UNIVERSIDAD DE JAÉN

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE LENGUAS Y CULTURAS MEDITERRÁNEAS

TESIS DOCTORAL

LA OBRA DE ALMUDENA GRANDES: SU RELACIÓN CON LA LITERATURA OCCIDENTAL

PRESENTADA POR:
MARÍA TERESA GARCÍA-SAAVEDRA VALLE

DIRIGIDA POR:
DR. D. EUGENIO MAQUEDA CUENCA

JAÉN, 20 DE NOVIEMBRE DE 2009

ISBN 978-84-9159-015-6

Mª TERESA GARCÍA-SAAVEDRA VALLE

LA OBRA DE ALMUDENA GRANDES: SU RELACIÓN CON LA LITERATURA OCCIDENTAL

Tesis doctoral dirigida por: **D. Eugenio Maqueda Cuenca**

UNIVERSIDAD DE JAÉN

DPTO. DE LENGUAS Y CULTURAS MEDITERRÁNEAS

2009

INTRODUCCIÓN 4

CAPÍTULO 1: LA NOVELA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA 15
1.1 La novela española contemporánea (1975-2000). Tendencias. 16
1.1.1. Las novelistas 24

1.2. La mujer escritora: evolución del feminismo en Europa y en España 28
31
1.3. La literatura femenina
48
CAPÍTULO 2: LA OBRA NARRATIVA DE ALMUDENA GRANDES
49
2.1. Las edades de ALMUDENA
54
2.2. La voz femenina en la narrativa de Almudena Grandes
60
2.3. *Las edades de Lulú*: la liberación sexual de la mujer
2.3.1. La voz femenina de Lulú 67
2.3.2 Lulú: la mujer y la protagonista 89
97
2.4. Los antihéroes de *Te llamaré Viernes*
2.4.1. La voz femenina desde un punto de vista masculino 101
122
2.5. *Malena es un nombre de tango*: la transformación de la mujer española y de Malena
2.5.1. La voz femenina de Malena 125

2.6. *Modelos de mujer:* el cuento y Almudena Grandes 157
2.6.1. La voz femenina de *Modelos de Mujer* 163
2.6.2. Los ojos rotos 163
2.6.3. Malena, una vida hervida (Relato parcialmente autobiográfico). 167
2.6.4. Bárbara contra la muerte 172
2.6.5. Amor de madre 174
2.6.6. El vocabulario de los balcones 178
2.6.7. Modelos de mujer 180
2.6.8. La buena hija 181

2.7. *Atlas de geografía humana*: la cima en la geografía literaria de Almudena 187
2.7.1. La voz femenina de un *Atlas* que habla 193

2.8. La memoria de *Los aires difíciles* 215
2.8.1. Cuando los aires difíciles dejan escuchar la voz femenina 228

2.9. *Castillos de cartón:* el desencanto de una ilusión 242

2.10. Detenerse en las *Estaciones de paso* 265
2.10.1. Demostración de la existencia de Dios**.** 271
2.10.2. Tabaco y negro 274
2.10.3. El capitán de la fila india 277
2.10.4. Receta de verano 282
2.10.5. Mozart, y Brahms, y Corelli 285

2.11. *El corazón helado:* cuando el frío mantiene los sentimientos 290
2.11.1. La voz femenina de un corazón helado 294

CAPÍTULO 3: LA RELACIÓN DE LA AUTORA CON LA LITERATURA OCCIDENTAL: Reino Unido, Estados Unidos, Francia y Bélgica 323

CONCLUSIONES 381

BIBLIOGRAFÍA 396

Bibliografía específica 397

Bibliografía general 404

ANEXO: ENTREVISTA A ALMUDENA GRANDES 454

Dicen que el hombre no es hombre mientras no oye su nombre de labios de una mujer.
Antonio Machado

Los hombres sueñan la revolución; las mujeres la hacen.
Antoni Marín i Segòvia

La mujer ve en profundidad; el hombre, en amplitud. Para el hombre el corazón es el mundo, para la mujer el mundo es el corazón.
Christian Dietrich Grabbe

La igualdad llegará cuando una mujer tonta pueda llegar tan lejos como hoy llega un hombre tonto.
Estella R. Ramey

"Kit: Algunas veces funciona.
Vivian: ¿Sí?¿Cuándo funciona? Dame un sólo ejemplo.
Kit:Joder... Así, de repente... ¡Putanieves y el príncipe!

(...)

Edward:¿Y que ocurrió al final?
Vivian: Que ella le rescató a él."

(Pretty Woman)

Introducción

Introducción

En el Atlas de Almudena Grandes se oculta una geografía esencialmente humana que atraviesa por diferentes edades, de diferentes mujeres, en estaciones, de paso. Se construyen castillos de cartón cuando los aires vienen difíciles porque, a medida que sortean y crecen ante las dificultades, aprenden a crear su propio modelo de mujer, que ya nada tiene que ver con el que le enseñaron hace mucho tiempo cuando los cuentos todavía eran de hadas y los príncipes aún no se habían desteñido para dejar de ser azules. Y mientras todo esto sucede, la literatura empieza a tener voz, una voz femenina, que se escucha y se hace escuchar cuando las páginas que la cobijan se estremecen con las vidas que contienen y que pertenecen a unos personajes ficticiamente reales que se convierten en portavoces y testigos de una época, de un tiempo, de una etapa de la historia que se escribe a golpe de vivencias y de literatura, sobre todo, de literatura.

¿Y fueron felices Lulú, Malena, Ana, Rosa, Fran, Marisa, Maribel, Raquel y todas las mujeres de Almudena? Al menos, lo intentaron. Los modelos de mujer que Almudena Grandes nos presenta en su narrativa luchan por serlo y son capaces de renunciar, de equivocarse, de rectificar, de vivir a su forma y a su modo, sin olvidar que han hecho falta muchos años para que ellas puedan manifestar sus inquietudes y para que autoras como quien las lleva de la mano puedan expresarse libremente sin tener que cumplir con ningún canon de belleza establecido: son ellas quienes los establecen, aunque, en algunas ocasiones, demasiadas todavía, son conscientes de que aún les queda mucho por conseguir, de que la paridad no suele ir mucho más allá del papel que la contiene y de que, si existe una voz femenina que las define, que las narra, que consigue estremecer a los lectores con quienes comparten sus experiencias, es necesario reivindicarla. Si biológicamente hombres y mujeres son distintos, cabe pensar que,

literariamente, también lo son, sin que este hecho tenga necesariamente que tener un carácter con tintes peyorativos. Evidentemente, antes de discernir entre literatura masculina y literatura femenina, hay que partir de una clasificación más vasta según la cual sólo existe buena y mala literatura. No nos ocuparemos de esta última, sino de la primera, de la buena literatura femenina, puesto que la masculina no parece necesitar un discurso que la respalde.

En esta tesis que aquí presentamos, las metas eran diversas y fueron delimitándose con el estudio y el tiempo, pues se pretendía profundizar en determinados aspectos de la literatura que, a mi juicio, aún resultaban poco explorados, y que se cernían, en primer lugar, en la voz femenina en la narrativa de Almudena Grandes. Desde el comienzo mi intención fue la de profundizar e investigar en un tema que estaba poco estudiado. Almudena Grandes es una de las autoras más representativas de la literatura contemporánea española femenina. Ha forjado a lo largo de su carrera un estilo propio y una narrativa que merecía la pena ser analizada en detalle, a pesar de que la idea pudiera parecer demasiado vasta y extensa, dado el número de sus novelas y la extensión de las mismas. Abordar la obra narrativa de Almudena Grandes suponía abandonar el puesto de lectora para poder introducirme en los entresijos de sus obras y profundizar en los aspectos que desde su escritura se trataban y que, probablemente, desde la mera lectura no siempre resultaban evidentes.

Almudena Grandes representa sin duda la evolución de la mujer en las últimas décadas y dicha evolución está reflejada a lo largo de toda su obra. No obstante, no basta con afirmarlo para poder corroborarlo, por lo que la investigación llevada a cabo se ocupó de estudiar cada una de sus obras con minuciosidad. Los aspectos elegidos para estudiar la narrativa de Almudena Grandes son los que, a mi juicio, resultaban más representativos del conjunto de su obra. Además del evidente y necesario análisis de los personajes y el argumento de —en su mayoría— novelas, también se han tenido en cuenta otros aspectos destacados tales como el machismo y el feminismo, la relación madre e

hija, el contexto sociopolítico, la concepción del hombre y la voz de la mujer, haciendo especial hincapié en esta última.

Estudiar la época actual desde un punto de vista literario tiene como obstáculo los recelos que entre los críticos suscita por el temor a que no pueda persistir con el paso del tiempo entre las bambalinas de la literatura. No se les puede negar una cierta razón al afirmarlo, sin embargo, el hecho de no hacerlo puede originar el de que se pierda la literatura de una época. Lo que es contemporáneo hoy, será historia mañana. El presente es el eslabón que une el pasado con el futuro, por lo que el análisis contemporáneo de la literatura resulta necesario. La narrativa española actual caracterizada, entre otros muchos aspectos, por la libertad estética, la simultaneidad de generaciones, nuevos autores, la consolidación y el surgimiento de nuevos modelos tratados como menores (cuento, microrrelato, artículo literario, diario...) además de, como veremos con mayor profundidad, un grupo cada vez más mayor de mujeres novelistas que se han incorporado y acomodado en la literatura española.

La metodología seguida en la investigación parte de una lectura minuciosa de los textos de Almudena Grandes y de un desglose de los mismos en función de los aspectos requeridos para el estudio del conjunto de la obra. Si bien ésta se compone de novelas y de relatos cortos, es conveniente destacar la predominancia de las primeras sobre los segundos, como ella misma confiesa en el prólogo de su obra *Modelos de mujer*. No obstante, el estudio de este género en el conjunto de la obra sirve para respaldar la vigencia de la narración breve con sus características propias de la época. Se ha realizado un análisis detallado de cada una de las obras de la autora publicadas hasta la fecha y en cada una de ellas se comienza con una introducción referente a una de las características más diferenciadas de cada una de las obras. A continuación, se estudia la voz femenina, para lo cual, se extraen citas en las que se refleja dicho aspecto.

La primera parte del trabajo pretende hacer un acercamiento a la literatura española contemporánea y, en concreto, a la representada por mujeres a la vez que también se analiza el fenómeno de la literatura femenina y todos los conceptos que ésta engloba dentro del contexto de la literatura española contemporánea**.** Centramos el análisis en autores que empezaron a publicar a lo largo de los setenta y que a estas alturas se encuentran en su madurez más plena, sin obviar la contribución de otros anteriores y las novedosas aportaciones que a nuestra literatura hicieron y, como Fernando Vals apunta (Vals, 2003: 31):

"(...) es en la obra de estos autores donde se halla con mayor naturalidad la asimilación de las aportaciones técnicas y estilísticas de la novela estructural y del lenguaje poético, pero también la asunción plena de la propia tradición narrativa de los maestros de la literatura hispanoamericana y española: Cervantes, Baroja o Ramón Gómez de la Serna. Efectivamente, "¿la obsesión de algunos personajes de Luis Mateo Díez, Muñoz Molina o Luis Landero (Juegos de la edad tardía, 1985), por vivir la vida en la ficción, dado lo insatisfactorio de la realidad, no es un resabio cervantino? ¿Acaso no hay mucho de barojiano? Baroja es hoy un valor en alza en las obras de Mendoza, Trapiello y Sánchez-Ostiz, autor este último de un libro sobre el autor vasco? ¿No son Vila-Matas y Millás nuestros escritores más ramonianos? (...)

¿Y no son quizá Muñoz Molina y Almudena Grandes los más galdosianos?".

En lo que se refiere a la investigación realizada se incluye también un breve recorrido del feminismo en España que sirve de introducción a los aspectos que se analizan posteriormente en la narrativa de Almudena Grandes. Conviene tener en cuenta que en nuestro país la existencia de una sociedad arcaica, con escaso desarrollo industrial, con una fuerte influencia de la Iglesia Católica y fuertes jerarquizaciones de género en todos los ámbitos de la vida social tuvo como consecuencia que el feminismo tuviera durante el siglo XIX una menor presencia e influencia social que en otros países.

