

Almudena Grandes, la mirada del amante

MARGARITA SANTOS ZAS
(Universidade de Santiago de Compostela)

Tú no me miras, Miguel -dije despacio, aunque estaba segura de que no me entendería-. Porque no sabes mirarme.

Almudena Grandes 1996: 149-150.

Con estas palabras rompe su relación de noviazgo la protagonista de «El vocabulario de los balcones», uno de los siete relatos que integran *Modelos de mujer* (1996)¹, de Almudena Grandes. En esas pocas y rotundas frases se contiene el sentido del libro, al menos el que ahora y aquí me importa rescatar de entre otros posibles significados. Pero antes de exponerlo, voy a esbozar muy brevemente el marco general en el que autora y obra se inscriben (Miguel Ángel García 2004).

Modelos de mujer es el primer libro de relatos de la escritora madrileña, pero no su *opera prima*, que fue su novela *Las edades de Lulú*, ganadora del XI Premio de novela erótica «La Sonrisa Vertical» en 1989². A este título le han seguido más de una decena de novelas (la última, *Los pacientes del doctor García*, 2017, cuarta novela de la serie «Episodios de una Guerra interminable»), y una nueva colección de relatos breves, *Estaciones de paso* (2005), editada casi diez años después de la primera³. Esta trayectoria como narradora ha hecho de Almudena Grandes una de las escritoras más significativas y estimadas del panorama literario español actual. Su sugestiva voz lo es, entre otros motivos, por cuanto *la mujer* no solamente es un elemento axial de toda su producción, sino porque conceptos tales como género, androcentrismo, patriarcado o sexismo son nociones que informan implícita o explícitamente sus perfiles de mujer,

¹ En adelante, citaré entre paréntesis cada uno de los siete relatos, que componen el volumen, por sus títulos abreviados, seguidos de la página o páginas correspondientes: «Los ojos rotos (Historia de aparecidos)», 1989; «Malena, una vida hervida (Relato parcialmente autobiográfico)», 1990; «Bárbara contra la muerte», 1991; «Amor de madre», 1994; «El vocabulario de los balcones», 1994; «Modelos de mujer», 1995; y, por último, «La buena hija», 1995. Ha sido esta colección de relatos objeto de atención crítica desde su publicación, pues los personajes y asuntos tratados resultan «golosos» de manera particular para los estudios de género (prototipos femeninos, los discursos del cuerpo, los roles masculinos y femeninos...). Véase el repaso que al respecto hace Aguilera Gamero (2012), así como su propio análisis de *Modelos de mujer*.

² Con un millón de ejemplares vendidos y una versión cinematográfica de Bigas Luna, esta novela -indica M.^a Luisa Blanco- inicia «el espectacular auge de la buena literatura erótica en España» (*apud* Legido-Quigley 1999: 9).

³ En diversas ocasiones la escritora madrileña ha explicado las razones de su preferencia por la novela. Remito a Aguilera Gamero (2012: [59]), que comenta estas declaraciones y estudia la producción de Almudena Grandes entre 1994 y 2004. Véase, asimismo, Miguel Ángel García (2004).

aun cuando la escritora no admite la naturaleza distintiva y la percepción diferencial del mundo que el factor genérico confiere al texto, como señala Gonzalo Navajas (1996: 37-39)⁴. Para Almudena Grandes escribir -lo ha dicho muchas veces- «es mirar el mundo y lo más natural es mirarlo con ojos propios»; siendo el límite de esa mirada, a su juicio, la propia memoria, por ello construye sus obras -al menos hasta 2004- con los materiales que aquella le proporciona: «procuro escribir desde mi memoria, que contempla mi género tanto como mis terrores infantiles, la aversión por las coles de Bruselas y una incontable multitud de cosas más» (Grandes 1996: 17)⁵.

De ahí que la crítica haya reconocido que en su narrativa «en ningún momento se aprecia un discurso específicamente feminista», sino que «el universo literario de Almudena Grandes exhibe un feminismo postfeminista, sin ningún tipo de excesos, en el cual no se manifiesta un ataque virulento al hombre»; aunque retrata con crudeza «las situaciones de abuso interpersonal [...] aboga por la mujer emancipada e independiente, [...] goza usando de la ironía para describir los caducos papeles de hombres trogloditas trasnochados, y [...] trata con indulgencia no exenta de complicidad al ser humano, tal cual, en su doble vertiente masculina o femenina» (Pérez Abad 2001: en línea).

Bien es cierto que esta actitud es compartida por buena parte de las novelistas españolas de las últimas décadas. En ese sentido, Pilar Nieva de la Paz (1999: 199-212), al ocuparse de Lucía Etxebarría y de Almudena Grandes, señalaba:

Las autoras, por su parte, se hacen eco de la percepción cada vez más generalizada que las mujeres actuales tienen de esta recién adquirida apertura vital, al tiempo que reflexionan críticamente sobre las claves que permiten a sus contemporáneas definir su identidad personal, más allá de los roles tradicionalmente asumidos⁶.

En este contexto, apenas abocetado, encajaría *Modelos de mujer*, obra a la que voy a ceñirme en esta oportunidad. De ella ha escrito Almudena Grandes en su prólogo, «Memoria de una niña gitana»:

⁴ La mujer, como novelista, se ha incorporado al mundo de la ficción en un plano de igualdad al hombre y, aparte de la dimensión sociológica del fenómeno, la crítica se pregunta, en efecto, sobre su aportación y especificidad. Gonzalo Navajas (1996), al analizar la ficción actual desde la mujer, afirma que la autonomía del estudio de la literatura femenina queda justificada por la especificidad de su estética, dentro de la cual se inserta epistemológica y metodológicamente la novela femenina. Hay -añade- una «distintividad» del discurso femenino, en general, que afecta a la naturaleza del texto escrito por mujeres y que hace, además, que la textualidad femenina ocupe un emplazamiento especial dentro del paradigma de la literatura general: «el factor genérico -afirma Navajas- opera activamente en el texto, confiriéndole una naturaleza distintiva»; más aún, una estética femenina implica «una percepción diferencial del mundo» (Navajas 1996: 37-39). Almudena Grandes niega ambos principios, aunque, a mi juicio, esa negativa se contradice con su praxis literaria.

