1991.

¹⁴⁸ MONTANO, Alicia G. "Entrevista a Almudena Grandes: Almudena Grandes, la mujer feliz", en *Qué leer*, a. 3, núm. 27, noviembre, 1998, p.53.

¹⁴⁹ GRANDES, *Atlas... Op. cit.*, p. 30.

tartajeo y los idiomas, y porque soy bajita, y en fin, no muy guapa, la verdad.¹⁵⁰

Sin embargo Marisa demuestra que el ser fea y tartamuda no la limita para desarrollarse profesionalmente, siempre y cuando reciba la oportunidad, como le ocurrió con la informática. Dice Marisa:

Los que hemos nacido sin dientes para comernos el mundo, sólo podemos aspirar a dar algún mordisco desde detrás de una pantalla que no tiene ojos, que no tiene oídos... no valora la buena presencia... un ordenador es el poder al alcance de un tímido, de un cojo, de un gordo o de una tartamuda.¹⁵¹

Marisa tiene todo lo que, en apariencia, puede necesitar cualquier persona para sentirse satisfecha, pero todo esto no cuenta si no se tiene con quien compartirlo, es decir, si se está solo. Dice Marisa:

Tengo una casa, tengo trabajo, gano dinero, me sobra tiempo libre, estoy conectada a la red, voy mucho al cine... pero duermo sola por la-as noches. Y eso es lo mismo que no tener n-nada.¹⁵²

Marisa está a disgusto con ella misma: "no me gusta lo que soy. No me gusta mi cara, ni mi cuerpo, ni mi historia, ni mi vida"¹⁵³, y para sobrevivir se reviste de otra personalidad que le permite cambiar su autopercepción, dándole la seguridad que su propio nombre le niega:

Una vez, hace ya muchos años, la inexplicable deserción de Alejandra Escobar... me dio la oportunidad de irme de vacaciones con otro nombre... se me había ocurrido que tal vez a Alejandra Escobar le fueran las cosas mejor que a mí, y que no estaría mal usar su nombre

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 39.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 40.

¹⁵² *Ibidem*, p. 303.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 214.

como amuleto... recogí junto con las llaves de mi bungalow, una nueva identidad que asumí sin el menor resquicio de inquietud. ¹⁵⁴

Por eso, Marisa por las noches se convierte en Alejandra Escobar y se va sola a los bares de los hoteles de lujo. Marisa confiesa que estos bares son sus favoritos porque en ellos nadie sospecha de una mujer sola que se toma tranquilamente una copa. Ella está consciente que no debería hacerlo, sabe que es una estupidez, o algo peor, un vicio dañino, un juego peligroso, sin embargo lo hace porque es una manera de sobrellevar su soledad:

Mientras estoy sentada ante una mesa discreta del bar de un hotel de lujo, contemplando a toda esa gente que parece vivir una vida de verdad, mientras registro sus gestos, sus hábitos, esos pequeños ritos sin importancia que por un instante llegan a envolverme a mí también, contagiándome de su propia velocidad, de su propio y frenético ritmo, ya no soy una mujer sola que sale sola por no quedarse en casa, sin más propósito aparente que la confección de un exhaustivo catálogo de la clientela de los bares de Madrid, sino una criatura muy distinta, Alejandra Escobar, una mujer de mundo... ¹⁵⁵

Pero Alejandra Escobar no sólo rescata a Marisa de su soledad, también le permite reinventarse su vida, que siempre resulta ser una vida intensa, salvándola del disgusto o de la tristeza de su vida real:

Alejandra siempre arrastra una intensa historia personal. Algunas noches está soltera y otras casada, pero también ha estado separada, e incluso viuda, y tiene un hijo único, o un par de hijas, o ha renunciado a la descendencia en pos de una brillantísima trayectoria profesional. ¹⁵⁶

Marisa sabe que su necesidad de ser suplantada por Alejandra Escobar, es cuestión de autopercepción. Reconoce que el poder de Alejandra Escobar reside en

¹⁵⁴ *Ibidem*, pp. 214-215.

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 215-216.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 216.

su propia identidad, de la seguridad que le proporciona el estar conforme consigo misma. Por eso cuando Marisa, siendo ella misma, intentó hacer lo mismo que hace cuando es Alejandra Escobar, resultó un desastre. Un fracaso que tenía que ver con su propia identidad. Porque dice Marisa que: "... es muy difícil ser feliz cuando una sabe que lleva un vestido feo, incómodo y pasado de moda..."¹⁵⁷

Finalmente a Marisa se le presenta la oportunidad de compartir su vida con Forito, un hombre que aunque no es lo que ella espera, o más bien, lo que Alejandra Escobar quisiera, es un hombre situado en la realidad, que con su amor consigue ubicarla a ella en su realidad y por tanto que se acepte a sí misma tal y como es, liberándose para siempre de la identidad de Alejandra Escobar:

A veces pensaba que precisamente ahí, en la exacta longitud del abismo que nos separaba frente a cualquier historia inventada, residía su ventaja sobre mí, su capacidad para apreciar el mundo verdadero...¹⁵⁸

Marisa termina entendiendo que el peor acompañante es la soledad, por lo que aunque no exista el pleno amor de parte de ella, es mejor intentar la convivencia con este hombre que quedarse sola para siempre:

Así sabía que si dejaba escapar a ese hombre me labraría un futuro de soledad completa, el horizonte que vislumbraba ya cuando la suerte tiró para mí unos dados que seguramente no me correspondía, y sacó un tres.¹⁵⁹

¹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 220-221.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 326.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 327.