Si analizamos el contexto literario femenino, observamos que, principalmente en la década de los años noventa, la literatura española se ha nutrido de autoras más que de autores como lo demuestran muchos de los

galardones literarios concedidos a mujeres. La inserción de la mujer en la sociedad de forma equitativa al hombre ha producido un notable aumento de la novelística escrita por mujeres. Muchos han apuntado que se trata de un hecho que no siempre ha beneficiado a éstas puesto que a menudo la cantidad se encuentra reñida con la calidad. No obstante, este hecho sí que ha servido para descubrir algún valor literario que probablemente quedará dentro de nuestra historia literaria futura. En esta tesis el examen del panorama contemporáneo basado en una autora contemporánea que servirá para analizar el fenómeno literario femenino de la literatura española contemporánea constituye uno de los retos más ambiciosos desde el punto de vista literario. Para ello, se consideró conveniente hacer una pequeña aproximación de cómo la mujer ha ido evolucionando en los últimos tiempos en el terreno literario. Iniciado el camino por Carmen Laforet, ganadora del premio "Nadal" en 1945, seguida de otras autoras como Elena Quiroga, Dolores Medio, Carmen Martín Gaite o Ana María Matute es indudable que durante los años de la posguerra la incorporación de la mujer al mundo de la literatura se produce de forma apreciable. Años después podemos afirmar con alivio que la literatura femenina contemporánea sigue alimentándose con el paso del tiempo y hoy día las novelistas españolas son ya muy numerosas.

En la segunda parte del estudio se realiza un análisis de la novelística de Almudena Grandes, cuyo estilo se ha definido y afianzado desde el éxito de *Las edades de Lulú* (1989), seguido de *Te llamaré Viernes, Malena es un nombre de tango, Modelos de mujer, Atlas de geografía humana*, publicada en 1998, *Los aires difíciles* (2002), *Castillos de cartón* (2004), *Estaciones de paso* (2005) y *El corazón helado* (2007). Cuando ya han pasado muchos años desde su primera novela, Almudena Grandes se ha convertido en una de las autoras más representativas y sugestivas de la literatura española actual. Sin duda, su narración torrencial ha sido capaz de configurar un mundo coherente escrito desde el conocimiento y con un estilo propio, peculiarmente observado no sólo desde el presente sino también desde el pasado histórico más cercano, acercando

el lenguaje escrito al cotidiano. Sus personajes, como se ve en el trabajo de investigación llevado a cabo, son seres insatisfechos, literarios pero humanos, sentimentales pero racionales, ficticios pero reales.

En una tercera parte se examina la relación de la narrativa de Almudena Grandes con la literatura occidental. No podemos ignorar el hecho de que la obra narrativa de Almudena Grandes va más allá de las fronteras de nuestro país, así como que ha sido traducida, en algunos casos, como en *Las edades de Lulú*, a más de veintiún idiomas. Este dato nos obliga a dedicar un capítulo específico a la recepción de la obra de la autora en dos países en los que la narrativa femenina está mucho más consolidada que en nuestro país, como es el caso de Francia, del Reino Unido, Bélgica o Estados Unidos. Así, en este capítulo se trata no solo la repercusión que la obra de Almudena Grandes ha tenido en el mundo occidental, con la traducción de muchas de sus novelas, sino también las semejanzas y diferencias que pueden encontrarse con autoras nacidas en la misma época y sus obras, sus personajes, temáticas, etc. Se establecen los paralelismos y divergencias que Almudena Grandes tiene con autoras como Byatt, Trollope o Amélie Nothomb, entre otras muchas, y se analizan los aspectos que definen las obras de estas autoras.

Por último, se adjunta la entrevista realizada a Almudena Grandes en la que se tratan, fundamentalmente, las cuestiones de género e igualdad, así como otros aspectos más específicos de su literatura que respaldan la tesis que se presenta. La entrevista con la autora sirvió para terminar de dar forma a las ideas dibujadas en la tesis, así como para intercambiar distintos puntos de vista y aportar otros nuevos, que si bien la autora deja entrever a través de la voz femenina de sus personajes, cobraron firmeza expresados directamente por la autora, a quien se plantearon cuestiones específicas de género junto a otras muchas relativas a la literatura y, más en concreto, a su literatura. Almudena Grandes no pretende ni se considera escritora diferenciada por su género, sino una escritora que lucha y ha luchado por la igualdad y la normalidad de sus

obras, que salen al mercado en igualdad de condiciones junto a la de otros autores contemporáneos. Sabe que ha sido de las pocas escritoras que no se ha beneficiado de la ventaja que ser mujer supuso en la década de los noventa, pero cree que ha conseguido llegar a donde quería: una posición privilegiada que le permite escribir libremente, sin complejos y que, sin duda, la distingue y diferencia de otras autoras. Es consciente de las diferencias a las que ha tenido que enfrentarse desde su primera novela erótica, pero también sabe que, al igual que sus personajes, ha recorrido un trayecto valioso que le ha servido para llegar al punto en el que se encuentra. Manifiesta su admiración por autoras como Ana Mª Matute y aspira a poder seguir evolucionando tras haber iniciado una nueva etapa en su carrera de escritora después de la tetralogía que se cerró con *Atlas de Geografía Humana.* De igual modo, la entrevista puso de manifiesto el problema del lenguaje narrativo, sobre todo, con respecto a las obras llevadas al cine y la imposibilidad de trasmitir en imágenes lo que las palabras anteriormente han conseguido explicar por parte de muchos directores de cine.

Si las obras de los autores dependen de las circunstancias en las que sus creadores se forjan, hay que decir que Almudena Grandes pertenece a una generación de escritores que han tenido la ocasión de presenciar los cambios de la sociedad y la cultura españolas. La trascendencia social de la literatura y la experimentación con múltiples técnicas literarias dejan de ser protagonistas para dar paso a una novela de introspección y exploración con trasfondo psicológico, basada a menudo en el mundo de lo autobiográfico. En los años ochenta se produce un resurgimiento de la novela y conviven escritores de postguerra como Cela o Delibes, los exiliados como Ayala y Chacel, con los de mitad de siglo como Caballero Bonald o los Goytisolo y los de los sesenta, como Félix de Azúa, Luis Mateo Díez, Javier Marías, J.J. Millás, entre otros, con los más recientes como Muñoz Molina, Julio Llamazares, Pérez Reverte y Rosa Montero. Por otra parte, resulta evidente que las autoras mujeres que se incorporan a este grupo de autores son muy numerosas consecuencia de la igualdad por la que han luchado en la sociedad las mujeres, lo cual, por otra

parte, induce a preguntarse cuál es su aportación y particularidad. A pesar de ello, las escritoras no suelen tratar temas específicamente femeninos ni reivindican el feminismo y, aunque la emancipación femenina sea un elemento subyacente, no es el centro en torno al que giran la temática de las novelistas. Después de la revolución cultural de 1968, la novela se centra en un relato que busca la identidad perdida del sujeto narrador. Autores como Álvaro Pombo o Soledad Puértolas guardan estrecha relación con el fondo psicológico del autor de Baroja. Así, Almudena Grandes haciendo uso de la ironía, e incluso la parodia, se refiere constantemente al aspecto físico de sus personajes y a los cánones de belleza que los tiranizan. La autora hace uso de las características literarias de la época según las que el individuo es él mismo y está solo y se investigan sus dudas, obsesiones, sentimientos e incertidumbres. La literatura empieza a ser algo más personal y menos literario, si cabe.

La literatura nace como una necesidad de contar lo que está sucediendo y la represión literaria a la que el país había estado sometido la obliga a adoptar nuevas formas de testimonio de la sociedad. Los autores son testigos de un momento, de un hecho, de una época y sus libros son las pruebas fehacientes de que ellos han estado allí. La mujer probablemente haya sido uno de los aspectos que más ha cambiado en los últimos años de nuestra sociedad y Almudena Grandes ha sido la narradora de este aspecto por excelencia. Sus protagonistas son, especialmente en su primera etapa, mujeres, que luchan, que sufren, que trabajan, que quieren ser felices y que a veces lo consiguen y otras no. Mujeres que, en ocasiones, todavía tienen que reivindicar lo que es suyo y enfrentarse a una sociedad que no termina de acostumbrarse a que ellas estén ahí. Apreciamos tal vez por este motivo elementos que se repiten en la narrativa de la autora: la voz femenina, la relación madre e hija, la concepción del hombre, así como diversos aspectos socio políticos que sirven para ubicar su narración con precisión y exactitud. Y, casi siempre, Madrid como trasfondo. Solo *Los aires difíciles,* inicio de un nuevo ciclo, se aleja de su ciudad. El sexo se convierte en un elemento más desde *Las edades de Lulú,* que va adaptándose con el tiempo

hasta llegar a la nueva sexualidad que refleja *Castillos de cartón*, donde la sexualidad ya no es esencialmente femenina aunque siempre asociada a la comida y al aspecto físico. Mercedes Carballo-Abengózar en *Mujeres novelistas* (2003) describe el trabajo de Almudena Grandes con cuatro palabras: sexo, hambre, amor y literatura (p.13). Si tomamos como ejemplo a Lulú, Malena, Rosa, Maribel, o cualquier otra de sus protagonistas, no podemos sino darle la razón.

Asimismo es destacable el hecho de que la autora, tras conseguir el éxito con su primera novela erótica, intentara desligarse de este género para demostrar una gran ambición literaria demostrada en la segunda (*Te llamaré Viernes*) y confirmada por las que la prosiguieron (*Malena es un nombre de tango* y *Atlas de Geografía Humana*), apostando por estructuras más complejas, hasta acercarse a una novela de corte decimonónico como *Los aires difíciles* que se consolida con su última novela *El corazón helado.* Con ésta última podemos afirmar sin lugar a dudas que se inicia un nuevo ciclo, que quedó cerrado con *Atlas de Geografía Humana.* La voz femenina es menos evidente, quizás porque ya no tiene una necesidad imperiosa de ser escuchada como anteriormente, las situaciones han cambiado, las mujeres lo han hecho con ellas, las protagonistas de Almudena Grandes también.

Tras siete novelas y dos recopilaciones de cuentos, Almudena Grandes se ha ganado el reconocimiento de muchos críticos y ha consolidado un estilo literario propio que sigue evolucionando con retrospecciones que le permiten explicar el presente para poder entender el futuro, retratar personajes corrientes mediante diálogos abundantes que dotan de naturalidad y realismo a su obra, reflejo de los sentimientos de sus personajes, sus inquietudes, unos personajes que, a menudo, se muestran insatisfechos con sus vidas y dispuestos a rebelarse a las mismas a cualquier precio, sin olvidarse de sus sentimientos, intentando que éstos logren convivir con la razón y la coherencia de sus vidas. Con su literatura, Almudena Grandes consigue borrar aquella imagen de princesas

esbeltas rescatadas por príncipes azules montadas en carrozas de caballos para dibujar la suya propia, la de una vida cotidiana en la que los príncipes ya no son azules.

Por tanto, en las páginas que prosiguen a esta introducción se abordan sin duda algunos retos desde el punto de vista literario: el examen del panorama contemporáneo basado en una autora actual y su relación con la narrativa de otras autoras del mundo occidental. Creemos que trabajar de esta manera servirá para analizar el fenómeno literario de la voz femenina desde la perspectiva de la literatura española contemporánea personificado en Almudena Grandes y su obra literaria.