⁵ Como marco de la obra de Almudena Grandes traza Miguel Ángel García (2004) un panorama de la novela desde los años 80, siguiendo, entre otros, a Mainer (1994: 143-181), que ofrece, por su parte, un apretado y clarificador balance de la novela, que ha dejado atrás la etapa testimonial y *engagée*, la experimental y metaliteraria posterior, el neoparnasianismo de los venecianos, para dar paso a un relato que a menudo indaga en la identidad perdida del sujeto narrador, lo que la transforma en ejercicio de introspección, que huye de los grandes frisos narrativos. Abunda en esta idea Sanz Villanueva (1992: 252-253), para quien, dentro de la variedad narrativa de esos años -conviven varias generaciones de novelistas-, los autores representativos de la narrativa posmoderna -Almudena Grandes, entre ellos- «se inclinan hacia el intimismo o la fragmentación», lo que supone un alejamiento de la problemática colectiva (267).

⁶ En este sentido Pilar Nieva (1999: 202) destaca la proliferación de antologías de relatos en aquellos años, que incidían en «la pluralidad de modelos vitales y de relaciones posibles para las mujeres de hoy». Y cita, entre otros, precisamente *Modelos de mujer*.

aunque estos relatos no han sido concebidos y escritos con la expresa voluntad de integrarlos en un libro unitario, creo que todos ellos están, de una u otra manera, íntimamente vinculados a los temas y conflictos que han inspirado mis obras anteriores y confío en que esta condición les preste una unidad inevitable (Grandes 1996: 14-15)⁷.

Y así es: «la pasión, el deseo de amar y ser amada, la inquietud de verse reflejada en los ojos del otro hasta el punto de perderse en el intento de parecerse a esa imagen, la necesidad de romper con los modelos, o mejor podríamos decir, arquetipos sociales que destruyen y alienan particularmente a la mujer son temas constantes» de Almudena Grandes (Carballo-Abengózar 2003: 14) y, por tanto, también presentes en esta colección, que anuncia desde el mismísimo título el carácter axial de paradigmas femeninos, pese a que la autora le ha restado importancia y lo ha explicado como una elección que «no va más allá del carácter genérico y, aún más, tipológico, de una expresión que construí, en principio, como un simple juego de palabras»⁸.

Si lo ha sido en origen, el análisis de los textos no lo confirma. Las mujeres de la novelista madrileña se afirman como tales en una doble conquista: la libertad amorosa y la autoestima, producto de una larga búsqueda, llena de tanteos y equivocaciones, que genera modelos antitéticos de mujeres. En este marco, la mirada del amante, a la que aludo en mi título, desempeña un papel primordial, pues actúa como una suerte de espejo en el que la mujer se ve reflejada de acuerdo con estereotipos, que en unos casos asume y en otros rechaza.

En ese juego especular interviene tanto o más que la conducta verbal del personaje, sus actividades extralingüísticas, cuya importancia señaló con perspicacia hace muchos años Ortega:

Las palabras no son palabras, sino cuando son dichas por alguien a alguien... Y como los hombres entre quienes las palabras se cruzan son vidas humanas y toda vida se halla en todo instante en una determinada circunstancia [...] la realidad «palabra» es inseparable de quien la dice, de a quién va dicha y la situación en que esto acontece... En esta situación son los seres humanos que hablan, con la precisa inflexión de voz con que pronuncian, con la cara que ponen mientras lo hacen, con los gestos concomitantes, liberados o retenidos, quienes propiamente *dicen*. Las llamadas palabras son sólo un componente de ese complejo de realidad (Ortega y Gasset 1972: 130-134).

Pues bien, en *Modelos de mujer* esa mirada/espejo antes aludida pone especial énfasis

⁷ Aguilera Gamero (2012: [59]) considera que *Modelos de mujer* «constituye un mosaico de temas, personas y conflictos, que caracterizan su obra desde *Las Edades de Lulú* (1989), pasando por *Te llamaré Viernes* (1991) y *Malena es un nombre de tango* (1994), hasta llegar a la publicación de *Atlas de Geografía Humana* (1998), que determina, según sus propias palabras, el final de una etapa». Y se refiere a que todas ellas constituyen una literatura testimonial «cuatro miradas sobre el mismo mundo. [...] había escrito sobre mi país, sobre mi ciudad, sobre los conflictos típicos de mi generación, y ya no tenía nada más que contar».

⁸ En este prólogo Almudena Grandes niega, una vez más, la existencia de literatura femenina. Por su parte, Nieva de la Paz (1999: 202) subraya la tendencia en la novela de los 90, escrita por mujeres, a presentar una estructura que «se funda en la yuxtaposición de modelos femeninos diferentes. Se trata en suma de contar no una historia, sino varias, protagonizadas por mujeres que encarnan tipos de comportamiento y patrones de identidad diversos. Se ofrece de este modo un mosaico de los problemas, sentimientos y anhelos que trasluce toda una reflexión sobre la condición femenina actual».

en recoger y proyectar algunos elementos de carácter paralingüístico y kinésico⁹, que tienen un gran valor semántico en la construcción de los citados modelos femeninos. Es decir, tomando como referencia la aplicación, que Fernando Poyatos¹⁰ ha hecho a la narratología de las teorías que formuló en su día el siquiatra y antropólogo Ray Birdwhistell, voy a prestar particular atención -no exclusiva- a gestos, posturas y actitudes corporales, que en el caso que me interesa, no son ajenas a la noción de género, porque el repertorio -pobre, austero o rico- de esas actividades comunicativas y extralingüísticas de los personajes¹¹, están condicionadas por factores biológicos (el sexo, lo hereditario o somatogénico) y socio-culturales (la pareja, la familia, el grupo, la geografía, la educación...), es decir, son en su mayor parte aprendidas y están codificadas socialmente. En la literatura la importancia de estos elementos dependen del papel más o menos significativo que el narrador les adjudique¹².