5.3. Ana o lo errores de la juventud

Ana representa a un tipo de mujer que cometió errores en su juventud como fue casarse muy joven con el hombre equivocado, y tener una hija también muy joven. Errores que le trajeron como consecuencia una vida frustrada, estresada y solitaria. Sobre este personaje Almudena Grandes dice:

Ana me ha permitido contar una historia de amor de grandes proporciones pero real. Es una mujer apasionada que sabe controlarse y que siendo muy joven cometió errores típicos de mi generación, como casarse prematuramente o tener hijos muy pronto. Estoy convencida de que en cada generación se hacen distintas tonterías y en la mía hacíamos estas cosas.¹⁶⁰

A Ana le sucedió lo que a muchas mujeres jóvenes a quienes las impresiona un hombre mayor, que al fijarse en ellas, las hacen sentir importantes, lo que les ocasiona que por falta de madurez o de experiencia tomen decisiones precipitadas y equivocadas. Ana se siente una persona importante y afortunada, cuando Félix la convierte en su amante:

Somos amantes... esas dos palabras que parecían bastar para hacer de mí una persona importante... me dije que nunca jamás podría llegar a merecer la gracia de un destino tan magnánimo como el que acababa de convertirme en la amante —¿a-man-te!— de un genio auténtico.¹⁶¹

Ana recuerda que el haberse embarazado a los diecinueve años, no fue por casualidad; se embaraza tan joven para darle gusto a su esposo, quien estaba por cumplir treinta años y sentía la necesidad de tener un hijo:

Tenía diecinueve años y no me había quedado embarazada por azar, nada de eso. El famoso pintor estaba a punto de cumplir treinta, y necesitaba tener un hijo antes de abordar la primera frontera crítica...¹⁶²

¹⁶⁰ MONTANO, *Op. cit.*, p. 53.

¹⁶¹ GRANDES, *Atlas... Op. cit.*, pp. 164-165.

¹⁶² *Ibidem*, p. 82.

Durante muchos años Ana creyó que su hija Amanda había sido el mayor de sus errores, sin embargo ahora que ya es mayor comienza a dejar de arrepentirse de muchas cosas, la primera de todas es de su hija:

... empiezo a dejar de estar arrepentida de muchas cosas. Amanda es la primera de todas. La he querido tanto como cualquier persona con suerte pueda querer a sus hijos y mucho más... ¹⁶³

Otro de los errores que cree Ana haber cometido es el de haberse ido, después de casarse, a vivir a París. Para corregirlo, abandona al esposo y regresa a Madrid. Este retorno le permite empezar nuevamente su vida. Una vida que se le presenta difícil, ya que no recibe apoyo de su ex esposo, aunado a las carencias de ella:

Tenía veinticuatro años, una hija de cuatro, una familia que había dejado de lamentar mi pérdida, y ningún título, ninguna experiencia, ninguna idea, siquiera aproximada, de cómo iba a lograr ganarme la vida. ¹⁶⁴

Y por si esto fuera poco, Ana también tiene que cargar con la incomprensión de su madre, quien se alía con el yerno, abogando por los intereses de éste, para hacerla regresar cuando él así lo cree conveniente:

—Pero él siempre te ha querido, Ana Luisa...

—¿Siempre? ¿Cuándo? —Chillé, lamentando por enésima vez la genial intuición que había impulsado a Félix... a buscar el apoyo de mi madre... cuando decidió que no quería envejecer solo y que, en consecuencia, ya era hora de que alguien me cogiera de la mano para devolverme a mi único y verdadero hogar. ¹⁶⁵

¹⁶³ *Ibidem*, p. 83.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 86.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 170.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

Sin embargo, Ana logra salir adelante junto con su hija, quien a los quince años decide irse a vivir a París, con su padre, dejando a Ana sola y sintiéndose culpable de haberla perdido:

Separarme de Amanda me había costado mucho más trabajo del que jamás me habría atrevido a sospechar, y todavía entonces, casi seis meses después de su partida, cuando descolgaba el teléfono para llamarla y no conseguía hablar con ella, me asaltaba una desazón inexplicable, la absurda tentación de contarme mi propia vida al revés, como una descabellada necesidad de sentirme inmediata y absolutamente culpable por haberla perdido.¹⁶⁶

Ana ha perdido todas las esperanzas de encontrar a otro hombre en su vida. Dice Ana: "Aquella noche me acosté con la certeza de que, me gustara o no, Félix acabaría siendo el único hombre de mi vida, y eso porque, sencillamente, no habría ninguno más."¹⁶⁷ Sin embargo, y a pesar de su incredulidad conoce a un hombre que se enamora de ella y ella de él y con el cual termina viviendo y recuperando todo el tiempo que desperdició al lado de su ex esposo.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 82.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 176.