Capítulo 1: La novela española contemporánea

1.1. Panorama de la novela española contemporánea (1975-2000). Tendencias.

Son diversos los estudios que se han realizado con respecto a la narrativa española contemporánea y, si bien es difícil establecer unos parámetros definidos con respecto a la misma, de acuerdo con los estudios elaborados por Holloway (1999), Navajas (1996), Langa (1999) y Castro y Montejo (1991) pueden ofrecerse algunos rasgos característicos. En general, puede afirmarse que hacia la segunda mitad de los años ochenta ya no existe la necesidad de rebelarse contra el régimen y aparecen obras más individualistas que también resultan más difícilmente clasificables. La Guerra Civil marcó un corte diferenciador. En 1939 se transformó la vida en España así como las condiciones de publicación, puesto que la dictadura había provocado una ruptura con la tradición literaria inmediatamente anterior. En los años cuarenta, tras finalizar la Segunda Guerra Mundial se cerraron las fronteras y surgió el ostracismo intelectual y político que repercutió también en la literatura y en autores como Rosa Chacel, Francisco Ayala, Ramón J. Sender, Max Aub y César Arconada, que estaban exiliados y cuyas obras se encontraban prohibidas en España. Además, la censura privó al país de autores extranjeros como Sartre, Camus, Proust, Gide, Kafka, Mann, Joyce, Huxley, Wolf, Faulkner, Miller, Hemingway, Dos Passos, Aragon y Malraux. La ley dictada por Serrano Suñer en 1938 establecía una censura que dependía del talante del censor y que decidía cuáles eran los libros que podían ser leídos por el público español. La literatura española quedó en manos de la llamada generación del 36 que siguió el realismo decimonónico, la picaresca y la novela de Baroja, y en la que se incluyen autores como José Antonio Zunzunegui con *Chiripi* (1931), Ignacio Agustín con *Mariona Rebull* (1944), Eugenia Serrano con *Retorno a la tierra* (1945) y José María Gironella con *Un hombre* (1946). Las novelas de la primera época franquista se suelen clasificar en dos tendencias fundamentales: la tremendista, con su presentación sistemática

de hechos desagradables, con obras como *La familia de Pascual Duarte* de C.J. Cela (1942), y *Nada* (1945) de Carmen Laforet, y la existencial con sus personajes frustrados y desorientados. Estas obras se alejaron de los problemas colectivos para centrarse en los individuales. A partir de los años cincuenta la situación cambió y España empezó a salir del aislamiento internacional, en cierto modo, debido a la incorporación a la ONU, aunque este intento de aperturismo terminó pronto cuando en 1956 murió un estudiante falangista en una revuelta y se destituyó al Ministro de Educación Nacional, que había concedido mayor voz a los jóvenes así como a los Rectores de la Universidad Central y la de Salamanca. No obstante, aumentó la tolerancia y por medio del cine se introdujo el neorrealismo italiano y se asimilaron en España algunas técnicas objetivistas del *nouveau roman*, surgido en Francia como rechazo a la novela tradicional y burguesa. Llegó también a España la novela de la *lost generation* americana (Steiner, Hemingway, Faulkner, Dos Pasos...). Además, empiezan a crearse los premios literarios (Nadal, Planeta) y se sobrevalora la política. Las nuevas revistas dieron paso a la denominada "generación del medio siglo", una generación compuesta por novelistas que eran niños durante la guerra, y que pertenecían a una clase media o media-alta y habían asistido a la universidad. Se reconocen dos grupos dentro de esta generación: el de Barcelona que publicó en *Laye* y el madrileño, que lo hizo en *Revista Española*. Los autores se unieron para denunciar la situación del país. Ya en 1950 apareció *Las últimas horas* de José Suárez Carreño, que une la vertiente social y la psicológica, aunque tradicionalmente se ha considerado que el realismo social está personificado en autores como Cela con *La Colmena* (1951), con un personaje colectivo, un narrador omnisciente y una estructura calidoscópica. En 1952, L. Romero gana el Premio Nadal con *La Noria*, una obra que desarrolla el monólogo interior y la estructura episódica. Aunque quizás sea más acertado apuntar que el realismo social español nace en 1956 cuando Seix y Barral llegaron a un acuerdo con diversos escritores para emplear la narrativa como arma de oposición al régimen

franquista y autores como Sánchez Ferlosio se dan a conocer con su obra *El Jarama*, que obtuvo el Premio Nadal, y que condensa y actualiza el tiempo del relato e introduce el objetivismo narrativo y el diálogo. También debe destacarse que no toda la narrativa de los cincuenta fue social (Álvaro Cunqueiro y Cela) si tenemos en cuenta que autores como Ana María Matute y Carmen Martín Gaite abordan problemas individuales y Torrente Ballester crea la trilogía de *Los gozos y las sombras* entre 1957 y 1962, asistiendo también al realismo tradicional. El realismo social irá cediendo en los años sesenta, los editores volvieron a la censura previa, a finales de los años cincuenta surgió la escisión entre la "generación de la berza" de los novelistas sociales y la generación del "sándalo" de los partidarios de una renovación literaria. Se introdujeron nuevas técnicas procedentes de otras literaturas personificadas en autores como Cabrera Infante, Vargas Llosa o García Márquez. En 1962 aparece *Tiempo de Silencio* de Martín Santos, una novela calificada de existencial, freudiana y marxista, entre el tremendismo y el colectivismo de los años cuarenta y cincuenta respectivamente. En esta obra se asimiló el monólogo interior y se introdujeron coloquialismos y vulgarismos en un lenguaje neobarroco. En 1966 se publica *Cinco horas con Mario* (Delibes) y en 1967 *Volverás a Región* de Benet. A finales de los años sesenta, empezaron a llegar parte de las obras de autores exiliados como R. J. Sender, F. Ayala o Max Aub y se enterró definitivamente la literatura social. Los escritores del 68 no heredaron los enfrentamientos ideológicos de sus padres y rechazaron el franquismo, pero diferenciando su vida privada de la literatura. En definitiva, en los setenta empiezan a recibirse las influencias de la literatura iberoamericana y empiezan a llegar obras de autores exiliados.

Tras la muerte de Franco se intenta lanzar la "nueva novela" con el flujo de conciencia y el monólogo interior de Joyce y Faulkner, el realismo mágico de los autores hispanoamericanos y las innovaciones del *nouveau roman*, un tipo de narrativa que prefería la forma al fondo, lo abstracto a lo genérico. La novela de

la transición se caracteriza por su nueva forma de narrar. La mayor parte de los escritores evolucionó hacia un nuevo clasicismo y así lo hicieron Félix de Azúa, Vicente Molina Foix, Mariano Antolín. *Últimas tardes con Teresa* de Marsé y *Señas de identidad* de Goytisolo son excelentes representantes de este período. Igualmente destacable es *Larva* dentro de la vía experimental, vinculada al surrealismo y a las técnicas del *nouveau roman*, así como implica la ruptura con el español común. En los últimos veinticinco años han predominado las novelas que cuentan historias. Destaca *La saga/fuga de J. B.* (1972) con monólogos, *flash-back*, perspectivismos y diversas voces narrativas. En 1974 se marca el final de la novela experimental con *Escuela de mandarines* de M. Espinosa y *Cerbero son las sombras* de J. J. Millás.

En los años setenta no hubo un proyecto novelesco colectivo: había muerto la literatura social y el público se volcó en la crónica y el ensayo, se volvió a un tipo de novela más tradicional que incidía más en el relato. La novela de transición tendió a ser breve y cerrada. Predominó el punto de vista único y una sola persona narrativa, y la novela se unió a la televisión, el cine y el vídeo. Se desarrolla el interés por la historia en el período franquista, hasta que ya en 1978, Marsé llegó a parodiarlos en *La muchacha de las bragas de oro.* Surge la *non fiction novel*, a medio camino entre la ficción y el reportaje con obras como *Los invitados* de Alfonso Grosso en 1978 y *El crimen de Cuenca* de Salvador Maldonado en 1979. Asimismo tiene un gran auge la narrativa de intriga con obras como *Yo maté a Kennedy* (1972) de Vázquez Montalbán y *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) de Eduardo Mendoza, que cierra el período experimentalista y recupera el lenguaje narrativo y tradicional de contar, usando el contrapunto, los diferentes puntos de vista y los diálogos, la narración en primera persona, documentos, etc. (Langa, 1999: 15).

Por lo que respecta a la novela en la democracia (1982-99), puede destacarse un esfuerzo por integrarse en Europa, a través de hechos como la concesión del Premio Nobel a Camilo José Cela (1989) y la oficialización de la cultura mediante premios. El mundo editorial atraviesa una época difícil y sólo algunos consiguen superarlo. Existe un gran número de traducciones, por lo que la calidad literaria española se ve deteriorada: el aumento de discos y CD va en detrimento de la lectura, las publicaciones sobre literatura y el panorama de los premios literarios. Por lo que se refiere a los escritores, pueden dividirse en distintos grupos en función de diversos criterios (Langa, 1999: 49):

Por edad:

-Generación de la guerra: los nacidos en torno a 1936 (Torrente Ballester, Cela, Delibes).

-Realismo social: los que practican la novela experimental (Benet, Goytisolo).

-Generación del 68: Azúa, Guelbenzu, Mayoral, Molina Foix

-Nuevos narradores: los nacidos después de 1950

Por sexo:

-Mujeres: el fenómeno de la aparición de un nutrido grupo de mujeres que ha llamado la atención de la crítica desde los años ochenta, entre otras, Esther Tusquets, Carmen Riera, Rosa Montero, Montserrat Roig, etc.

En el período comprendido entre 1975 y 2000 destaca la diversidad de estilos, temas y formas, tales como la novela *ensimismada* que arranca con *Bélver Yin* de Jesús Ferrero en la década de los ochenta, y personajes que indagan en su intimidad (*La media distancia* de Alejandro Gándara, *Beatus Ille* de Muñoz Molina). Los nuevos autores no ignoran la tradición literaria, sus novelas suelen ser breves, ubicadas en la ciudad, centradas en lo particular y protagonizadas por personajes que, con frecuencia, están solos.

Gonzalo Navajas (Navajas, 1996: 22) delimita cuatro períodos en el desarrollo de la ficción española de los últimos años:

-Un período representacional del que *La familia de Pascual Duarte* de C. J. Cela sería un texto destacado.

-Un período de operatividad social en el que la objetividad mimética y documental del texto se pone al servicio de una función de conversión de un corpus social que se considera degradado por el novelista. Las novelas de Antonio Ferres y Armando López Salinas serían una materialización de esa visión ficcional.

-Un tercer período posmoderno en el que se rompe la unidimensionalidad ideológica y formal de la novela, afectada todavía por las premisas universalizantes de la modernidad y el modernismo europeo, y se sustituye de manera progresiva por la disgregación temática y formal del posmodernismo. Algunas novelas de Juan Goytisolo como *Reivindicación del conde don Julián* y *Juan sin tierra*; Carmen Martín Gaite (*Retahílas* y *El cuarto de atrás*), Fernández Santos (*Extramuros*); Luis Goytisolo (*La cólera de Aquiles*). Todavía no existen los datos suficientes como para realizar una valoración precisa y exacta de la influencia posmodernista en la novela española contemporánea, aunque sí conviene señalar que, en alguna medida, este movimiento impregnó la narrativa euroamericana.

Un último período que se abre en la actualidad y que se denomina neomoderno, en el que se abren nuevos modos conceptuales y estéticos. Destacan las novelas de Antonio Muñoz Molina, Soledad Puértolas y Adelaida García Morales.

No obstante, para concluir este apartado podríamos destacar como rasgos más generales de la panorámica contemporánea los que a continuación se ofrecen, según recoge Isabel Castro en su obra *Tendencias y procedimientos de*

la Novela española actual (1975-1998) de 1991, que destaca los siguientes cuatro rasgos significativos de la novela española actual:

La invalidación y el distanciamiento de los códigos comúnmente aceptados:

Para entender la narrativa contemporánea, quizás sea conveniente tener en cuenta las características de la narrativa precedente. En el momento en el que aparece el posmodernismo euroamericano ficcional la novela española todavía reside en el realismo social mediante el que se representaba la conciencia colectiva de la sociedad del momento, un rasgo del que fue difícil desprenderse.

Los nuevos síntomas de sensibilidad aparecen en obras como *Tiempo de silencio* de Martín Santos, y diversos autores, cada uno mediante diferentes discursos tales como Juan Goytisolo, Benet (experimentalistas), Martín Gaite (autorreflexivo o íntimo) y Torrente Ballester (paródico, humorístico e imaginativo). Existen también otras obras en las que se aprecia un alejamiento del orden normativo aceptado e impuesto, tales como *Extramuros* de Fernández Santos, la narrativa de Esther Tusquets que gira en torno a la homosexualidad femenina, *Octubre, octubre* de José Luis Sanpedro, *Los delitos insignificantes* de Álvaro Pombo, *El río de la luna* de Guelbenzu, *Los alegres muchachos de Atzavara* de Vázquez Montalbán, donde se rompen los códigos sociales, políticos, familiares y sociales, *Visión del ahogado* y el *Jardín vacío* de Juan José Millás, *Belver Yin* de Jesús Ferrero, o *Burdeos* de Soledad Puértolas, entre otras. En todas estas obras se evita asumir los principios aceptados y el compromiso político anteriormente fundamental queda relegado a un segundo plano.