Las mujeres de Almudena Grandes buscan tenaz y voluntariosamente su identidad individual en otros espejos. Es decir, el proceso de los personajes femeninos de *Modelos de Mujer* se puede definir -de acuerdo con Alicia Redondo (2000: 302)- como una búsqueda del cumplimiento del deseo amoroso y al mismo tiempo como un desarrollo de la libertad y autonomía personales. La vía amorosa, a través también del fracaso y del desamor -añado por mi parte-, se vuelve camino de autoconocimiento, de indagación en el «yo», en definitiva, de autoafirmación. Aquel «tú no me miras, Miguel... porque no sabes mirarme», conlleva el hallazgo identitario del personaje femenino, asociado en este caso al retorno a los confines familiares de un barrio madrileño, en el que «el señor

⁹ Sigo de cerca los estudios de Fernando Poyatos en lo que se refiere a ambos conceptos. En el primer caso define la kinésica como «el estudio sistemático de los movimientos y posiciones corporales, aprendidos o somatogénicos, no orales, de percepción visual, auditiva o táctil, que aislados o combinados con la estructura lingüística-paralingüística y con el contexto situacional poseen valor expresivo en la comunicación interpersonal» (Fernando Poyatos 1970: 445). Lógicamente supone esta teoría un enfoque semiótico de la cultura y de sus actividades comunicativas. El paralenguaje está constituido por tres tipos de fenómenos: cualidades inherentes a la estructura lingüística (el timbre, el tono, los registros tonales...); cualidades modificadoras de la estructura lingüística (los diferentes tipos de risa, de llanto, de tos, de queja, bostezo...); finalmente, los alternantes, es decir, ruidos aislados de la cadena verbal, que alternan con ella o la suplen (v. gr.: chasquido de la lengua). Véase Fernando Poyatos (1972: 292) y en la bibliografía otros trabajos del profesor canadiense.

¹⁰ Son numerosos los trabajos que Fernando Poyatos ha dedicado al estudio de los sistemas de comunicación extralingüísticos, pero también a su aplicación a la literatura (ver los citados en la bibliografía final), que ha sido recogidos y ampliados en su monografía de 1994, *La comunicación no verbal*, el vol. III *Nuevas perspectivas en novela, teatro y en su traducción*. Véase también su ed. *Paralanguage*, particularmente el capítulo tercero, en el que plantea la necesidad de abordar la comunicación desde una perspectiva integral y necesariamente interdisciplinar.

¹¹ Fernando Poyatos los define en los siguientes términos: *gesto*: «un movimiento corporal, más de cabeza, rostro y extremidades, consciente o inconsciente, aprendido o somatogénico, que sirve de vehículo de comunicación primordial, dependiente o independiente del lenguaje oral...» (la mirada, la sonrisa, un gesto de llamada, un tic...); *postura*: «una posición general del cuerpo, más estática, consciente o inconsciente, aprendida o somatogénica, simultánea o alternando con el lenguaje oral...» (el modo de sentarse, de estar de pie con los brazos cruzados...); *manera*: «una actitud corporal más o menos dinámica, que, aunque somatogénicamente modificada, es principalmente aprendida y codificada socialmente de acuerdo con arreglo a situaciones concretas (la manera de manejar los cubiertos, de andar, de saludar...» (Poyatos 1971: 26).

¹² Para Poyatos (1972: 291-307) el lenguaje es un vehículo para expresar o descubrir actividades extralingüísticas de los personajes, que van desde el *monocordismo* hasta el *cinematografismo* (301). La presencia o ausencia de paralenguaje y actividad kinésica en la presentación de los personajes se asocia a dos tipos de funciones: comunicativa (categoría social, personalidad, género), en cuyo caso el autor puede o no remitir expresamente a su significado o hacer que lo deduzca el lector; y la segunda función es técnica: el personaje se revela por su físico, indumentaria, lenguaje, paralenguaje, kinésica, dando origen a su definición desde el principio (uno o más rasgos), progresivamente (acumulación de rasgos), e incluso *a posteriori*, si proporciona primero sus rasgos y se identifica posteriormente.

Fulano nunca era tal, sino el marido de la señora Fulana» («El vocabulario...», 141), situación que supone una subversión del patriarcado de la época¹³.

En la consecución del deseo amoroso, el amante adquiere en *Modelos de mujer* un papel primordial: «la mirada del amante modifica y determina la imagen que el ser amado obtiene de sí mismo», afirma la escritora en el prólogo a *Modelos de mujer* (Grandes 1996: 14). Este principio es el fundamento de cuatro de los siete relatos del libro «Los ojos rotos», «El vocabulario de los balcones», «Modelos de mujer», que da título al volumen, y «Malena, una vida hervida».

En efecto, con fórmulas recurrentes se alude a ojos y miradas, que en «El vocabulario de los balcones»¹⁴ llegan a sustituir a las palabras que nunca se pronuncian, de modo que la actividad kinésica ejerce un papel sustitutorio, cuyos signos, por otra parte, la voz narrativa no interpreta sino que deja que lo haga el lector: «sus ojos se cruzaron con los míos y frunció las cejas durante un instante...» («El vocabulario...», 151); incluso se hace explícita esa recurrencia, al referirse a «la terquedad de las miradas masculinas» («Malena...», 86).

Es la mirada del «otro», que adquiere en la variante del espejo valor de símbolo. Ambos se funden de manera emblemática en «Los ojos rotos», relato en el que Miguela, una mujer deficiente mental, en virtud del amor, se transforma en la mujer que quiere ser. La metamorfosis es fruto de una mixtura bastante turbadora de realidad real y realidad mágica, pues Miguela está enamorada de un hombre, un maquis de la Sierra del Guadarrama, que solo ella y otra compañera del manicomio en el que ambas están internadas, pueden ver, porque es un «aparecido»:

[Miguela] se puso en pie de un salto [...] y allí estaba él, sentado en el alféizar, igualito que la primera vez que le vi [...] riéndose él también, riéndose a carcajadas para que ella se riera [...] a Migue le volvió a cambiar la cara, y las mejillas se le afinaron, y los ojos se le agrandaron y [...] sus gestos eran ágiles, y sus dedos se habían hecho más largos, más delgados, era otra mujer, Migue, y él tomó su mano y luego su cintura, tan fina de repente, y la besó, [...] viendo el cuerpo, tan hermosa ahora, a través de la carne transparente de su pobre amante... («Los ojos...», 48)