5.4. Fran o la crisis de identidad política

A través de Fran, Almudena Grandes analiza la crisis de identidad política de una generación que creyó ser la elegida para cambiar la historia de su país y que, como Fran y su esposo Martín, dos activistas políticos de izquierda que han vivido durante veinte años en la utopía de un país mejor, más justo y más feliz para todos, al cabo de este tiempo se dan cuenta que el mundo funciona con reglas diferentes a las que ellos creyeron que podía funcionar, resultándoles incomprensibles. Dice Fran: "... nosotros éramos los benditos elegidos para cambiar el curso de la historia, los que teníamos el viento a favor, y ya ve cómo estamos, deseando que la derecha llegue por fin al poder a ver si salta todo por los aires..."¹⁶⁸

Con respecto a esta generación, Almudena Grandes opina que:

Es una generación que no ha vivido los años heroicos y cuyas vidas se parecen a las de sus abuelos más que a las de sus padres. Es una generación que trata de compensar el paréntesis que supuso el franquismo y que los veinte años de memoria que tiene a sus espaldas se corresponden con un país corriente, algo muy deseable para nuestros mayores, pero que para nosotros tiene menos valor. Fran, uno de mis personajes -de izquierdas, lúcida, nada histérica-, lo explica muy bien cuando dice: "a nosotros, ni siquiera nos han derrotado". Éramos la generación que lo iba a tener *todo* y ahora resulta que ese *todo* se ha evaporado sin darnos cuenta.¹⁶⁹

Para entender lo que le está pasando, Fran acude una vez por semana a una psicoanalista, y aunque no está muy convencida de hacerlo, busca la ayuda de esta especialista, porque considera que es un método posible para resolver su problema. Dice Fran a la psicoanalista:

Si he venido aquí es porque me encuentro mal sin saber por qué. No es la primera vez que me pasa, pero nunca me había dado tan fuerte. Por

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 267.

¹⁶⁹ MONTANO, *Op. cit.*, p. 53.

principio, me obligo a mí misma a contar con todos los métodos posibles para resolver un problema, y para mí, usted, de momento, no es más que eso, un método posible.¹⁷⁰

Fran es una mujer débil y sensible pero aparenta fortaleza. De niña Fran descubrió que la única fórmula capaz de garantizarle la capacidad de hacer bien las cosas consistía en tener el control de cualquier situación y desde entonces tener el control sobre personas y objetos se le hizo una necesidad:

Desde entonces, y debo de estar hablando de una época en la que mi estatura rebasaba a duras penas el metro y medio, mi relación con el mundo, personas, acontecimientos, estados de ánimo, e incluso objetos, se ha definido por la necesidad de tener el control en todo momento, sin relajar la vigilancia jamás.¹⁷¹

La única persona que escapa al control de Fran es su esposo Martín:

Martín es la única excepción a esta regla, el único ser vivo al que he llegado a reconocerle autoridad sobre mí misma. Fuera de él, no sé, y nunca he sabido, desenvolverme en situaciones controladas por otros.

Martín es el único que ha descubierto la debilidad de Fran. Una debilidad que disfraza con una fortaleza aparente y completamente fingida:

Nunca he sabido sacar partido de mi debilidad, esa clase de ventaja siempre me ha parecido indigna, así que procuro vivir por encima de ella, pero Martín la detectó enseguida y, en cierto modo, él fue quien supo explotarla en su propio provecho.¹⁷²

No obstante que Fran, desde joven, ha tenido el control de su vida, de su trabajo, de sus amistades, de sus relaciones con su familia, de su ideología y de su futuro, siente que ahora, que ya es mayor, no le sirve de nada, porque debido a la crisis por la que atraviesa, se siente perdida e incapaz de controlarse a sí misma,

¹⁷⁰ GRANDES, *Atlas... Op. cit.*, p. 58.

¹⁷¹ *Ibidem*, pp. 44-45.

¹⁷² *Ibidem*, p. 147.

sobre todo porque Martín, el único que la ha controlado a ella, está pasando por el mismo conflicto que Fran y no muestra mucho interés en seguir controlándola:

...no sé hacia dónde tirar, qué hacer con el resto de los años que me quedan que son seguramente menos que los que ya he vivido... Y Martín que es el único que ha logrado controlarme a mí, no parece demasiado interesado en seguir haciéndolo... ¹⁷³

Fran proviene de una familia culta. Dice Fran: "En casa de mi padre los incultos nunca han pasado de la cocina." ¹⁷⁴ A Fran le fue dada una educación de izquierda: "la más extravagante que era posible dar en Madrid a una niña nacida en 1955." Sin embargo Fran considera que toda esa educación era una "realidad virtual. Todo mentira." ¹⁷⁵

Al igual que otras protagonistas de Almudena Grandes, Fran también sufre la falta de cariño de su madre, una mujer muy bella que espera que su única hija herede su belleza, decepcionándose de ella, al grado de dejar de quererla, por ser fea:

A mi madre le molestaba mucho que su única hija fuera fea, sobre todo porque los varones habían salido muy guapos. Ella había calculado más bien lo contrario y nunca ha sido buena perdedora, así que, después de resignarse a brillar en solitario, me dejó bastante tranquila, ésa es la verdad. ¹⁷⁶

Fran busca el cariño del que carece en su esposo:

... aunque Martín jamás llegaría a saberlo, quise atarlo a mi vida para siempre, en silencio... porque tú me has elegido, prometí con los labios sellados, serás desde ahora mi único padre, y porque tú me has deseado, serás desde ahora mi única madre... y tú serás mis hermanos, mis