En general, puede afirmarse que el posmodernismo se caracteriza por su oposición al sistema analítico y el cuestionamiento de los sistemas en vigor, se

rompe la linealidad narrativa y la coherencia y unidad por lo que respecta al discurso. El denominado posmodernismo ficcional cuestiona los códigos y valores aceptados, discrepa del concepto de literatura que se propone ahora como *literatura del no-conocimiento* y se le encomienda la tarea de descubrir los mecanismos que impiden el conocimiento. La novela empieza a tratar de sí misma y sus procesos, de la auto-reflexión. Surge la *novela de la amoralidad*, en la que las relaciones personales empiezan a tratarse de distinto modo, como la indeterminación sexual y, en definitiva, el *yo clásico* es sustituido por el *yo posmodernista.*

La indagación en lo personal

La novela ya no se limita a contar, sino que es preciso descubrir los vericuetos de los motivos, y lo colectivo ya no despierta interés sino que se indaga en el mundo interior personal. Es la evolución del *yo narrador* que se traduce en el recurso más adecuado de la primera persona para la incursión en la propia psicología. Se emplea el relato autobiográfico con una encadenación ilógica, con saltos cronológicos, alternando el consciente y el subconsciente del personaje con sueños y recuerdos o mediante la evocación del pasado (*El cuarto de atrás* de Martín Gaite, *Luz de la memoria* de Lourdes Ortiz, *La muchacha de las bragas de oro* de Juan Marsé, la trilogía de Esther Tusquets, *La isla de los Jacintos cortados* de Torrente Ballester).

Reflexión sobre la escritura y la "metaficción"

Otras de las características del narrador contemporáneo es su doble función de creador y de crítico que reflexiona sobre aspectos teóricos de las novelas que, en algunos casos, se convierte en el tema de la obra. Los personajes se caracterizan fundamentalmente por su actividad mental, los hechos se presentan desordenados y carentes de lógica, las frases aparecen en grandes fragmentos ininterrumpidos e inconexos.

En la narrativa española las formas metaficticias se consiguen mediante procedimientos como la invención de un personaje escritor o la introducción de una historia de ficción dentro de la propia historia. Ejemplos de esta corriente lo constituyen *La novela de Andrés Choz* de José María Merino o *La cólera de Aquiles* de Luis Goytisolo.

El realismo "renovado" y el costumbrismo policiaco

A principios de los años setenta adquiere importancia la exploración de la realidad humana, denominado como "realismo renovado", que aparece en la narrativa de Umbral, Muñoz Molina, Puértolas, o Sampedro. Algunos exploran la realidad pretérita escogiendo lugares históricos que rodean de ficción.

Junto a esta corriente aparece también un "costumbrismo policiaco" con una función de crónica contemporánea una vez que los autores se han inclinado por el interiorismo y que en cierto modo, surge para reclamar el regreso a la acción y el argumento, empleando lo policíaco como elemento circunstancial.

1.1.1. Las novelistas

Todavía sigue abierto el debate sobre si realmente la literatura de autoría femenina se distingue *per se* de la masculina. Sí que parece haber quedado demostrado que, quizás por haber permanecido en el silencio durante mucho tiempo, las escritoras, por su condición de mujer, se distinguen de los autores en algunos rasgos generales, si bien tampoco podemos encerrarlas en el círculo de las características esgrimidas a lo largo de los estudios de la literatura y las mujeres, fundamentalmente, porque las normas de la literatura siempre resultan franqueables, en mayor o menor medida.

Para abordar este complejo y espinoso ámbito de la literatura en nuestro país, quizás sea conveniente hacer una pequeña aproximación de cómo la mujer ha ido evolucionando en los últimos tiempos en el terreno literario. Es indudable que durante los años de la posguerra la incorporación de la mujer al mundo de la literatura se produce de forma apreciable, iniciado el camino por Carmen Laforet, ganadora del premio "Nadal" en 1945, seguida de otras autoras como Elena Quiroga, Dolores Medio, Carmen Martín Gaite o Ana María Matute. La literatura femenina contemporánea sigue alimentándose con el paso del tiempo y, hoy día, las novelistas españolas son ya muy numerosas. Se ha intentado delimitar una novelística femenina por unos rasgos significativos que la diferencian netamente de la escrita por hombres aunque muchas veces se ha convertido en una especie de machismo al revés, alejado de la realidad (Martínez Cachero, 1997: 593). Lo que es cierto es que en estos últimos años se ha forjado una bibliografía que se ocupa de forma específica de la obra de nuestras novelistas. Los estudios realizados sobre la novela femenina demuestran que desde el siglo XIX las obras suelen pertenecer a los considerados "géneros menores", se centran en lo íntimo y suelen ocuparse de la condición femenina como tema fundamental, predominan los espacios interiores y domésticos, además también suele haber una relativa carencia de acontecimientos. Según recoge Laura Freixas en su obra *Literatura y mujeres* (2000), "la característica más visible de la literatura de las mujeres ha sido la autorepresentación, la interrogación sobre la identidad femenina, novela autobiográfica, obras protagonizadas por amigas, o por madres e hijas, o por hermanas, aparición del personaje escritora, revisión de la pareja, la sexualidad, los roles atribuidos a cada sexo, la reinterpretación de los personajes femeninos" (Freixas, 2000: 203). En conjunto, concluye Freixas, "las obras escritas por mujeres han convertido por primera vez en personajes literarios a las mujeres por sí mismas y entre ellas,

en vez de presentarlas siempre a través de sus relaciones con los hombres" (Freixas, 2000: 204). Añade también que se confina la maternidad al ámbito natural y biológico, en definitiva, la relación madre-hija empieza a ser argumento literario a partir de mediados del siglo XX, lo mismo que la amistad entre mujeres. Todas estas características podrán analizarse con mayor detenimiento en el análisis posterior de la narrativa de Almudena Grandes.

Aunque resulte difícil hacer una selección de las autoras más destacadas, sí que puede dibujarse una primera generación de posguerra en la que se encuentran Carmen Laforet (1921-2004), quien guardó absoluto silencio a partir de entonces; Elena Quiroga (1921-1995) que destaca con *Obra cerrada*; Ana María Matute con obras como *Primera memoria* (Premio Nadal, 1959), *Los Abel* y *Olvidado Rey Gudú;* Mercedes Salisachs ganadora del Ateneo de Sevilla en 1953 con *El volumen de la ausencia*; Marta Portal con *Pago de traición* (1983) y *El ángel caído* (1994); Dolores Medio (fallecida en 1996), con *Nosotros los Rivero*; Josefina Rodríguez Aldecoa con *Los niños de la guerra* (1983), *Historia de una maestra* (1990), *Mujeres de negro* (1994) y Carmen Martín Gaite con *El cuarto de atrás* (1978) y *Nubosidad variable* (1992). Asimismo se distingue una segunda generación representada por Esther Tusquets (1936) con *Varada tras el último naufragio* (1980) y *Para no volver* (1986); Lourdes Ortiz (1943) con *Luz de la memoria* (1976), *Picadura mortal* (1979), *En días como estos* (1981), *Urraca* (1982), *La fuente de la vida* (1995) y *Cara de niño* (2000); Soledad Puértolas con *Queda la noche* (1989), *Días del arenal* (1992); Marina Mayoral (1992) con *Cándida otra vez* (1979), *El reloj de la torre* (1991), *Recóndita armonía* (1984), *Dar la vida y el alma* (1996); Adelaida García Morales (1946) con *El sur y Bene* (1985), *El silencio de las sirenas* (premio Herralde, 1985), *Mi tía Adelaida* (1995), *Nasmiya* (1996); Paloma Díaz Mas (1954) con *Nuestro milenio* (1987), *El sueño de Venecia* (1992); Cristina Fernández Cubas con *El año de gracia* (1985) y *El columpio* (1995); Rosa Montero con *Crónica del*

desamor (1979), *Bella y oscura* (1993); Ángeles Caso con *El peso de las sombras* (1994); Luisa Castro con *El somier* (1990), *La fiebre amarilla* (1994); Enriqueta Antolín con *La gata con alas* (1991), *Regiones devastadas* (1995); Belén Gopegui (1963) con *La escala de los mapas* y *Tocarnos la cara* (1995); Carmen Gómez Ojea con *Pentecostés, Otras mujeres y Fabia, La niña de plata, La novela que Mairén no terminó* (1998).

Por último, merece destacar el éxito que ha acompañado a Almudena Grandes, de quien nos ocuparemos más adelante y con mayor atención, para quien *Las edades de Lulú* (1989), galardonado con el premio "La Sonrisa Vertical" de la editorial Tusquets, supuso el comienzo de su trayectoria novelística y le concedió un lugar en la literatura aunque, con el tiempo, ha demostrado y afianzado su talento convirtiendo su voz en particular y personal, como ha demostrado en sus siguientes novelas, que se han desmarcado completamente de aquella primera. Almudena Grandes pertenece a una generación de escritores que han tenido la fortuna de presenciar los cambios de la sociedad y la cultura españolas.

No podemos olvidar que la novela española más reciente destaca por el gran número de escritoras que lo nutren: la mujer se ha incorporado como escritora igualando al hombre, lo cual es un fenómeno a tener en cuenta que induce a preguntarse cuál es su aportación y particularidad. Las escritoras normalmente no se ocupan de temas específicamente femeninos ni reivindican el feminismo aunque la emancipación femenina sea un elemento subyacente; no es el centro en torno al cual gira la temática de las novelistas. Así, Almudena Grandes ha demostrado su gran capacidad fabuladora conjugada con las constantes alusiones al aspecto físico de sus personajes y a la tiranía del cuerpo, a menudo presentada como la antítesis de la sensualidad con el empleo de la ironía, el sarcasmo y en algunos casos, incluso la parodia. Participa, pues, de las

características contemporáneas puesto que la literatura se ha convertido en algo más personal y, si cabe, menos literario. Se prefieren entornos en los que el individuo es él mismo y está solo y se investigan sus dudas, obsesiones, sentimientos e incertidumbres.

1.2. La mujer escritora: evolución del feminismo en Europa y en España

Antes de analizar el fenómeno de la literatura femenina y sus características en nuestro país, quizás sea conveniente hacer un breve repaso de la evolución del feminismo como movimiento en Europa ya que, sin duda, contribuyó en gran medida a que la literatura hecha por mujeres evolucionara hasta lo que representa hoy día.

En Francia el feminismo experimentó un intenso desarrollo como movimiento organizado a partir de 1860 y, sin embargo, sus conexiones con el republicanismo anticlerical dieron lugar a que la mayoría de las mujeres, influidas por el catolicismo, se mantuvieran al margen del movimiento. Destacan figuras como Nelly Roussel (1872-1922), Madeleine Pelletier (1874-1939), que fueron pioneras en proponer temas como la libertad sexual y el control de la natalidad, o Coco Chanel, revolucionaria de la moda femenina, liberándola de los opresivos atuendos a las que habían sido obligadas las mujeres en las décadas anteriores. En Italia, la situación se caracterizó por un mayor peso de la Iglesia Católica y la consiguiente falta de movilización de las mujeres. La gran figura del sufragismo italiana fue Anna María Mozzoni (1837-1920). No obstante, en ambos países no se obtuvo el sufragio femenino hasta 1945, una vez terminada la Segunda Guerra Mundial.

Conviene tener en cuenta que en nuestro país la existencia de una sociedad arcaica, con escaso desarrollo industrial, con una fuerte influencia de la Iglesia Católica y fuertes jerarquizaciones de género en todos los ámbitos de la vida social tuvo como consecuencia que el feminismo tuviera durante el siglo XIX una menor presencia e influencia social que en otros países.

La política estaba circunscrita a una minoría social (voto censitario) y las prácticas electorales (adulteración de las elecciones) y el protagonismo del ejército (pronunciamientos) marcaban la dinámica política, por lo que es comprensible que el feminismo pionero no se centrara en reivindicaciones políticas como el derecho de sufragio, sino que se basara en demandas sociales, buscando el reconocimiento de sus funciones sociales como tal género femenino (maternidad y cuidado de la familia) y en la exigencia de los derechos civiles (Ocaña Aviar, 2000).