Ese amor «constante más allá de la muerte» -por cierto, además de Quevedo, el Bécquer de las *Leyendas* también está presente en este juego intertextual, que Barthes llamó «la muerte del autor»-; ese amor -decía- muestra a Miguela transfigurada ante el espejo, pero el efecto solo dura mientras se mira en *el otro*: «ella quería ser guapa, quería ser lista otra vez, reírse con su otra risa, acariciar su otra cara, sus ojos redondos, pero era imposible, porque él ya no la miraba, él no estaba allí para mirarla» («Los ojos...»,

¹³ El contrapunto en la historia de la protagonista, única figura del conjunto de estos relatos que carece de nombre, lo pone su amiga Angelines, que hace honor a la tradición y se casa, como símbolo arquetípico de mansedumbre y continuismo (Pérez Abad 2001: en línea).

¹⁴ Repetidamente se ha señalado que «El vocabulario...» nace de un poema de Luis García Montero, «Aunque tú no lo sepas», incluido en su libro *Habitaciones separadas* (García Montero 1995: 42), cuya dedicatoria, por otra parte, reza: «si alguna vez la vida te maltrata, / acuérdate de mí, / que no puede cansarse de esperar / aquel que no se cansa de mirarte». Poema y cuento están, a su vez, en el origen de una película de Juan Vicente Córdoba, estrenada en 2001, que materializa en imagen ese juego de miradas en verso y prosa. Esta conversión del lenguaje literario en fílmico, que no es un caso aislado en la narrativa de Almudena Grandes, parece en esta ocasión más natural, porque «El vocabulario de los balcones» «se nutre con virtudes, poco atendidas, que deben mucho a la pantalla», como señala al analizar la película Rafael Bonilla (2004: 172).

61).

Significado opuesto adquiere la pertinaz y silenciosa mirada de Juan, sus sonrisas cómplices, «al acecho del menor de mis movimientos» («El vocabulario...», 156), que la protagonista femenina de «El vocabulario de los balcones» cree que significa amor imperecedero, derivado de la convicción de que «siempre había sabido interpretar todos mis gestos» («El vocabulario...», 158). Pero no es así. Se trata de una lectura equivocada de los signos no verbales, que enmascaran el despecho, la venganza masculina por el sistemático desprecio sufrido en el pasado, situación que se invierte en el presente: «estaba a punto de descubrir el valor de aquellos ojos, que tal vez me concedieran el privilegio de existir, en lugar de nutrirse con ventaja de mi existencia» («El vocabulario...», 141-142). El último paso de este juego de equívocos -una suma de gestos y actitudes mudas- es el reconocimiento del fracaso:

empecé a desabrocharme la blusa [...] mi blusa cayó al suelo y empecé a desabrocharme la falda, y él me miraba, el dibujo de sus cejas, dos arcos perfectos, inmutable como si alguien las hubiera esculpido en piedra sobre sus ojos fijos, y mi falda también cayó al suelo, terminé de desnudarme sin dejar de mirarle, y él me miraba, pero no se movía, me miraba, pero seguía apostado frente al balcón, como un muñeco, como una estatua, como un cadáver... («El vocabulario...», 159)

Frente al desencuentro, la reciprocidad de las miradas se resuelve en exultante cita en el relato que da título al libro, «Modelos de mujer»: «la mirada de Andrei trazaba escalas minuciosamente equilibradas entre mis ojos y mi escote [...], su rostro relucía como si estuviese iluminado desde dentro, reflejando el mío...» (185).

Pero además de la mirada ambigua o la inequívocamente positiva, se constata la *no mirada*: «¿quién me iba a mirar a mí?» («Los ojos...», 34). La pregunta prelude la pareja antitética que responde a códigos y estereotipos femeninos, que obedecen a procesos de mimetización masculina: belleza y fealdad, juventud y vejez, asociados en el segundo caso a la pérdida de atractivo frente *al otro*, que se plasman en expresiones tales como «a él no le vas a gustar así, porque estás fea...» («Los ojos...», 42), o en el nostálgico recuerdo de quien desde parámetros socialmente conservadores evoca su pasada juventud: «me llamaban divina, era yo una mujer divina» («Los ojos...», 45), imagen virtual que se contrapone a la descripción física real sin concesión alguna:

no es ya que tenga mal tipo, es que ya ni siquiera tengo tipo, que miro para abajo cuando estoy de pie y ni me veo los pies, solo la barriga, esa panza de vaca vieja que me ha crecido de repente, yo, que nunca había tenido tripa... Y todo lo demás, en cambio, ha desaparecido [...] es que se me ha puesto el cuerpo igual que un botijo, que ya no tengo cintura, ni muslos, ni caderas, nada, si parezco una morcilla poco hecha, nada («Los ojos...», 33-34).

No son, por cierto, más concesivos los retratos masculinos de estos cuentos, y valga a modo de ejemplo el siguiente referido a Andrés, de «Malena...» (74):

un hombre barbudo, gordo y más que medianamente calvo [...] la cara de babas [...] besándome con tanta torpeza [...] ocultos por una desagradable maraña entrecana, estaban los labios finísimos, apenas sugeridos, que ella había querido interpretar siempre como la tácita insinuación de un amante pérfido y experto.

No obstante, hay que señalar igualmente que, si bien la figura masculina como tal es

aquí periférica y suele ser objeto de descripciones como la citada, también el hombre tiene su propio contrapunto, asociado con héroes legendarios, prototipos de los valores tradicionalmente masculinos, que las mujeres asumen: Miguel Ostrogoff, Pedro el Grande o Taras Bulba son algunas de las figuras que actúan como referentes¹⁵, aunque la ironía que se filtra por las rendijas del comentario, evidencia esa tendencia de Almudena Grandes a proporcionarnos en el texto las claves desmitificadoras de esos mismos referentes.