¹⁷³ *Ibidem*, p. 46.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 48.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p.49.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 128.

hermanas, y serás mi familia, y serás mi casa, y serás mi patria, y serás mi dios... ¹⁷⁷

Fran y Martín seguían viviendo en sus sueños de juventud sin advertir que el mundo cambia y que hasta los izquierdistas más radicales de antes han cambiado de bando como es el caso de su amiga Marita, quien afirma que “más vale pájaro en mano que cien utopías volando”:

... si Martín y yo nos quedábamos cada vez más solos en todas las discusiones, no era porque fuéramos los más coherentes, los más sólidos, o los más listos, sino porque el decorado del teatro había cambiado, y los demás actores ya se sabían su papel cuando a nosotros no se nos había ocurrido ni pedirlo siquiera... ¹⁷⁸

Fran confronta la realidad con sus ideales, tras la muerte de Marita. Es cuando comienza su crisis de identidad política. Confiesa Fran:

Tengo treinta y siete años y acabo de comprender que seguramente he vivido ya más de la mitad de mi vida... hace tres meses mi mejor amiga se murió de un cáncer de útero. He pasado veinte años cultivando la utopía de un mundo mejor, más justo y más feliz para todos... y de repente todos mis rosales se han desvanecido, han desaparecido, se han esfumado, se han deshecho en el aire, como se deshacen todas las cosas que no han llegado a existir nunca, como las utopías sin ir más lejos. ¹⁷⁹

Gracias a Martín, Fran entiende que no puede seguir viviendo de ideales, que la realidad supera cualquier sueño:

Se acabó, Fran, dijo solamente, se acabó. La utopía no era ni eso, el mundo mejor se ha ido a la mierda para siempre, ya lo sabes, así que no hace falta que sigas siendo perfecta, coherente, impecable... Deja de nadar contra la corriente y relájate. Esto está bien, tiene que estar bien, ya lo verás... ¹⁸⁰

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 145.

¹⁷⁸ *Ibidem*, pp. 265-266.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 45.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 397.

No obstante que Fran se había negado a tener hijos, porque según ella misma dice: “mis elevadísimos ideales colmaban con creces el horizonte de mi trascendencia”,¹⁸¹ finalmente Fran logra liberarse de sí misma cuando descubre a una edad tardía, cerca de los cuarenta años, la maternidad.

Las cuatro protagonistas de esta novela son mujeres insatisfechas de su pasado que, a partir de su presente, en el que están viviendo la crisis de los cuarenta, se replantean su vida, para vivir lo mejor posible el futuro que les queda.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 45.

Capítulo 6. Los personajes femeninos de Almudena: mujeres insatisfechas con su pasado y dispuestas a cambiar su presente para alcanzar un futuro promisorio.

Hablar de los personajes femeninos de Almudena Grandes en estas tres novelas, es hablar de una generación. Una generación de mujeres que nacieron en torno a los años sesenta, y fueron educadas bajo las normas sociales y morales del régimen franquista, pero que viven su adolescencia o juventud bajo otro régimen político: la democracia, lo que les supone la entrada a la modernidad, por tanto es una generación a la que le tocó el cambio y tiene que plantearse muchas cosas, sobre todo los valores con que fueron educadas contra su realidad contemporánea. Tanto Lulú, Malena, Reina, Rosa, Marisa, Ana y Fran, así como también la propia Almudena Grandes, pertenecen a esta generación y su historia es un testimonio de los conflictos ideológicos, sentimentales, morales y sexuales por los que atraviesa esta generación del cambio.

En la construcción de los siete personajes femeninos, protagonistas de estas novelas, se encuentran rasgos similares y muchos de ellos corresponden también a las características literarias por las que se inclinan con más frecuencia las mujeres escritoras.

Lulú, Malena, Reina, Rosa, Marisa, Ana y Fran, ven su presente en función de su pasado, es decir, intentan entender su presente a través de sus vivencias pasadas, por lo que narran su historia de manera retrospectiva, remontándose de su presente a su niñez o a su adolescencia. Por tanto, estamos ante unas novelas de formación (*Bildungsroman*), que como ya ha quedado señalado es la manifestación más característica de la escritura femenina de hoy.

Todas ellas cuentan su vida en una primera persona muy fuerte. Son voces de mujeres con rasgos de heroínas, que se sienten solas y luchan solas contra el mundo. El uso de la primera persona también parece ser una característica destacada en la escritura de mujeres.

Las edades de las siete protagonistas fluctúan entre los treinta y los cuarenta años, por lo que todas están pasando por una crisis de identidad asociada a su edad, lo que las hace cuestionarse su futuro y buscar, por diferentes vías, encontrarse a sí mismas. La búsqueda de identidad de la protagonista es un tópico muy frecuente en la novela femenina actual.

Los personajes femeninos de Almudena Grandes corresponden a un arquetipo de mujer contemporánea. Las siete protagonistas son mujeres inteligentes, urbanas, independientes, cinco de ellas son universitarias (Lulú, Malena, Reina, Rosa y Fran), exceptuando a Reina quien nunca se desarrolló en el terrero profesional, todas las demás son mujeres exitosas intelectualmente, porque aunque no hayan asistido a la universidad, como es el caso de Marisa y Ana, se desempeñan en el terreno profesional de manera eficiente.