Las dos grandes figuras en España son Concepción Arenal (1820-1893), que insistió en múltiples escritos en que el papel de madre y esposa era fundamental en la vida de las mujeres, pero que la experiencia de la vida femenina no podía reducirse exclusivamente al mismo, y Emilia Pardo Bazán[1] (1851-1921), que denunciaba en la España moderna (1890) que los avances culturales y políticos logrados a lo largo del siglo XIX (las libertades políticas, la

[1] Después de *La tribuna* (1883), novela proletaria que tiene como protagonista a una obrera de la Fábrica de Tabacos de La Coruña, encontró el medio más apropiado para su naturalismo en el campo gallego, donde sitúa la acción de su obra más típica y estimada, *Los pazos de Ulloa* (1886). Historia y naturaleza, religiosidad medieval y paganismo, violencia y sensualidad, feudalismo y barbarie, ciudad y campo son los elementos temáticos que la novelista combina en un panorama muy bien trabado de la vida rural gallega, en la que intervienen también factores económicos, políticos y eclesiásticos. *La madre naturaleza* (1887) es el relato de una atracción incestuosa y prolonga algunos de los personajes de su novela anterior. *Insolación* y *Morriña*, ambas de 1899, suponen el final de su periodo naturalista. La influencia de la novelística rusa, planteada teóricamente en su ensayo *La revolución y la novela en Rusia* (1887), queda patente en sus novelas *La quimera* (1905) y *La sirena negra* (1908). Su labor como crítica también fue importante. *La cuestión palpitante* (1882-1883) es una colección de artículos —algunos de los cuales ya había publicado en revistas— en los que trata de explicar su posición ante el naturalismo y provocó un gran escándalo. Era una mujer noble, católica y casada, y la sociedad puritana de la época no entendía ni aprobaba que defendiera los planteamientos de Zola, pues aunque criticara las cuestiones antirreligiosas de este movimiento, sí admitía las bases ideológicas del determinismo social y darwinista. También fue autora de unos quinientos relatos breves.

libertad de cultos, el mismo sistema parlamentario), sólo habían servido para incrementar las distancias entre sexos, sin promover la emancipación femenina.

En el terreno educativo es donde el feminismo pudo avanzar más ya que las iniciativas del Krausismo[2] tras 1850 y de la Institución Libre de Enseñanza (1876) buscaban un avance en la educación, la enseñanza y la cultura femenina. La Revolución de 1868 había llevado a algunas iniciativas de los profesores krausistas: la irrupción de la mujer en la Universidad por "la puerta falsa" en el curso 1869 no satisfizo a su iniciador, el rector madrileño Fernando de Castro. Él mismo fue creador de la Escuela de Institutrices, y todavía mayor importancia tuvo la Asociación para la Enseñanza de la Mujer (1871) que se expandió a las provincias, con la que se lograron difundir los estudios femeninos de primera y segunda enseñanza, comercio, correos y telégrafos y otros oficios. Entre 1868 y 1900 la mujer logró modestos pero constantes avances, y en el sexenio de 1872-1877 cursaron estudios de enseñanza secundaria 42 mujeres, y en 1881 consta

[2] *Krausismo* es el nombre por el que se conoce al movimiento intelectual influido por las ideas del filósofo alemán Karl Christian Friedrich Krause, que tuvo una destacada preponderancia en España en la segunda mitad del siglo XIX. Julián Sanz del Río introdujo en España las ideas de Krause, de quien fue discípulo en Alemania (1843), y su influjo tuvo aplicación en el ámbito jurídico y social, como respuesta a la búsqueda de los estudiosos de la época, pretendiendo encontrar un sistema social más ético y más justo. Sanz del Río buscaba una nueva concepción del mundo y creyó encontrarla en el racionalismo armónico de Krause. El krausismo tuvo un gran ascendiente sobre algunos grandes pensadores muy críticos con la decadente situación intelectual española, como fueron Joaquín Costa, Francisco Pi i Margall, Nicolás Salmerón, Rafael María de Labra o Emilio Castelar. Los llamados krausistas desempeñaron un papel muy destacado en el proceso de protesta y enfrentamiento con los poderes constituidos, que llevó a la Revolución de 1868; el triunfo de Juan Prim; la promulgación de la Constitución de 1869, muy influida por las ideas krausistas; el desarrollo de la Sociedad Abolicionista, contra la esclavitud en la América española; la instauración de la I República. El krausismo español cristalizó en un impulso de renovación y crítica social que tuvo una notable representación en la Institución Libre de Enseñanza. Impulsada por Francisco Giner de los Ríos, que de profesor de Filosofía del Derecho se convirtió muy pronto en verdadero filósofo de la educación, la Institución fue, a partir de 1876, el movimiento educativo no oficial más importante nunca desarrollado en España. Expulsados de la universidad oficial, los profesores y catedráticos más eminentes del país se incorporaron al proceso impulsado por Giner de los Ríos y sus discípulos. Resultado de su labor, reconocida por los sectores más liberales de la monarquía, fue la creación en 1907 de la Junta para Ampliación de Estudios, con sus numerosos centros e institutos (antecedente directo del que más tarde se llamó Consejo Superior de Investigaciones Científicas), la Residencia de Estudiantes y el Instituto Escuela.

Se da por acabado el krausismo en 1939, con el final de la II República española y el exilio de los últimos krausistas, como Fernando de los Ríos, Rafael Altamira, Lorenzo Luzuriaga, José Jiménez Franco, entre otros. El krausismo se extendió por toda Latinoamérica y ejerció notable influencia en su modernización y desarrollo intelectual. A pesar de su importancia reformadora, el krausismo adolecía de cierta falta de rigor intelectual, ya que no representaba una postura filosófica sistemática.

que nueve mujeres estudiaron en universidades. En octubre de 1877 se había prohibido la asistencia femenina a las aulas universitarias porque se consideraba causante de indisciplina entre los estudiante varones. Sin embargo, el modelo varió poco y en las escuelas se siguieron transmitiendo pautas de comportamiento basadas en la función doméstica de la mujer, concebida como una especie de ángel del hogar cuya labor consistía en dedicarse exclusivamente a los quehaceres domésticos y al cuidado de la familia. La generalización de la enseñanza femenina fue difícil y el reconocimiento oficial del derecho a la educación superior no se produjo hasta 1910. A lo largo de todo el siglo XIX, el analfabetismo femenino se mantuvo en tasas enormemente altas que rondaban el 70 % en muchas zonas a finales del siglo. En definitiva, no se puede hablar con propiedad de un movimiento colectivo de emancipación femenina en España hasta principios del siglo XX.

1.3. La literatura femenina

En numerosas ocasiones se ha planteado la cuestión de si realmente existía una literatura femenina y, en cierto modo, podríamos afirmar que se trata de una cuestión relativamente reciente. Si hacemos un repaso general de la crítica feminista nos daremos cuenta de que, en un principio (Freixas, 2000: 162), lo que se pretendía era analizar la visión de la mujer en las obras literarias escritas por hombres, y fue Kate Millet en su ensayo de 1970 *Política sexual* la que puso de manifiesto las relaciones de poder implícitas en las relaciones sexuales tal como las describen algunos autores hombres, de forma que se iniciaba así el modelo de crítica llamado *Imágenes de la mujer*, que se extendió en los años setenta y que analizaba los estereotipos femeninos en las obras de autores masculinos. Se trataba, en definitiva, de leer las obras desde el punto de vista de una mujer y analizar cómo cambia la percepción del texto.

No obstante, esto será el punto de partida para la crítica feminista y una nueva corriente que ya no se preocupa de la mujer lectora sino de la mujer escritora. *Literary Women* (1976) de Ellen Moers y, fundamentalmente, Elaine Showalter con *A Literature of Their Own* en 1977 comienzan el redescubrimiento al rescatar escritoras olvidadas y recordando la historia de las publicaciones de las mujeres.

Por lo que respecta a la novela femenina, es preciso destacar que desde finales del siglo XIX aparecen mujeres que se incorporan a la vida intelectual de su época con una obra literaria propia y, además, ya escriben obras sobre la condición femenina. En el primer tercio del s. XX se produce un cambio que origina una ruptura en el ámbito vital, existencial y estético que da lugar a un desprecio de los valores acreditados como genuinamente femeninos. Según Showalter, para poder teorizar sobre la literatura escrita por mujeres lo primero que hay que hacer es conocerla y, en consecuencia, analizar a las más reconocidas, por lo que se dedica a estudiar la vida y obra de unas doscientas novelistas desde 1800 hasta nuestros días, y ve en ese conjunto de obras las mismas etapas. A *La loca del desván* (*apud* Freixas, 2000: 165) de Sandra Gilbert y Susan Gubar, se suman las aportaciones de Millet y Showalter que también se dedican a analizar la literatura escrita por hombres y mujeres y afirman que los historiadores y críticos literarios han contado la historia a la manera de los hombres, puesto que los historiadores casi siempre han sido hombres. Para ellas, el rasgo fundamental que comparten las obras de escritoras es el afán por estudiar las imágenes femeninas que han heredado de la figura patriarcal según la cual las mujeres carecen de creatividad artística. Se generan así dos rasgos recurrentes en la literatura escrita por mujeres: la búsqueda de precursoras y la creación de personajes opuestos (en el Reino Unido se representan con la figura del "ángel del hogar" y la loca peligrosa, encerrada en el desván en la novela de Charlotte Brontë *Jane Eyre* y, que, por cierto, da título

al ensayo antes mencionado). Los personajes masculinos empiezan a ser figuras secundarias, asexuados, borrosos, como lo demuestran las novelas *Jane Eyre* y *Cumbres borrascosas*. Por otra parte, también apuntan la frecuencia de personajes protagonistas derrotadas por la intransigencia masculina y de otras que vencen a sus enemigos. Muchas mujeres escriben sobre sadismo masculino, mujeres sacrificadas y culpa femenina en torno a la mitad del siglo.

Los mencionados ensayos, además de recuperar un pasado literario femenino, han introducido la dialéctica entre los sexos que hasta entonces no se había tomado en cuenta. No obstante, estos estudios también han suscitado numerosas críticas que les reprochan que reduzcan la obra literaria a su contenido ideológico y que las escritoras no sean leídas como algo más que mujeres. Se resalta, por tanto, la necesidad de analizar el contexto histórico, social y cultural en que aparece. La posición implícita es el realismo crítico al estilo del marxista Lukacs, por lo que esta corriente ha analizado la literatura de la época realista. Por lo que respecta a la visión humanista, hay que tener en cuenta que el centro del estudio es el hombre, y niega o minimiza la pertinencia de la distinción de los sexos. El feminismo ha adoptado diversas actitudes con respecto a esta idea. Por una parte, desearía minimizar la diferencia sexual en aras de la idea abstracta de humanidad, sin embargo, para otras feministas, el hombre forma parte del pensamiento binario, logocéntrico o falogocéntrico. En resumen, como señala Toril Moi (*apud* Freixas, 2000: 172), escoger un modelo de crítica literaria requiere analizar las implicaciones políticas de cada uno, ya que el humanismo tradicional es esencialmente machista. El posmodernismo también es problemático, ya que la mujer no existe como tal según esta opción; lo que analiza no es la mujer, sino lo femenino, como un producto del discurso y desprecia la experiencia real, social e histórica de las mujeres.

En este análisis debemos mencionar a estudiosas como Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva, para quienes el punto de partida es el psicoanálisis. El feminismo norteamericano lo rechaza plenamente mientras que el feminismo francés lo considera muy liberador, por lo que no hablan de mujeres, sino de feminidad. Por ejemplo, para Cixous, el hecho de que un texto esté escrito por una mujer no significa que necesariamente sea femenino. Para Julia Kristeva existen diferencias, pero no son absolutas y lo que le interesa es la marginalidad por lo que convierte a la mujer en un personaje revolucionario aunque, no obstante, reconoce ciertos elementos temáticos y estilísticos comunes como la reformulación del amor, la fuerza emocional que permanece latente, la falta de habilidad o de interés por la composición, etc.

Irigaray y Cixoux denuncian el pensamiento binario basado en la pareja masculino-femenina, porque supone una jerarquía en el sentido de que lo femenino es siempre considerado como “débil” y conciben a la mujer como ser múltiple, indefinible, por lo que la escritura femenina se caracteriza por ser a imagen y semejanza del cuerpo, de la sexualidad y de la psicología de las mujeres, mientras que lo propio de la masculinidad es la mirada, lo conceptual, la metáfora, el deseo de nombrar y de poseer; lo femenino es lo gestual, lo táctil, lo metonímico, lo asociativo, el deseo de proximidad. Se ofrece, por tanto, una contraposición a la crítica feminista anglosajona que asumía la noción tradicional del autor basada en la concepción humanista del autor y consideran que el lenguaje femenino sería el que se opone a esos esquemas binarios, a la diferencia múltiple. No obstante, a Kristeva se le ha reprochado que mezcle mujeres, místicos y revolucionarios mientras que a Cixous e Irigaray se le ha recriminado que trabajen con un carácter antihistórico, de espaldas a la existencia real de las mujeres, así como que propugnan un modelo de sobre cómo deberían escribir las mujeres.