Pero volviendo a los modelos antitéticos, que tantas veces son reflejo de la mirada masculina, existe en la obra de Almudena Grandes casi de forma sistemática la presentación de paradigmas femeninos, que Alicia Redondo (2000: 13-30) ha identificado, echando mano de la terminología de los cuentos infantiles, con la «buena vs. la mala» o el «hada vs. la bruja». Esta tipificación, si bien simplificadora, le sirve para analizar y explicar precisamente la inversión de esos modelos tradicionales, basada en un desajuste entre su apariencia y su realidad.

Aceptando esta premisa, se infiere de lo dicho hasta aquí que los dos modelos básicos se materializan en cuerpos, descritos ante un espejo, que actúa como variante de la mirada masculina, del otro yo o de la mirada del otro¹⁶. Son imágenes corporales bien de carácter negativo (en este ámbito se inscribe también la enfermedad, presente en «La buena hija» con marcado sentido del humor cuando se refiere a lo masculino) o bien celebrativo y sacralizador: la belleza de lo corporal, el erotismo, la comunión con el otro (Mora y Morales 2003).

Si esto es así, la mirada en el espejo no es mera constatación de una realidad contingente y tangible, es también una vía de introspección, de autoindagación al poner a la mujer frente a sí misma en una reflexión que es aceptación, rebelión o búsqueda:

Veinticinco años después, el espejo del cuarto de baño me devolvía la huella familiar de dos diminutas llagas, las pequeñas cicatrices que vivirán para siempre sobre mi pómulo izquierdo, mientras miraba hacia adentro, repasando, uno por uno, los contornos de una herida que tampoco se cerrará jamás, como no se borran las marcas de la varicela («La buena...», 234).

El cuerpo, nos lo recuerda Lucía Guerra, evocando un postulado feminista de los años 70, «el cuerpo con toda su contingencia es el punto de referencia con relación al cual nos aproximamos a nosotras mismas y a la realidad circundante» (Guerra 149).

Junto a la Miguela, que espera ver en el espejo la metamorfosis de su rostro de rasgos Down, otras mujeres rechazan su imagen en el espejo, porque no responde al canon impuesto por la actual sociedad, que es el de la *top model*:

Tenía delante el cuerpo fofo, añoso, de una mujer de cuarenta y seis años, los pechos caídos, el vientre dilatado, venas varicosas en las piernas y caderas a punto de derrumbarse. Su sonrisa se amplió hasta adquirir las proporciones de una mueca forzada, mientras su mano derecha se cerraba en el aire, y entonces lo dijo bien claro,

¹⁵ Así ve Lola al director de cine ruso: «el pelo negro, los ojos claros, la piel blanquísima, cejas muy pobladas y una mandíbula imponente, casi cuadrada» («Malena...», 177).

¹⁶ «Deja ya ese espejo, jolín, por muy guapa que te veas, que lo vas a desgastar!» («Los ojos...», 21-22). De nuevo Miguela se mira al espejo y Queti añade: «no hace más que mirarse en el espejo, casi desde que llegamos [...] parece muy contenta, sonrío todo el tiempo y se llama guapa a sí misma, se lo dice bajito, sin parar, guapa, guapa, Migue guapa, yo ya no sé qué hacer con ella, la verdad» («Los ojos...», 24).

en voz alta, mañana vuelvo a comer («Malena...», 77).

Plantea este ejemplo, además, el polisémico subtema de la comida y los regímenes alimenticios (Rolle-Rissetto 2009: 576-584), que limito a dos breves apuntes. La privación voluntaria de la comida es signo evidente del deseo de adaptarse al canon de belleza, signo igualmente de insatisfacción y frustración, del mismo modo que su transgresión equivale a rebeldía y autoafirmación.

Comer, en este juego de dualidades, se convierte en un ritual de gestos para no comer, cuidadosamente sopesados, índice socio-cultural y genérico, que responde al ideal de belleza que, reflejada en la pupila del varón, se califica de «exquisita»:

Primero respiró. Luego, desprendió la tostada superior y la apartó a un lado. Levantó el relleno con mucho cuidado para desprenderlo también de la tostada que estaba debajo, y colocó esta encima de su compañera. Situó el jamón exactamente en el centro del plato, y volvió a respirar. Después, cortó un pedacito, se lo llevó a la boca, y empezó a masticar [...] treinta veces cada bocadito («Modelos...», 171).

El otro extremo de la conflictiva relación con la comida la ofrece el expresivo título del cuento, «Malena una vida hervida», encabezado por una cita de Pavese, no menos elocuente, que empieza con esta rotunda frase: «en el fondo, el placer de follar no supera al de comer» (71). En el relato, consagrado -si lo contemplamos en su significado más palmario- a todas las formas posibles de mantener la línea, se describen prolijamente los gestos profundamente sensuales que confieren dimensión inequívocamente erótica a la comida y al acto de compartirla: «partía la suave piel roja con el canto del tenedor, maniobraba con delicadeza... lo introducía en su boca, abierta, limpiando a continuación los labios tersos con la punta de una servilleta para repetir la operación después...» («Malena...», 103).

Esta descripción incide una vez más en la pareja antitética de mujeres, representada de forma emblemática en el cuento homónimo de *Modelos de mujer*, que muestra de forma, quizá en exceso palmaria, el choque entre dos imágenes síquicas y culturales (Redondo 2000: 314), prevalentes en la sociedad, que representan sus dos personajes femeninos, Eva -delgada, alta y bella-, famosa modelo contratada por un cineasta ruso para una película, frente a Lola -fuerte, morena, grande-, la traductora que Eva contrata para acompañarla a USA: «mido casi un metro setenta [...] Soy lo que la gente suele llamar una mujer grande y tengo tanto éxito con los albañiles que trabajan en la calle, como desprecio inspiro a las redactoras de moda» («Modelos...», 167-168).