La frustración, la soledad, la insatisfacción personal, la baja autoestima, la debilidad de carácter, o el rechazo materno, son rasgos psicológicos que componen la personalidad de estas protagonistas y que como generación de cambio que son, tienen que enfrentarse a estos conceptos y tratar de superarlos.

Todas las mujeres que aparecen en estas novelas son mujeres insatisfechas, incluso Reina en su aparente perfección no está satisfecha de sí misma, la prueba está en que desde siempre intentó robarle a Malena su vida.

De las protagonistas que sufren el rechazo materno, tal vez sean Lulú y Fran a quienes más les ha afectado, conduciéndolas a buscar en un hombre el amor materno del que carecen, llegando a producirles daños severos como es el caso de Lulú que se convierte en masoquista al suplir con el amor de Pablo, el desamor de su madre. En opinión de Mercedes Carballo-Abengózar: "el deseo sexual que se asocia al personajes de Lulú, no es tanto un deseo puramente sexual, sino el de ser amada, y no sólo por el hombre del que se enamora, sino por el mundo, y muy en particular por su madre."¹⁸² Esta misma autora opina que: "Fran no es masoquista pero es una mujer Lulú, con una falta de cariño materno y un marido a través del

¹⁸² CARBALLO-ABENGÓZAR, Mercedes. "Almudena Grandes: sexo, hambre, amor y literatura", en Alicia REDONDO GOICOECHEA (coord.) *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*. Madrid: Narcea, 2003, p. 15.

cual intenta recuperar el cariño perdido.”¹⁸³ Por otro lado también el rechazo materno está considerado como un tópico muy frecuente en la escritura de mujeres.

En la construcción de sus personajes femeninos en estas tres novelas, Almudena Grandes no sólo se centra en cuestiones generacionales, también trata asuntos particulares como es el nivel socioeconómico en donde sitúa a sus protagonistas. Así por ejemplo, Fran, Malena y Reina son un retrato de la alta burguesía madrileña, mientras que Lulú, Rosa, Marisa y Ana pertenecen a la clase media.

La crítica a la opresión que ha ejercido la Iglesia en la sociedad española, no pasa desapercibida para Almudena Grandes al construir a sus personajes. Tanto Lulú como Malena y Reina, así como Rosa, Marisa y Ana, fueron educadas en colegios de monjas católicas. La opinión que de éstas tiene la autora, se percibe en algunos de sus personajes y nunca resulta satisfactoria. Marisa recuerda a las monjas como soberbias: “...la tutora de turno se dirigía, con un soberbia que jamás he vuelto a percibir en otro ser humano...”¹⁸⁴ Por su parte, Malena las recuerda así: “La madre Gloria, apoyada de costado contra una jamba, me detuvo... Las cejas se fruncieron... como si fueran ellas, y no los ojos de aquella medusa, las que me examinaban de arriba abajo, buscando cualquier pecado complementario.”¹⁸⁵ Pero tal vez la crítica más mordaz que hace Almudena Grandes al clero la pone en boca de Fran, quien también fue educada en un colegio de monjas:

El clero siempre es clero, de derechas o de izquierdas, católico o ateo, tradicional o alternativo, lo mismo da, es clero, riguroso, dogmático, inflexible, ciego y sordo, y mudo, despiadado, de puro indiferente, ante cualquier realidad que no convenga a su fe.¹⁸⁶

¹⁸³ *Ibidem*, p. 24.

¹⁸⁴ GRANDES, *Atlas... Op. cit.*, p. 33.

¹⁸⁵ GRANDES, *Malena... Op. cit.*, pp. 24-25.

¹⁸⁶ GRANDES, *Atlas... Op. cit.*, p. 48.

En alguna ocasión la escritora declaró desconfiar de la felicidad sin pareja: "Desconfío de la felicidad sin pareja. Desconfío, aunque hay quien diga que es posible."¹⁸⁷ Partiendo de esta convicción personal, la estabilidad emocional de sus personajes femeninos siempre está relacionada con un hombre. Al respecto cabe señalar una observación importante: los personajes femeninos de Almudena Grandes no están buscando la pareja, ésta les llega; por ejemplo, en el caso de Lulú, quien siempre estuvo enamorada de Pablo sin esperanzas, ella no lo busca, es Pablo el que la busca a ella; con Malena y Fernando es lo mismo, en su adolescencia a Malena no le interesan los chicos, hasta que Fernando asoma en su vida; Rosa no está en busca de aventuras, pero éstas le llegan con Nacho; Marisa cree que nunca va a encontrar a un hombre hasta que aparece Forito; Ana está resignada a que Félix sea el único hombre en su vida y sin buscarlo llega Javier; la relación de Fran con Martín es un caso similar a los anteriores. Con el personaje de Reina, al estar construido como la antítesis de Malena, el caso es contrario. A Reina no le llega la pareja, es ella la que la busca.

Para Almudena Grandes el amor es muy importante a la hora de construir a sus personajes femeninos. Algunas de sus protagonistas logran a través de la mirada del amante transformar su autopercepción.¹⁸⁸ Como ejemplo se puede citar a Malena, quien descubre su belleza al enamorarse de Fernando:

... aprendí poco a poco que aquellos ojos, y aquella piel, y aquellos rizos, y aquellos labios eran los míos, porque eran el reflejo del rostro que él había querido mirar, y mi repentina belleza no era sino la huella más profunda de su mirada.¹⁸⁹

¹⁸⁷ MONTANO, *Op. cit.*, p. 53.