Por lo que respecta a España y a su literatura femenina, hay que destacar que las representaciones de la mujer en la novela masculina de entreguerras (1914-1935) denotan que todavía existen lagunas en la historia de la mujer al tiempo que la ficción masculina revela únicamente la percepción de la mujer desde el punto de vista del hombre. En 1920 se consigue el sufragio femenino en Norteamérica, un hecho que se repetiría no mucho más tarde en Alemania e Italia. En España se procede a llevar a cabo reformas de artículos de los Códigos Penal y Civil y la Segunda República supondrá la incorporación de la mujer a la vida pública. No obstante, en la novela, los personajes femeninos aún denotan un dominio masculino y se produce una reacción de muchos intelectuales (como Benavente) en contra de las mujeres fundadoras del Lyceum Club. En general, se producen pocas novelas de guerra, por ambos lados de escaso valor literario y, tras la ideología fascista, la importancia de la mujer se limita a la función procreadora, a pesar de que algún que otro escritor liberal intenta que se produzca una subversión de códigos, la figura literaria de la española se sumerge en un profundo sueño (Zavala et al., 1998).

Los personajes femeninos creados por escritores masculinos responden a un retrato de una mujer estereotipado, mientras que la mujer suele escribir desde la propia experiencia. El escritor realista analiza el físico, el atuendo, las costumbres, el modo de ser y, principalmente, la moral, lo cual desemboca en la creación de estereotipos y mitos. El escritor franquista delata el control fascista que se ejerce sobre las mujeres y refleja las estructuras rígidas que anulan la historia femenina en esta época que es reemplazada por la Sección Femenina de la Falange.

Tras el “tremendismo” de los años cincuenta y sesenta, se da paso al “objetivismo” y a la novela social (variantes del neorrealismo sin la anterior exageración y deformación, y en el que se representan fundamentalmente clases

y oficios, cuyo ejemplo más representativo es *El Jarama* de Rafael Sánchez-Ferlosio). Coetánea es la novela social que comparte fines con el anterior movimiento persiguiendo la presentación crítica de problemas sociales y económicos y del que surgen las novelistas Dolores Medio, Elena Quiroga, Ana María Matute. Autores como Miguel Delibes, aunque no pueden ser tildados de machistas, sí ofrecen una narración marcadamente masculina, así como Torrente Ballester quien presenta variantes interesantes de figuras femeninas.

A mediados de los años noventa se hizo evidente la falta de una teoría femenina adecuada que prestara atención a la novelística femenina española. No obstante, aunque todavía no exista ni se haya llegado a un consenso sobre la narración femenina, sí que está comúnmente aceptado como rasgo diferencial de estudio de la literatura femenina el tropo maternal, signo que indica el progreso histórico a la evolución de la narrativa femenina y que se manifiesta en la literatura con la frecuente aparición de la relación madre-hija. Asimismo se plantean diversas cuestiones cuando la escritura femenina se somete a análisis tales como si puede establecerse un sistema de rasgos que diferencie la literatura escrita por varones de la escrita por féminas, o si podría definirse una literatura de autora femenina respecto de otra masculina, si de ser así responde a condiciones intrínsecas a la mujer o no. Lo que sí es cierto es que se ha demostrado que la mujer está capacitada de forma singular para la literatura y que sólo se ha visto anulada circunstancialmente por razones históricas que la han coartado.

"Un intento de elucidar lo que es el estilo femenino plantea desde el principio un problema básico: ¿a qué noción de lo femenino atenerse? En la mayoría de los trabajos críticos (...) se ha investigado principalmente la narrativa del siglo XIX e incluso del XVIII. Esto significa que se han estudiado obras apoyadas en estructuras sociales contra las cuales hoy se eleva la voz de protesta (...). La creación de la mujer en esos siglos no puede ser separada de su marco temporal; lo que hace la crítica actual es señalar las desfiguraciones y ciertos modelos que nacen bajo tal circunstancia (...). La novela nueva, por otra

parte, aún está en el estadio de desarrollo (...), la mujer sigue buscando su lenguaje (Ciplijauskaité, 1988: 204).”

Efectivamente, como afirma Biruté Ciplijauskaité en su obra *La novela femenina contemporánea (1970-1985),* la mujer sigue buscando su lenguaje y probablemente todavía tenga que seguir luchando por hacerlo cuando intenta abordar aspectos tales como la sátira, la ironía o la crítica literaria que tradicionalmente han sido atribuidos al hombre. En esta misma obra, se estudia la novela femenina como autobiografía, puesto que en los últimos años se ha incrementado la narración en primera persona, así como el número de autoras femeninas, y de los protagonistas mujeres. En realidad, la forma personal es un recurso habitual de la escritura femenina que ha alcanzado su cima en la literatura contemporánea evolucionando desde una primera etapa en la que la única forma de expresión escrita producida por mujeres se manifestaba en forma de cartas y memorias, hasta el s. XVIII en la que la mujer escritora empieza a definir sus rasgos a través del orden, la disciplina, la razón y la fijación en pequeños detalles. En el s. XIX se aprecia la liberación paulatina de la mujer así como una tendencia al psicoanálisis hasta 1929 cuando Virgina Wolf sugiere que “la época de las autobiografías ha pasado”. Biruté Ciplijauskaité también recoge la distinción que Elaine Showalter en su estudio de la novela inglesa del s. XIX establece entre novela femenina, que sería la que se adapta a la tradición y acepta el papel de la mujer, novela feminista, que se declara en rebeldía y polemiza, y novela de mujer que se concentra en el autodescubrimiento. Durante mucho tiempo, las mujeres escribieron sus primeras novelas femeninas como personajes masculinos y en Latinoamérica toda mujer que se manifestaba como escritora podía ser proclamada atea, prostituta o comunista.

Por lo que respecta a la escritura en primera persona, característica muy frecuente en la literatura femenina, pueden establecerse distintos enfoques del “yo”: en primer lugar, se diferencia un “yo” extradiegético, donde el autor o

narrador es quien toma la palabra, asimismo existe también un “yo” que se representa en un diálogo entre personas o bien un “yo” en un soliloquio. Entre las facetas que este “yo” ofrece se distingue el “yo” observador y objetivo que se asemeja a la narración en tercera persona, el “yo” retórico y el “yo” íntimo y subjetivo. La novela actual con frecuencia tiende al “yo” que informa, con abundancia de personajes neuróticos.

En la novela femenina también establece dos grupos fundamentales de novela de rebelión de la mujer. En el primero se encontraría la novela erótica, síntoma de la emancipación sexual de la mujer y en la que ésta se manifiesta con un lenguaje mucho más directo y despojado de tabúes. En el segundo grupo, se encuadra la novela polémica a través de la cual la mujer puede manifestarse libremente y romper los códigos lingüísticos adoptando una conciencia social con la que poder manifestar sus ideas.

El proceso de concienciación es también otro de los rasgos notables de la novela femenina contemporánea. Ya hemos visto que la novela moderna tiende a la indagación, no basta con narrar o exponer, sino que con frecuencia se pretende remover el pasado para comprender el presente con lo que se crea un proceso de concienciación por medio de la memoria y se produce el despertar de la conciencia en la niñez. La conciencia de la mujer es consecuencia de su emancipación en todos los ámbitos de la vida y en su escritura se manifiesta con frecuencia mediante monólogos interiores y el empleo del lenguaje hablado. Son abundantes a partir de 1975 las novelas de la maternidad en las que se refleja la relación madre-hija así como la concienciación político-social de la que la mujer se sirve para denunciar determinadas situaciones. En definitiva, la mujer ha comenzado a escribir conscientemente como mujer, a pesar de las dificultades a las que se ha enfrentado y emplea procedimientos de concienciación a través de

una especie de espejo con el que, al crear sus personajes, la mujer está creando la imagen de la mujer y de sí misma.

La novela psicoanalítica también ocupa un lugar destacado dentro de este análisis ya que se aprecia un incremento del interés por los procedimientos psicoanalíticos a través de los cuales se evoca la infancia para descubrir las causas del estado presente y cuya meta es encontrar el "yo" y su formación, es decir, la búsqueda de la identidad. La mujer que en un principio escribía cartas como modo de evasión empieza a utilizar la imaginación a partir del s. XIX y a menudo se sirve del personaje que es a su vez escritora y emplea la locura y la esquizofrenia como eje estructural de muchas novelas. A menudo se encuentra un "yo" dividido, sujeto y objeto del psicoanálisis.

Surge una nueva perspectiva sobre la historia, hecho que se produce normalmente en períodos de agitación y tumulto, y la mujer aparece en rebelión contra su forma tradicional, empleando para ello la primera persona como es el caso de *Urraca* de Lourdes Ortiz, novela en la que la autora ofrece una visión particular de doña Urraca.

Por tanto, y como Biruté Ciplijauskaité apunta, puede hablarse de una escritura rebelde con la que se persigue la destrucción de las jerarquías sociales, de la moral burguesa y del lenguaje empleado hasta entonces. Como rasgos más destacados de esta nueva novela femenina pueden diferenciarse: la reivindicación erótico/sexual (fenómeno que podrá ser estudiado con más detenimiento a través de la novela *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes), el rechazo de las estructuras lingüísticas y sociales y la protesta y la afirmación lírica de la mujer.

Los procedimientos narrativos que la mujer escritora emplea son, con frecuencia, la inversión y la ironía que, a menudo, conducen a la ambigüedad, el cambio del modo objetivo al subjetivo, la escasa importancia de la figura masculina, las estructuras polifónicas, la simultaneidad de acciones y situaciones que rompe con la linealidad habitual de las obras, así como la desaparición de la descripción objetiva para dar preferencia a las impresiones interiores. Muchas novelas se apoyan en el sueño como recurso literario que sustente la trama de sus historias y emplean un lenguaje sexual mucho más atrevido.

Laura Freixas en su prólogo de la obra *Madres e hijas (1996),* destaca el hecho de que la mayoría de los lectores son, en realidad, lectoras, por lo que resulta de alguna forma inevitable que se despierte interés por la persona autora de la obra que tienen en sus manos y que, en cierta medida, se sientan o busquen sentirse identificadas con ella, por lo que, evidentemente, la existencia de una literatura femenina, es un hecho real. Asimismo, Freixas enuncia algunas características tales como la ausencia de acontecimientos, la presencia de lo cotidiano y concreto, un prototipo de heroína distinto de los varones, estereotipos de personajes masculinos, el empleo de imágenes recurrentes tales como el agua o las habitaciones cerradas y un lenguaje más inhibido que el de los varones.

En su obra *Literatura y mujeres (2000),* Laura Freixas, intenta rebatir y explicar determinadas afirmaciones que con frecuencia se escuchan al referirse a la literatura femenina. En su opinión, es habitual la afirmación de que las mujeres venden más, un hecho que, aunque no del todo cierto según los datos presentados en su obra, sí puede explicarse a través de determinadas circunstancias tales como la gran visibilidad mediática a la que recientemente se han visto sometidos los autores con el fin de incrementar las ventas. Con este despliegue mediático se pretende crear la sensación de que las mujeres han

conquistado la igualdad. Por otra parte, existe un predominio femenino, puesto que es cierto que las mujeres leen más y en consecuencia, se ha despertado el interés editorial y de las empresas por las mujeres. En este contexto se diferencian dos políticas editoriales: una, en la que se pretende la igualdad y la publicación simultánea de literatura "de varones" y "de mujeres" y, otra, en la que se practica una segregación, con la publicación de obras íntegramente femeninas o masculinas (por ejemplo, en antologías o recopilaciones de relatos y cuentos). Como apunta en su obra Laura Freixas, la mujer ha permanecido durante mucho tiempo en casa, un hecho que sin duda ha propiciado que la lectura sea practicada en mayor medida por mujeres. En cuanto a los géneros que éstas practican, desde su liberación, la mujer se ha atrevido con todos los géneros incluso con los que tradicionalmente se encontraban reservados a los hombres. Freixas manifiesta su opinión de que existe una literatura propia de mujeres tras una primera etapa que podríamos clasificar de *femenina* con obras publicadas en torno a 1840 en las que destaca la delicadeza, la abundancia de eufemismos, las inhibiciones y los matices así como los temas religiosos y educativos, cuyas autoras se muestran conservadoras y antifeministas. Se determina una segunda etapa, denominada feminista, en la que se descubren nuevos caminos para las escritoras y se pone de manifiesto el derecho de las mujeres sobre el sexo. Por último, se inicia una etapa en la que el descubrimiento es la nota más destacada. No existen unos rasgos que podamos denominar específicamente femeninos, aunque sí rasgos comunes tales como la reformulación del amor, la fuerza emocional que parece latente y la falta de habilidad o interés por la composición propiamente dicha. El proceso de leer la novela contemporánea creada por la mujer nos aconseja que abandonemos las antiguas clasificaciones y su frecuente dificultad con la inclusión de textos femeninos (Zavala et al., 1998, Tomo V: 222).