La voz narrativa en primera persona se autorretrata y ofrece después la descripción en contrapunto de Eva, subrayando sus elegantes movimientos con imágenes tópicas, que denuncian con suave ironía la mimetización femenina de los estereotipos masculinos, porque no hay que olvidar que el discurso narrativo de la corporeidad es esencialmente masculino:

Eva también tenía los ojos castaños, y hasta se teñía el pelo de un caoba rojizo... pero nadie se atrevería a confundir cualquiera de sus rasgos con los que comparte casi todo el mundo. Era diez centímetros más alta que yo, pero abultaba más o menos la mitad de mi cuerpo considerado a lo ancho, y cuando caminaba, su figura parecía animada por el espíritu de una animal extremadamente elegante, una gacela quizás o un antílope de frágiles y larguísimas patas («Modelos...», 168).

Eva es, por definición, la conquistadora y todos sus gestos ante el varón así lo indican: «ella avanzó despacio, marcando los pasos con todo el cuerpo, le tendió la mano, ladeó la cabeza, imprimió a su sonrisa una variante que yo desconocía, le saludó en castellano con una voz tan acariciadora que se me olvidó traducir lo que estaba diciendo, y suspiró» («Modelos...», 178). Actitudes, posturas, gestos, movimientos y maneras se dan cita en este juego de seducción, que se ve reforzado por otros elementos extralingüísticos: la sonrisa, el timbre de su voz y el suspiro.

La rivalidad que la contraposición de ambas¹⁷ presupone, se subraya, sobre todo, en el breve episodio de la boutique, ante cuyo espejo -otra vez la mirada- Lola, instada por Eva, se dispone a probarse un vestido sin fijarse en la talla, pero cuando se da cuenta del error, es ya tarde para rectificarlo y entonces «escuché su voz, alta, rotunda [la de Eva], lo malo es que no tendréis talla para ella, claro, y un coro de risas» la secundó («Modelos...», 175). Vemos cómo un recurso de carácter paralingüístico -el coro de risas¹⁸- confiere a la imagen de Lola una dimensión ridículamente grotesca, que no mitiga la apostilla despectiva de la voz narrativa al calificar al coro de «cofradía de oligofrénicas desnutridas» («Modelos...», 175).

Sin embargo, el tipo femenino que representa Eva, adornada de todas las cualidades que la hacen «envidiable» y la abocan al éxito social y amoroso, empieza a resquebrajarse, porque Almudena Grandes incorpora un factor nuevo, no menos tópico, a la caracterización de ambas mujeres: Eva es la tonta: «quizá su radiante sonrisa no fuera más que el escudo de una perenne perplejidad» -piensa Lola- (Grandes 1996: 166). Lola es la lista, hace su tesis doctoral, habla a la perfección el ruso y el inglés... La inversión de roles se sugiere ya en esta imagen: la cara perfecta de Eva, cuidadosamente maquillada, descubre, recordando al carnaval bajtiniano, «los exactos límites de la máscara que recubría su rostro» («Modelos...», 176). Después, al advertir la inversión de los papeles que convencionalmente les tocaba desempeñar a ambas, los signos extralingüísticos desplazan a las palabras: «el rostro de Eva, su ceño fruncido, sus ojos dilatados, su boca abierta, una mueca de asombro ocupando la plaza de una sonrisa radiante» («Modelos...», 193). El sujeto se impone al objeto, la inteligencia a la belleza vacía...

El desenlace de este relato, además, demuestra que lo especular actúa también como negación del reflejo masculino, es decir, las mujeres de Almudena Grandes subvierten dicho reflejo en un proceso que conduce al logro de su objetivo, el encuentro amoroso como signo de realización del deseo: «el espejo me devolvió una imagen inesperada, estrictamente opuesta a la que había obtenido hasta entonces, porque por primera vez, desde nuestra llegada, Eva no tenía muy buen aspecto. Yo resplandecía» («Modelos...», 188). La inversión de los modelos se ha consumado.

¹⁷ Eva, «impecablemente maquillada, peinada, vestida, *conjunto de mañana en punto de seda de tonos crudos, líneas amplias, generosas, que estilizan la silueta, acentuando la esbeltez de una figura etérea, espiritual casi, que se propone como un nuevo modelo de feminidad*» («Modelos...», 165); los pechos de Lola, embutidos en «el sujetador de la talla 100, que me convierte en un monstruoso accidente natural cada vez que atravieso el umbral de una *boutique...*» («Modelos...», 165).

¹⁸ Por otra, he mencionado varias veces la risa y la sonrisa como uno de los mecanismos de comunicación extralingüística con fuerte carga semántica. A ellos se acude para subrayar situaciones dispares, desde la sencilla reacción instintiva y placentera que suscita la atracción erótica, la mirada del amante: «mis labios se curvaron solos, dibujando una sonrisa de la que no llegué a ser consciente del todo» («El vocabulario...» 157), hasta la pose social que evoca «una carcajada tenue, breve, crujiente, que parecía ensayada» («La buena...» 230), que siendo también gesto complacido ante el amante, en este segundo caso connota además la distancia e incompreensión que media entre dos personajes femeninos, madre hija.

Si el amor es una constante en la narrativa de Almudena Grandes, el desamor, su reverso, se plasma en el relato más dramático de esa colección, «La buena hija», que además lo ofrece por partida doble, pues plantea también la relación materno-filial.

Madres e hijas son un dúo recurrente en la novelística de la escritora madrileña, presentado casi siempre en términos conflictivos¹⁹. Las madres, generalmente posesivas y egoístas, coprotagonizan «Amor de madre» y el mencionado «La buena hija», que, a su vez, ofrece el repertorio más elocuente de recursos extralingüísticos, que sustituyen la comunicación verbal, como signo de la incompreensión e incomunicación madres-hijas, muy frecuente, por otra parte en la narrativa de mujeres.

El despotismo y la tiranía maternas definen el comportamiento de Berta y su madre, que Almudena Grandes ofrece en claro contrapunto con la relación paralela entre Berta y Piedad, la empleada de hogar que se ha ocupado de ella desde niña. La relación que Berta entabla con cada una queda explicitada en el nombre con que designa a su madre biológica, «Doña Carmen, mi madre», y se dirige a ella utilizando la fórmula de respeto en lugar del tuteo, que utiliza en cambio con Piedad, a la que llama «mamá». «Hadas y brujas» son en este caso estereotipos fijados en sus funciones por Propp hace muchos años: Piedad era un hada doméstica, se dice expresamente en «La buena hija» (208), cuyos gestos y actitudes rebosan generosa capacidad de amar:

Ella [...] me besaba, me daba cientos, miles de besos, en el pelo, en la frente, en las mejillas, besos rotundos, su boca clavándose en mi cara hasta hacerme daño, y besos sonoros, los labios fruncidos para emitir un pitido agudo y crujiente, besos sueltos o series de seis, siete besos breves y ligeros, cálidos y dulces, nadie nunca, me ha besado tanto como Piedad («La buena...», 202).