¹⁸⁸ En "Los ojos rotos (Historia de aparecidos)", uno de los cuentos que conforman el libro de relatos *Modelos de mujer*, este tema ha sido tratado también por la autora en el personaje de Miguela, una mujer mongólica, a quien el amor la transforma, le cambia la cara, autopercebiéndose como una mujer guapa. Lo interesante con este personaje es que todos los que la rodean perciben esta transformación, viéndola igualmente guapa.

¹⁸⁹ GRANDES, *Malena... Op. cit.*, p. 187.

En estas tres novelas (así como en algunas otras de sus obras), Almudena Grandes rompe con los arquetipos de belleza convencionales, cambia el canon de belleza de mujer rubia y delgada por el de mujer morena y no muy delgada. Lulú y Malena son morenas y ninguna de las dos está muy delgada, no obstante que no se ajustan al canon de belleza convencional, la autora las describe como mujeres muy atractivas.

Almudena Grandes concede a casi todos sus personajes femeninos un final satisfactorio, ya que ninguna de ellas termina igual que cuando empezó. En el caso de Lulú, el no lograr crecer y continuar siendo la niña dependiente de Pablo, no significa para ella ninguna frustración, por el contrario termina satisfecha de su destino; Malena consigue aceptarse a sí misma e intenta encontrar su felicidad en un mundo que esté hecho a su medida; Rosa no obstante que termina sin pareja tiene un futuro prometedor junto con sus hijos; Marisa encuentra un hombre que la ama y la rescata de su soledad; Ana encuentra en el amor de un hombre la posibilidad de recuperar la felicidad que creyó perdida y Fran consigue la felicidad con la maternidad.

Reina tal vez sea el único personaje cuyo final no es satisfactorio, puesto que ya no podrá ejercer el dominio con el que sometió a Malena durante toda su vida; asimismo no podrá en el futuro robarle su vida a Malena como lo vino haciendo desde su niñez, y no obstante que se quedó con el esposo y la casa de su hermana, también se quedó con una maldición de ésta.

Conclusiones

Hasta el momento Almudena Grandes no es una autora excesivamente prolífica, sin embargo es una escritora que disfruta en la actualidad de una espléndida madurez personal y literaria. Sin duda Almudena Grandes no dejará de mejorar con el tiempo, sabiéndose reinventar en cada nueva obra y conservando el prestigio literario del que goza en la actualidad dentro de los nuevos narradores españoles.

Fiel a su encuadramiento dentro de la nueva narrativa española, la producción literaria de Almudena Grandes procura el entretenimiento, la captación del interés del lector, usando la memoria y la invención. Estilísticamente su prosa es esmerada, las frases amplias y precisas y sus descripciones excelentes. Mediante la exploración de las incertidumbres personales, indaga en el ámbito de unas mujeres insatisfechas con su presente, pero dispuestas a luchar para forjarse un futuro promisorio. Asimismo en la producción novelística de esta escritora están presentes las características más importantes que se han atribuido a las mujeres escritoras, y aunque tales características no son privativas de éstas, si se comprueba una notable inclinación hacia algunas de ellas.

Almudena Grandes forma parte de una generación de escritores que han disfrutado del privilegio de ser testigos de las profundas transformaciones en la sociedad y en la cultura española. La trascendencia social de la literatura, así como el auge de la experimentación de novedosas técnicas literarias han cedido terreno frente a la consolidación del ámbito privado, la recuperación de la cotidianidad, la búsqueda de la identidad como temática principal de los argumentos novelescos. Esta nueva novela al ser un ejercicio de introspección, de exploración del fondo psicológico de su autor, por fuerza acaba apoyándose en el ámbito de lo autobiográfico. En las tres novelas analizadas en este trabajo, se encuentra una gran cantidad de rasgos autobiográficos, sin embargo hay dos personajes: Malena (*Malena es un nombre de tango*) y Ana (*Atlas de geografía humana*) en los cuales se destacan más estos rasgos.

Si exceptuamos *Te llamaré Viernes*, que como quedó indicado en su oportunidad, el personaje protagonista es un hombre, en las restantes novelas, así como en el libro de relatos, que conforman el ciclo testimonial en la obra de Almudena Grandes, la autora construye sólo personajes femeninos, lo que ha ocasionado que se le llegue a considerar una escritora feminista. Almudena Grandes niega ser feminista, lo cual queda reflejado en su producción novelística, ya que en ella en ningún momento se aprecia un discurso específicamente feminista, de hecho sus personajes femeninos no encuentran la solución a su insatisfacción por sí mismas, ésta les llega a través de un hombre. Por ejemplo, Lulú se niega a crecer y consigue su felicidad al continuar sometida a Pablo; a Malena le salva la vida una joya que le diera su abuelo; a Marisa y Ana la felicidad les llega al tener la posibilidad de compartir su futuro con un hombre; Fran logra encontrarse a sí misma con la maternidad; Rosa no obstante que se queda sin pareja tiene un futuro prometedor junto con sus hijos.