Con frecuencia se ha criticado, de forma no excesivamente positiva ni justa, la literatura femenina. Quizás convenga plantearse que el hecho de que en los últimos años haya surgido una fuerte demanda de novelas de autoría femenina radica en que la mayoría de los lectores, en realidad, son lectoras. Lectoras que de alguna forma pretenden identificarse con la persona que ha forjado la historia que tienen entre sus manos, que admiran en cierto modo a quien lo ha hecho por haber llegado a ocupar un lugar en la sociedad tras una época de represión y dominio patriarcal.

Como recoge en su obra de recopilación de cuentos escritos por mujeres *Madres e hijas* (1996) Laura Freixas, la crítica anglosajona extrae determinadas características de la literatura escrita por mujeres tales como la ausencia de acontecimientos, la presencia de lo cotidiano y concreto, prototipos de heroína distintos de los varones, estereotipos de personajes masculinos, imágenes recurrentes tales como el agua o una habitación cerrada, así como el empleo de un lenguaje más inhibido y matizado que el empleado por varones. Asimismo Biruté Ciplijauskaité titula su obra "hacia una tipología de la narración en primera persona" por utilizar este tipo de relato un alto porcentaje de escritoras, quizás porque le parece el modo más adecuado para la indagación psicológica, el reportaje objetivo desaparece a favor de la vivencia subjetiva y el "yo" femenino prefiere el tono íntimo de la confesión.

En general, podemos afirmar que la novela española escrita por mujeres ha experimentado una profunda reforma, atreviéndose incluso a tratar géneros tradicionalmente masculinos tal como el policiaco (*Picadura mortal* de Lourdes Ortiz o *Petra Delicado* de Alicia Jiménez Bartlet). Se lleva a cabo la búsqueda de una expresión libre en el fondo y la forma, se produce una novela de rebelión, la novela erótica e incluso una novela polémica. Sin duda, la mujer ya no tiene que escribir para excitar la imaginación erótica, sino para dar cuenta de su propia

vivencia; ha dejado de ser un objeto sexual y ha dejado de estar dominada. Sin embargo, es cierto que la literatura erótica producida por mujeres es todavía escasa y que, por otra parte, sí que es frecuente encontrar novelas escritas por mujeres en las que se representa la figura madre-hijo. A pesar de ello, la nueva narrativa femenina actúa como un medio para destruir ideologías patriarcales y descubre e impone valores distintos a los instaurados tradicionalmente en la Literatura. En este contexto, surge a finales de los ochenta y principios de los noventa un grupo de autoras desconocidas, entre las que destaca Almudena Grandes quien se inicia con el género erótico y el premio "La Sonrisa Vertical".

Como Genara Pulido[3] apunta en su artículo *"La reflexión teórica sobre la presencia de la mujer en el ámbito literario"*, por lo que a España se refiere, no podemos ignorar el hecho de que figuras fundamentales como Teresa de Jesús dan fe de que la mujer escritora no es un invento del siglo XX. Sin embargo, sí es cierto que su incorporación no fue fácil dada la descalificación que reciben por parte de los escritores hombres, un hecho que sin duda retrasa la incorporación a la sociedad literaria por parte de las mujeres. Emilia Pardo Bazán o Gertrudis Gómez de Avellaneda, constituyen ejemplos de mujeres a merced de las críticas de hombres escritores. El siglo XIX es el inicio de la progresiva toma de conciencia de la mujer escritora, se produce la reivindicación de la enseñanza, el control de su cuerpo y la actividad literaria. Tras la paralización de la guerra civil española, *Una habitación propia* de Virginia Woolf (1929), *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (1949), *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española* de Carmen Martín Gaite (1987) vienen a rescatar a la mujer escritora de su profundo anonimato. Pero, ¿existe realmente una literatura específicamente femenina? Ése es precisamente

[3] Genara Pulido, "La reflexión teórica sobre la presencia de la mujer en el ámbito literario". Congreso *Mujer, comunicación y cultura*, Sevilla, 2001.

el título de un artículo[4] según el cual sería ofensivo para las mujeres establecer semejantes diferencias y que sostendría la tesis de Showalter, según la cual, la "literatura de mujer", es decir, una escritura que se centra en el autodescubrimiento y que difiere de la literatura "femenina" (escrita por mujeres que aceptan la situación social que le asignan los hombres) y la "feminista" (que se opone al estado de cosas vigente desde una actitud militante).

En "La mujer en la literatura"[5] se produce un avance significativo ya que se recoge una serie de estudios críticos sobre la discriminación de la mujer en la literatura. En 1986, se publica "Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea"[6] que, además de una visión crítica incluye una antología de diversos géneros literarios. En 1995, se publica *Lectora. Revista de dones i textualitat,* de la Universidad Autónoma de Bardelona, que ya pertenece al género que aquí analizamos. Indiscutiblemente a partir de los años cuarenta España no puede seguir ignorando hechos como que mujeres como que el premio Nadal fuera ganado por mujeres como Carmen Laforet, Carmen Kurtz, Concha Alós y Marta Portal. Durante los años cincuenta aparecen claros prejuicios sexistas y la obra de las mujeres escritoras empieza a analizarse como la de un grupo minoritario y segregado, no como una realidad histórica y social y, probablemente por este motivo, revistas como *Letras femeninas, Revista de estudios hispánicos* o *Hispanófila* publican artículos de gran interés sobre esta cuestión y algunas escritoras dan cuenta de la literatura escrita por mujeres en otras latitudes y de la teoría crítica que empieza a darse a conocer en España[7]. No podemos olvidar la antología *Las diosas blancas. Antología de la joven*

[4] J. López Gorgé, "¿Existe una escritura específicamente femenina?", *La estafeta Literaria*, 501, p. 14. *apud* Genara Pulido, "La reflexión teórica sobre la presencia de la mujer en el ámbito literario". Congreso *Mujer, comunicación y cultura,* Sevilla, 2001.
[5] Camp de l´Arpa, "La mujer en la literatura", 47, febrero, p.7, 1978, *apud* Genara Pulido, "*La reflexión teórica sobre la presencia de la mujer en el ámbito literario"*. Congreso *Mujer, comunicación y cultura,* Sevilla, 2001.
[6] Genara Pulido, "*La reflexión teórica sobre la presencia de la mujer en el ámbito literario"*. Congreso *Mujer, comunicación y cultura,* Sevilla, 2001.
[7] Íbidem.

poesía española escrita por mujeres de Ramón Buenaventura (1985), así como otras muchas en las que se reivindica la presencia de mujeres escritoras en otros géneros como la poesía. Sin embargo, probablemente el período de mayor auge para la literatura femenina sea el de los años ochenta con la publicación de tres ensayos en los que se dibujan las directrices fundamentales. "*Hipótesis sobre una escritura diferente*"[8] de Marta Traba en 1981 en el que se revisan distintos postulados teóricos del siglo XX en la crítica literaria y califica el discurso femenino por la insistencia en el emisor y por la orientación hacia fuera, hacia el contacto o canal de comunicación y señala cuatro factores[9] en lo referente a la elaboración del lenguaje y que podremos constatar en el análisis de la narrativa de Almudena Grandes:

-Los textos femeninos tienden a encadenar los hechos en lugar de llevarlos a un plano simbólico, el símbolo sólo aparece al final y casualmente.

-Se interesan más por una explicación que por una interpretación del universo o explicación que se dirige a la propia autora como forma de aclarar lo confuso.

-Se da una continua intromisión de la esfera de la realidad en el plano de las ficciones, lo cual tiende, a juicio de esta autora, a empobrecer y eliminar la metáfora y acorta la distancia entre significante y significado.

-El texto femenino se sustenta en el detalle y tiende a la literatura oral en lo que se refiere a su estructura, repeticiones, remates precisos y cortes aclaratorios.

[8] Marta Traba, "Hipótesis sobre una escritura diferente", *Quimera*, 13, noviembre, 1981 *apud* Genara Pulido, *"La reflexión teórica sobre la presencia de la mujer en el ámbito literario"*. Congreso *Mujer, comunicación y cultura,* Sevilla, 2001.
[9] Íbidem.

En el mismo año Helena Araujo publica *"¿Literatura femenina?"*[10], con gran dosis de feminismo, y expone la situación de sometimiento histórico de la mujer al mundo del hombre, hecho por el que no ha podido crear su propio lenguaje por lo que lo femenino sólo ha podido manifestarse dentro de los parámetros de lo masculino. El pensamiento científico y lógico afianzado en la cultura de Occidente ha dificultado la comprensión de la subjetividad femenina, característico de la escritura femenina y que es el lugar en el que surgen procesos psíquicos involuntarios como la intuición sensible, el recuerdo y la imaginación. Si la mujer opta por expresarse a través de imágenes y alegorías es, sin duda, consecuencia de la represión ejercida sobre ella[11], por lo que la literatura sería para la mujer la forma de dar a conocer su subjetividad y un inconsciente reprimido por la dominación del hombre.

En 1982, Carmen Riera publica un artículo en el que revisa los dos anteriores titulado "*Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?"*[12]. Riera afirma que no se planteaba la especificidad de la literatura femenina, puesto que la sociedad patriarcal no permitía la libre expresión de la mujer. Tomando como base teorías de mujeres escritoras, afirma la diferencia de esa escritura femenina por una serie de factores[13] que constataremos en el posterior análisis de la literatura de Almudena Grandes:

-La mujer se pregunta por ella misma, se ve como sujeto-objeto literario y rememora su infancia, se mira en el espejo y luego mira su entorno doméstico.

-Cultiva subgéneros novelescos que casi le son exclusivos como el de aventuras o el erótico.

---

[10] Helena Araujo, "¿Escritura femenina?", *Escandalar*, 15, p. 33 *apud* Genara Pulido, *"La reflexión teórica sobre la presencia de la mujer en el ámbito literario"*. Congreso *Mujer, comunicación y cultura,* Sevilla, 2001.
[11] Íbidem.
[12] Carmen Riera, "Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?", 1982, *Quimera*, 18, p. 9, *apud* Genara Pulido, *"La reflexión teórica sobre la presencia de la mujer en el ámbito literario"*. Congreso *Mujer, comunicación y cultura,* Sevilla, 2001.
[13] Íbidem.

-Las mujeres describen más minuciosamente sus sensaciones, tienen una mayor riqueza de vocabulario en la adjetivación de colores y son más exactas en sus referencias a los distintos elementos de la vida doméstica aunque esto lo hacen porque se han visto recluidas en el hogar durante muchos siglos.

-Por lo que se refiere al tono, las mujeres escritoras muestran una literatura que refleja cierta complicidad con sus ecuánimes, por lo que cabría preguntarse si las mujeres se acercan a la literatura femenina por la literatura o para verse reflejadas en ella.

Es evidente que las cosas estaban cambiando. Y mucho. En 1988, se publica en español *Teoría literaria feminista* de Toril Moi, en el que se recopilaban las teorías literarias feministas y se empiezan a celebrar numerosos encuentros sobre el tema y la actividad del campo editorial es cada vez más activa. *Cátedra* crea la colección "Feminismos" en colaboración con la Universidad de Valencia a través de la que se da cuenta de los cambios y evoluciones producidos en la materia, como lo demuestra *Feminismos literarios*, publicada en 1999 por Neus Carbonell y Meri Torras. Como Genara Pulido afirma en su artículo, no podemos ignorar nombres como Biruté Ciplijauskaité, Geraldine C. Nichols, Giuliana Colaizzi, Myriam Díaz-Diacoretz.