En «La buena hija», la tiranía materna se hace patente en todas y cada una de las actitudes y gestos de la madre de Berta, que utiliza su cuerpo como medio de chantaje emocional, que impide a la hija vivir su propia vida. Este relato como tantas veces está puesto en boca de la protagonista:

Me la encontré en posición de alerta, el cuello tenso, la barbilla alta, la espalda erguida con desprecio de las almohadas, y la yema del pulgar acariciando nerviosamente el pulsador de la pera de baquelita blanca que sostenía en la mano derecha, pero ya ni siquiera podía recordar cuántos años habían pasado desde que alguno de esos gestos logró inquietarme por última vez [...] me miró e hizo una pausa dramática, como una escala intermedia en el viaje que estaba a punto de transportar a su voz desde una premeditada autocompasión hasta una no menos premeditada perplejidad («La buena...», 199).

Y poco después, el cuadro del fingimiento se completa:

Se desmayó sobre las almohadas, resbalando por la pendiente de su blandura hasta quedarse tumbada, y dar paso así a una secuencia de movimientos que yo había contemplado miles de veces. Primero cerró los ojos. Luego, apretó la mano izquierda contra su frente como si sospechara tener fiebre. Por último suspiró («La buena...», 199-200).

¹⁹ El tema no es exclusivo de Almudena Grandes (véase como muestra la antología, *Madres e hijas*, ed. de Freixas 1996), y en el caso de la escritora madrileña ha sido analizado de forma recurrente y, particularmente, en *Modelos de mujer* (ver Aguilera Gamero 2012: 58-83).

El cúmulo de signos no verbales aprendidos constituye uno de los mejores repertorios kinésicos y paralingüísticos del libro. Un repertorio, además, que responde al concepto «género» en la medida en que son comportamientos que tienen su origen en un tipo de educación propia del patriarcado, que asigna a madre e hija papeles prefijados: la tiranía ejercida a través del chantaje, que produce la reacción filial, igualmente sígnica, tan connotada como la materna: «llorando de rabia, me quité el albornoz, lo tiré contra el armario y me desplomé en el agua con un solo gesto, cayendo sobre ella como si fuera sólida, como si acabaran de fusilarme al borde de la bañera» («La buena...», 201).

La muerte simbólica de Berta al borde de la bañera, es el principio del fin de la búsqueda de sí misma, es el rescate de su identidad, que en este caso pasa por el abandono del papel de «buena hija», que además ha ejercido con la persona equivocada, porque, como ella misma reconoce con estupor, hacía 30 años que había elegido a su propia madre:

Piedad brillaba, iluminaba el mundo, lo transportaba entero sobre la nube que defendía sus pies del polvo [...] mujer enorme y lejana, solemne como un estatua, distinta como una diosa, única, porque era todas las mujeres a la vez, todas las mujeres vivían en ella, y este planeta había nacido, se había formado y había crecido para Piedad, para que Piedad sintiera, para que Piedad amara [...] («La buena...», 218).

Es esta mujer el prototipo de víctima del amor, porque lo es de su propio exceso amoroso, por eso el desamor -la pérdida de la mirada del amante- en su caso se materializa en gestos y movimientos corporales particularmente violentos, reveladores de los sentimientos que no se pueden verbalizar:

Estaba doblada sobre sí misma, la cabeza apuntando al suelo, el pelo balanceándose en el aire, lacio, como muerto, y los brazos cruzados alrededor de la cintura, abrazando la repentina deformidad del cuerpo [...] era tal la expresión de dolor que vi en su rostro -la frente arrugada, los párpados apretados, la boca fruncida, como si la mano de un dios, o de un demonio, le hubiese estrujado la piel hasta concentrar todos sus rasgos en el centro- [...] («La buena...», 220).

O bien se materializa en una contención no menos expresiva, que la automatiza: «pero la precisión mecánica de todos sus gestos, la dureza de su rostro, el silencio de sus labios, revelaban tras una aparente recuperación, el nacimiento de otra Piedad, una muñeca articulada, indiferente y fría [...]» («La buena...», 222).

En suma, los caminos de las mujeres de *Modelos de mujer* son caminos de búsqueda de su propia identidad, indagaciones sucesivas a través del otro, experiencias de amor, dolor, soledad e incomunicación, expresión, en definitiva, de una afanosa búsqueda de libertad y autoestima, de contundente afirmación de identidad, que empieza por negar el espejo: «tú no me miras, Miguel [...] Porque no sabes mirarme» («El vocabulario...», 149-150)²⁰.

²⁰ La primitiva versión de este trabajo, ahora revisada y ampliada, fue leída en el Congreso Internacional «El cuerpo y sus discursos en la cultura de mujeres latinoamericanas y caribeñas» (2006), organizado por la Casa de las Américas (La Habana), pero nunca llegó a publicarse.