Las siete protagonistas de las novelas incluidas en este trabajo: *Las edades de Lulú*; *Malena es un nombre de tango* y *Atlas de geografía humana*, representan una generación de cambio en España, generado éste por la transición política de la dictadura a la democracia, y que es la misma generación a la que pertenece la autora. A través de la historia de cada uno de sus personajes femeninos, Almudena Grandes da testimonio de los conflictos ideológicos, sentimentales, morales y sexuales por los que atraviesa esta generación a la que le tocó modificar muchos de los valores con que fueron educadas: matrimonio, hijos, independencia económica, sexualidad, solidaridad, religión, entre otros.

Almudena Grandes plantea en sus personajes diferentes tipos de crisis íntimas, que aunque ella las aplica en la sociedad española, se pueden generalizar a otras sociedades llegando a ser universales. Por ejemplo, Lulú (*Las edades de Lulú*), quien sufre la falta de cariño materno que la conduce al masoquismo. Psicológicamente, está comprobado que una persona que durante su desarrollo infantil carece de este afecto, es probable que tienda a establecer conductas masoquistas. Este

comportamiento no es exclusivo de una sociedad determinada, ya que es una conducta humana aplicable a cualquier otro ámbito social.

Con los personajes de Malena y Reina (*Malena es un nombre de tango*), la autora plantea dos tipos diferentes de reacción, una de rechazo y otra de aceptación, ante un cambio ideológico, en dos personas de la misma generación que están viviendo en un país que atraviesa por una etapa de transición política, que se refleja en un cambio de mentalidad, lo cual genera un replanteamiento de ideas. Este cambio ideológico que se está operando en la sociedad donde se desarrollan estos personajes, se puede dar de igual manera en cualquier otro medio social e igual que Malena y Reina habrá quienes lo acepten o lo rechacen.

En *Atlas de geografía humana*, Almudena Grandes retrata a cuatro mujeres (Ana, Marisa, Rosa y Fran) que se están acercando a los cuarenta años y se encuentran atravesando la llamada "crisis de los cuarenta". Es ésta una crisis íntima, pero a la vez universal.

En la construcción de los personajes femeninos de Almudena Grandes se encuentran rasgos similares. Todas ellas son mujeres contemporáneas que buscan una identidad, todas son mujeres insatisfechas de su presente que miran su pasado para enfrentarse al futuro. Almudena Grandes construye a sus personajes femeninos con rasgos de heroínas. La estabilidad emocional de todas ellas siempre está relacionada con un hombre. El amor es muy importante para Almudena Grandes al construir a sus personajes, algunas de sus protagonistas logran a través del amor transformar su autopercepción.

Bibliografía

Bibliografía directa

GRANDES, Almudena. *Atlas de geografía humana*. México: Tusquets México, 1998. 467 p. (Andanzas, 350)

_____. *Las edades de Lulú*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 2000. 260 p. (Mitos bolsillo)

_____. *Malena es un nombre de tango*. Barcelona: Tusquets, 1999. 552 p. (Andanzas, 211)

Bibliografía indirecta

ÁLVAREZ UDE, Carlos (coord.) "El estado de la cuestión. Novela española 1989-1990", en *Ínsula*, núm. 525, septiembre, 1990, pp. 9-18.

AMELL, Samuel y Salvador GARCÍA CASTAÑEDA (eds.) *La cultura española en el posfranquismo: diez años de cine, cultura y literatura en España, 1975-1985*. Madrid: Playor, 1988. 146 p.

_____. "La novela española actual y la crítica", en *Ínsula*, núm. 512-513, agosto-septiembre, 1989, p. 15.

BÉRTOLO, Constantino. "La nueva narrativa española", en Francisco RICO (ed.) *Historia y crítica de la literatura española 1975-1990*, vol. 9. Barcelona: Crítica, 1992, pp. 292-299.

BOURNEUF, Roland y Réal OUELLET. 3a. ed. *La novela*. Barcelona: Ariel, 1983. 279 p. (Instrumenta)

CARBALLO-ABENGÓZAR, Mercedes. "Almudena Grandes: sexo, hambre, amor y literatura", en Alicia REDONDO GOICOECHEA (coord.) *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*. Madrid: Narcea, 2003, pp. 13-30 (Mujeres)

CASTILLO-PUCHE, José Luis. "Situación de la novela española actual", en Samuel AMELL y Salvador GARCÍA CASTAÑEDA (eds.) *La cultura española en el posfranquismo: diez años de cine, cultura y literatura en España, 1975-1985*. Madrid: Playor, 1988, pp. 49-55.

CIPLIJAUŠKAITĖ, Birutė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1988. 255 p.

DÍAZ DIOCARETZ, Miriam e Iris M. ZAVALA (coords.) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). Teoría feminista: discursos y diferencias*. Barcelona: Anthropos, 1993. 125 p.

FREEDMAN, Alfred M., Harold I. KAPLAN, Benjamín J. SADOCK. *Compendio de psiquiatría*. Barcelona: Salvat, 1975. 919 p.

GINART, Belén. "Espectáculos. 'Aunque tú no lo sepas', basada en un texto de Almudena Grandes", en *El País*, a. XXVI, núm. 8,627, 4 de enero, 2001, p. 26.

GRANDES, Almudena. *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets, 1996. 248 p. (Fábula, 100)

LÓPEZ CABRALES, María del Mar. *Palabras de mujeres escritoras españolas contemporáneas*. Madrid: Narcea, 2000. 206 p.

MAINER, José-Carlos. "Cultura y sociedad", en Francisco RICO (ed.) *Historia y crítica de la literatura española 1975-1990*, vol. 9. Barcelona: Crítica, 1992, pp. 11-26.

MARTÍNEZ CACHERO, José María. "Diez años de novela española (1976-1985)", en *Ínsula*, núm. 464-465, julio-agosto, 1985, pp. 3-4.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio. *La actual novela española: ¿un nuevo desencanto?* México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000. 53 p. (Cuadernos de jornadas, 8)

MONTANO, Alicia G. "Entrevista a Almudena Grandes", en *Qué Leer*, núm. 27, noviembre, 1998, pp. 51-54.

MORA, Rosa. "Entrevista a Almudena Grandes", en *El País*, a. XXIX, núm. 9,744, 4 de febrero, 2004, p. 32.

MURILLO, Enrique. "La nueva narrativa española", en Francisco RICO (ed.) *Historia y crítica de la literatura española 1975-1990*, vol. 9. Barcelona: Crítica, 1992, pp. 299-305.

PACHECO, Cristina. "Entrevista a Almudena Grandes", en *Conversando con...*, programa transmitido por Canal 11 el 26 de diciembre del 2003.

PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998. 191 p.

REBOIRAS, Ramón F. "Entrevista a Almudena Grandes", en *Cambio 16*, núm. 1,270, 25 de marzo, 1966, pp. 70-71.

RICO, Francisco. "De hoy para mañana: la literatura de la libertad", en Francisco RICO (ed.) *Historia y crítica de la literatura española 1975-1990*, vol. 9. Barcelona: Crítica, 1992, pp. 86-93.

SANZ VILLANUEVA, Santos. "La novela", en Francisco RICO (ed.) *Historia y crítica de la literatura española 1975-1990*, vol. 9. Barcelona: Crítica, 1992, pp. 249-283.

_____. "El archipiélago de la ficción", en *Ínsula*, núm. 589-590, enero-febrero, 1996, pp. 3-4.

_____. "La literatura española actual", en *Ínsula*, núm. 464-465, julio-agosto, 1985, p. 28.

SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio. "La novela española en lengua castellana desde 1975 hasta 1985", en Samuel AMELL y Salvador GARCÍA CATAÑEDA (eds.) *La cultura española en el posfranquismo: diez años de cine, cultura y literatura en España, 1975-1985*. Madrid: Playor, 1988, pp. 37-47.

URIBE, Nora. "¿Erotismo-pornografía? uso y abuso de la imagen femenina", en *La mujer en los medios audiovisuales, Memorias del VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: UNAM, 1987. 181 p. (Cuadernos de cine/32)

VALLS, Fernando. "La literatura femenina en España: 1975-1989", en *Ínsula*, núm. 512-513, agosto-septiembre, 1989, p. 13.

VILLALBA ÁLVAREZ, Marina. (Coord.) *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. 437 p. (Estudios; 58)

VILLANUEVA, Darío. "La nueva narrativa española", en Francisco RICO (ed.) *Historia y crítica de la literatura española 1975-1990*, vol. 9. Barcelona: Crítica, 1992, pp. 285-292.

_____. "Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema", en Francisco RICO (ed.) *Historia y crítica de la literatura española 1975-1990*, vol. 9. Barcelona: Crítica, 1992, pp. 3-40.

ZAVALA, Iris M. (coord.) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*. Barcelona: Anthropos, 1995. 332 p.

_____. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). Modos de representación desde el siglo XVIII a la actualidad*. Barcelona: Anthropos, 1996. 323 p.

ZORRILLA, Virginia. "Entrevista a Almudena Grandes", en *Cambio* 16, núm. 1,405, 2 de noviembre, 1998, pp. 70-71.

Páginas Web

ANABITARTE, Ana. "Entrevista a Almudena Grandes. Almudena Grandes: "Lloro muchísimo escribiendo", en http://www.babad.com/no15/almudena_grandes.html.

EFE. "Entrevista a Almudena Grandes: Almudena Grandes comienza una versión masculina de Malena", en <http://www.elmundolibro.elmundo.es/2004/07/05/narrativaespañola/html>.

EL MUNDO. "Entrevista a Almudena Grandes", en <http://www.elmundo.es/encuentros/2004/03>.

GARCÍA, Luis. "Entrevista a Almudena Grandes: Almudena Grandes", en <http://www.literaturas.com/EntrevistaAGrandes2002.html>.

MATEO GONZÁLEZ, Silvia. "Entrevista a Almudena Grandes: Almudena Grandes, escritora por equivocación", en <http://www.generacionxxi.com/grandes.html>.

PÉREZ ABAD, Miguel A. "Entrevista a Almudena Grandes: ¿feminismo en Almudena Grandes?", en <http://www.sgci.mec.es/au/agrandes.html>.

SANCHÍS, Irma. "Entrevista a Almudena Grandes: Si naces feo, estás radicalmente solo", en <http://www.geocities.com/nota204/ene/feo.html>.

VILCHES, Fernando. "Almudena Grandes", en http://contrastes/catorce/critica_Vilches1.html.