Bibliografía

- AGUILERA GAMERO, María de la Paz. (2012). *La narrativa de Almudena Grandes (1994-2004)*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. Tesis doctoral, Helvia. Disponible en el [Repositorio Institucional de la Universidad de Córdoba](#).
- BALLESTEROS, Isolina. (1994). *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*, Bern. Peter Lang.
- BONILLA CEREZO, Rafael. (2004). «Literatura y filmicidad: *El vocabulario de los balcones* (Almudena Grandes, 1998) en *Aunque tú no lo sepas* (Juan Vicente Córdoba, 2000)». *Revista de Literatura*. LXVI. 131. 171-200.
- CARBALLO-ABENGÓZAR, Mercedes. (2003). «Almudena Grandes: sexo, hambre, amor y literatura». En *Mujeres novelistas: jóvenes narradoras de los noventa*. Ed. Alicia Redondo. Madrid. Narcea Ediciones. 13-30.
- CUEVAS, Cristóbal (ed.). (2000). *Escribir mujer: españolas hoy*. XIII Congreso de Literatura Española, Universidad de Málaga. Málaga. Publicaciones del Congreso de Literatura Español.
- ENCINAR, Ángeles. (1992). «Escritoras españolas actuales: una perspectiva a través del cuento». *Hispanic Journal*. 13. 1. 181-192.
- FREIXAS, Laura, Ed. (2006). *Madres e hijas*. Barcelona. Anagrama.
- GARCÍA, Miguel Ángel. (2004). «Imagen primera de Almudena Grandes. Memoria, escritura y mundo». Tonos digital: revista electrónica de estudios filológicos. *Tonos*. 7. [Publicación en línea](#).
- GARCÍA MONTERO, Luis. (1995). *Habitaciones separadas*. Madrid. Visor.
- GAVELA, Yvone. (2008). «*Aunque tú no lo sepas*: la mirada de Vicente Córdoba y “El vocabulario de los balcones”». *Hesperia: anuario de filología hispánica*. 11.2. 105-123. [Disponible en internet](#).
- GRACIA, Jordi. (1996). «Novela y cultura en el fin de siglo». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. 589-590. 27-31.
- GRANDES, Almudena. (1996). *Modelos de mujer*. Prólogo: «Memoria de una niña gitana». Barcelona. Tusquets Editores (reed. 2007).
- . (2005). *Estaciones de paso*. Barcelona. Tusquets.
- . (2015). *Los besos en el pan*. Barcelona. Tusquets.
- GUERRA, Lucía. (1995). *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Santiago de Chile. Editorial Cuarto Propio.
- LEGIDO-QUIGLEY, Eva. (1999). *¿Que viva Eros? De la subversión postfranquista al thanatismo posmoderno en la narrativa erótica de escritoras españolas contemporáneas*. Madrid. Talasa Ediciones.
- MAINER, José Carlos. (1994). *De postguerra (1951-1990)*. Barcelona. Crítica.
- MORA, Carmen de y Alfonso MORALES (eds.). (2003). *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*. Sevilla. Universidad.
- NAVAJAS, Gonzalo. (1996). «Narrativa y género. La ficción actual desde la mujer». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 589-590: 37-39.

- NIEVA DE LA PAZ, Pilar. (1999). «Modelos femeninos e indeterminación de la identidad: *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), de Lucía Etxebarría, y *Atlas de geografía humana* (1998), de Almudena Grandes». *Hispanística* XX. 17. 199- 212.
- ORTEGA Y GASSET, José. (1972). *El hombre y la gente*. Madrid. Revista de Occidente [colección «El Arquero»].
- PÉREZ ABAD, Miguel A. (2001). «Modelos de mujer: ¿feminismo en Almudena Grandes?». Publicación en línea, en www.spainedu.com/agrandes.htm. [Al revisar el texto para su publicación, no me ha sido posible recuperar el artículo, al haber desaparecido la página y el dominio; por otra parte, sus contenidos no aparecen recogidos en la «Wayback Machine» del Internet Archive. La dirección citada remitía a una revista australiana relacionada con la embajada de España, en la que se había publicado el estudio de Pérez Abad.]
- POYATOS, Fernando. (1970). «Kinésica del español actual». *Hispania*. 53. 3. 445-452.
- . (1971). «Sistemas comunicativos de la cultura». *Yelmo*. 1. 23-27.
- . (1972). «Paralenguaje y kinésica del personaje novelesco: nueva perspectiva en el análisis de la narración». *Prohemio*. 3. 2. 291-307.
- (ed.). (1993). *Paralanguage. A Linguistic and Interdisciplinary approach to interactive speech and sound*. Amsterdam- Philadelphia. John Benjamins.
- . (1994). *La comunicación no verbal. I: Cultura, lenguaje y conversación. II: Paralenguaje, kinésica e interacción. III: Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción*. Madrid. Istmo [Biblioteca Española de Lingüística y Filología]. 3 volúmenes. Reúne los trabajos anteriores dedicados a la literatura.
- . (2003). «La comunicación no verbal: algunas de sus perspectivas de estudio e investigación». *Revista de investigación lingüística*. 6. 2. 67-83.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia. (2000). «Almudena Grandes». En *Le roman espagnol actuel: tendances et perspectives, 1975-2000*. Ed. Annie Buisson-Perrin. Montpellier. Éditions du CERS. 301-317.
- RICO, Francisco. (1992). «De hoy para mañana: la literatura de la libertad». *El País* (9-10). Recogido en Francisco Rico, Ed. *Historia y crítica de la literatura española*, 9. Darío Villanueva y otros. *Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona. Crítica. 86-93.
- ROLLE-RISSETTO, Silvia. (2009). «Decirse desde el cuerpo: *Modelos de mujer*, de Almudena Grandes». *Destiempos.com*. 194. 576-584. [Disponible en internet](#).
- RUIZ GUERRERO, C. (1997). *Panorama de escritoras españolas*. Cádiz. Universidad. 2 volúmenes.
- SANZ VILLANUEVA, Santos. (1992). «La novela». En Francisco Rico, Ed. *Historia y crítica de la literatura española*, 9. Darío Villanueva y otros. *Los nuevos nombres 1975-1990*. Ed. Francisco Rico. Barcelona. Crítica. 249-279.
- SPITZMESSER, Ana M.^a (2000). «Feminismo y novela: reflexiones para una experiencia común». En *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Ed. Beatriz Suárez Briones, Belén Martín Lucas y M.^a Jesús Fariña Busto. Barcelona. Icaria. 249-259.
- VALLS, Fernando. (2003). «Por un nuevo modelo de mujer. La trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989-1998». En *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona. Crítica. 172-194.
- VIDAL CLARAMONTE, M.^a África. (2003). *La magia de lo efímero: representaciones de la mujer en el arte y la literatura actuales*. Prólogo de Almudena Grandes. Castelló de la Plana. Universitat Jaume I.