En definitiva, las mujeres españolas escritoras tienen indudablemente una presencia reconocida que se ha ido afianzando a lo largo de estos últimos años y su literatura goza de una buena salud. Asimismo es capaz de despertar el interés de lectoras y lectores. Como prueba, valga el análisis que de una de las autoras más destacadas se ofrece en las siguientes páginas.

Capítulo 2: La obra narrativa de Almudena Grandes

2.1. Las edades de ALMUDENA

Almudena Grandes Hernández nació en Madrid en 1960 y estudió Geografía e Historia en la Universidad Complutense de esta ciudad, una elección que ella misma ha calificado como "error estratégico" aunque, como otros errores, le fue llevando a la literatura, puesto que confiesa que se equivocó de carrera, que le hubiera gustado estudiar latín. Su madre le dijo que estudiara Geografía e Historia con el argumento de que "es una carrera de chicas", le hizo caso y se dio cuenta del error enseguida. No obstante, la casualidad hizo que, cuando acabó la carrera y empezó a buscar trabajo inmediatamente porque quería irse de casa, que es "lo que queríamos todos en aquella época", como ella misma apunta, gracias a un amigo que le dijo que buscaban escritores de encargo, trabajó en el circuito de los "negros" siete años (*apud* Crespo, 2003).

Vinculada a este mundo editorial como escritora de encargo, adquirió el reconocimiento del gran público con *Las edades de Lulú*, que recibió el XI premio de narrativa erótica *La Sonrisa Vertical* en 1989 y que, posteriormente, fue llevada al cine por Bigas Luna. Con esta novela, Almudena Grandes se dio a conocer no sólo en España, sino ahora ya en diecinueve países, donde está siendo publicada con abrumador éxito de crítica y público. Como Fernando Vals (2003: 172) apunta en su obra *La realidad inventada*, *"hasta entonces los mayores aciertos de este galardón se debían al descubrimiento de un par de nuevos escritores, hoy ya con una obra más o menos consolidada, como son Eduardo Mendicutti y Mercedes Abad"*. Y continúa diciendo *"la imagen que dio la ganadora era la de una mujer joven, casada y con un hijo pequeño, que hacía trabajos de encargo en el mundo editorial, donde aprendió el oficio y la disciplina necesarios para escribir"*.

Su segunda novela es *Te llamaré Viernes* y llega en 1991. La autora, tras el abrumador éxito de su anterior novela, quiso evitar que la encasillaran dentro de unos estrechos parámetros, y la novela toma un rumbo totalmente distinto a su predecesora. Con esta segunda novela, demuestra que el éxito comercial no iba a impedirle continuar escribiendo con ambición literaria. Y su tercera fue *Malena es un nombre de tango (1994)*, que la consolidó como escritora y conquistó el corazón de más de 200.000 lectores. Llevada al cine por Gerardo Herrero en 1996, esta obra supuso la confirmación de Almudena Grandes como una de las narradoras contemporáneas más destacas.

En 1996, en el mismo año que contrae matrimonio con el poeta Luis García Montero, publica por primera vez una recopilación de relatos independientes, pero con la mujer como centro de la narración: *Modelos de mujer*. Es una recopilación de siete cuentos publicados anteriormente en varias revista y periódicos. Recopilación de cuentos que mereció el I Premio NH al mejor volumen de cuentos aparecido en 1996. Uno de los relatos, *El lenguaje de los balcones*, inspirado en un poema de su marido Luis García Montero, sirvió de base para la película *Aunque tú no lo sepas*, que Juan Vicente Córdoba dirigió en 2000. No obstante, la autora no volvió a practicar este género hasta *Estaciones de Paso* (2005). Se confiesa novelista antes que cuentista a pesar de la buena acogida que la obra tuvo. También tiene un relato publicado en "Especies sin protección", en: *Érase una vez la paz*[14].

En octubre de 1997 la autora recibe en Italia el prestigioso Premio Rossone D´Oro otorgado al conjunto de su obra y que se concede a personas que destacan en la Letras, las Artes y las Ciencias que anteriormente había recaído en autores como Alberto Moravia o Ernesto Sábato. Destaca el hecho de que

[14] "Especies sin protección", en: *Érase una vez la paz*. Barcelona: Planeta, 1996, pp. 117-123.

Almudena Grandes fuera la primera mujer en recibirlo, así como el primer autor español.

En 1998 publica *Atlas de geografía humana*, que supuso un desafío más en la narrativa de la autora, al emplear cuatro voces femeninas narrativas distintas y fortalecer así su ya contundente éxito que coincide además con el nacimiento de su hija.

En 2002 publica *Los aires difíciles*, que supuso un cambio en su narrativa y el inicio de una nueva etapa. Ganadora del Premio Arzobispo San Clemente 2002, Premio Cálamo al Mejor Libro del Año 2002 y el Premio Crisol (2003), un premio que otorgan los lectores y el Premio Julián Besteiro de las Artes y de las Letras 2002 por el conjunto de su obra. Como la autora misma explica (*apud* Iglesias, 2005):

"*Para mí* Los aires difíciles *es, en cierto sentido, una novela muy vinculada a una madurez, sobre todo por el proceso de creación del libro. Cuando estaba terminando* Atlas de geografía humana *me di cuenta de que hasta entonces había escrito cuatro novelas que prácticamente eran una tetralogía, cuatro miradas sobre el mismo mundo. Yo había escrito una literatura muy testimonial, había escrito sobre mi país, sobre mi ciudad, sobre los conflictos típicos de mi generación y ya no tenía nada más que contar. O sea, que a partir de ahí o me repetía, o me callaba, o encontraba un registro nuevo desde el que escribir. Y* Los aires difíciles *es el resultado de ese cambio de registro, algo que para mí era un reto y lo he superado, así que inicio una segunda etapa. También es un libro más maduro porque creo que madurar como escritor consiste básicamente en dos cosas: la primera escribir libros en los que las virtudes se vean y las limitaciones se disimulen —porque todos tenemos virtudes y limitaciones—, y por otro lado conseguir que los libros resulten cada vez más parecidos a lo que se quería hacer desde el principio. Y ésta es la primera vez que al terminar he tenido la impresión de que ésta era la novela que yo quería escribir"*.

En 2003 publica *Mercado de Barceló* de la colección Textos en el Aire 1, recopilatorio de artículos publicados en "El País Semanal" entre 1999 y 2003.

En 2004 publicó su sexta novela, *Castillos de cartón,* concebida en su origen como un cuento y que acabó siendo una novela corta. Contiene una arrebatadora historia en la que se recupera el Madrid de los ochenta y la época de la movida en la que los componentes de un trío amoroso pierden la inocencia y se forjan como adultos llevados por los excesos y los deslumbramientos de la época.

En 2005 se publica *Estaciones de paso*, su segunda recopilación de relatos, en la que se recupera las historias de unos adolescentes que se ven sobrepasados por las circunstancias de su vida y que aprenden a resolver los problemas mientras, sin darse cuenta, se van convirtiendo en adultos. Un libro de cuentos sobre las emociones que se viven durante la adolescencia (Intxausti, 2005). "Necesitaba poner a los personajes en una situación que les sobrepase, que les resulte complicado entender, que se vean obligados a superar y a pasar de la adolescencia a la madurez. Todos y cada uno de los relatos contienen historias de determinación y coraje, de conflicto con el entorno familiar, de amores y desamores, en definitiva, de la vida", explica la escritora. En cada uno de los cuentos hay una especie de homenaje a las cosas que le gustan a Almudena Grandes: fútbol, toros, política, cocina y música. Los protagonistas de *Demostración de la existencia, Tabaco y negro, El capitán de la fila india, Receta de verano y Mozart, y Brahms,* y *Corelli* son todos ellos niños porque, afirma la autora, "necesitaba tratar con personajes que no fuesen adultos, hacer un recorrido con ellos para descubrir sus emociones, su fragilidad y vulnerabilidad en un momento muy concreto de su existencia. Creo que éste es un libro triste, pero optimista, de afirmación de la vida". Los cuentos fueron escritos entre 2001 y 2003 y son un ejercicio más en su ya dilatada carrera literaria que siempre busca nuevos horizontes y retos que afrontar si se tiene en cuenta que la autora no había publicado ninguna recopilación de relatos desde sus *Modelos de mujer*. Tras la publicación de la recopilación, la autora reconocía

el temor que le infunde este hecho al confesar que como todo autor, el temor a ver publicado su trabajo existe. “A mí me gusta escribir, pero me aterroriza publicar; por un lado es muy gratificante, pero por otro me provoca una desazón e incertidumbre difíciles de superar en ocasiones. Cuando termino de escribir me quedo muy colgada de mis libros” (*apud* Intxausti, 2005).

En el año 2007 publica *El corazón helado,* en palabras de Ángel Basanta (2007), “muestra una gran lección de Historia social y sentimental para comprender el pasado y el presente de los españoles.” Continúa afirmando que “como novela combina con eficacia la narración, que mantiene su interés de cabo a rabo; la descripción matizada, la reflexión cargada de pensamiento; y el diálogo, como vehículo de desnudamiento de almas, un texto que califica de indesmayable fuerza narrativa, lleno de vida, pasiones y sentimientos” que hacen de esta novela “una gran novela”.

A continuación, se procederá al análisis de su narrativa en cada una de sus novelas y para ello se tendrán en cuenta aspectos tan significativos como la estructura, la presencia de la voz femenina a lo largo de toda su obra, los personajes que le dan vida, la presencia del machismo y del feminismo en su obra, la concepción del hombre o la relación madre e hija desde el punto de vista de los personajes.

2.2. La voz femenina en la narrativa de Almudena Grandes

Ha pasado mucho tiempo desde la conferencia sobre mujeres y novela de Virginia Woolf (1967: 9) que arrancaba desde la premisa de que "una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas".

Y, sin embargo, todavía cabe preguntarse si realmente las pretensiones de Woolf se han visto totalmente satisfechas en nuestro país en lo que se refiere a la literatura femenina. En cualquier caso, podemos afirmar que en la actualidad contamos con un nutrido grupo de autoras entre las que indudablemente Almudena Grandes ha conseguido su "habitación" propia a lo largo de una trayectoria regular en la que su estilo se ha ido forjando y cambiando a la par que lo hacía la historia de las mujeres, las reales y las que su ficción recreaba, y de las que se erige en portavoz en toda su narrativa.

Si bien alejada del feminismo exacerbado, y mucho más de la disquisición entre si los hombres y las mujeres escriben de forma diferente, esta tesis pretende abordar desde un punto de vista objetivo cómo la voz femenina siempre se deja escuchar a través de los personajes que las mujeres recrean en su literatura, lo cual, en ningún caso menosprecia su literatura sino que más bien la diferencia y le otorga un prisma diferente desde el que poder analizar una narrativa que probablemente no haya sido analizada con la justicia que se merece. No se pretende estudiar lo que los hombres piensan de la literatura de las mujeres o a la inversa, sino cómo naturalezas distintas son capaces de recoger la realidad de forma distinta y plasmarla en la escritura, lo cual resulta evidente desde la afirmación de Virginia Woolf (2007: 40):

"Las mujeres no escriben libros sobre los hombres, hecho que pude evitar acoger con alivio, porque si hubiera tenido que leer primero todo lo que

los hombres han escrito sobre las mujeres, luego todo lo que las mujeres han escrito sobre los hombres, el áleo que florece una vez cada cien años hubiera florecido dos veces antes de que yo pudiera empezar a escribir".

Como Sonia Núñez Puente (2004) apunta en su obra *Una historia propia. Historia de las mujeres en la España del s. XX,* el siglo XX ha sido sin duda un siglo de cambios y revoluciones, las dos guerras mundiales que lo han marcado, la guerra civil española, el auge del comunismo y su posterior declive con la caída del Muro de Berlín son algunos de los hechos que han definido la evolución de las mujeres. Algunos de los procesos que han supuesto profundas renovaciones tienen que ver con el acceso de las minorías a ciertos sectores del poder y la cuestión social del s. XX durante el que la mujer pasa de ser un ángel doméstico a convertirse en *femme fatale.*

En España, el movimiento feminista se vio frenado por diversos factores. En el primer período, que podíamos delimitar hasta 1930, algunos de éstos fueron la Iglesia, el carácter agrario de la sociedad, aunque no podemos ignorar figuras como las de Emilia Pardo Bazán, Concepción Arenal o la Institución Libre de Enseñanza. Durante el segundo período (1930-40), con la caída de la monarquía en 1931 y el ascenso de la República se inicia una nueva etapa de gran trascendencia para las mujeres, que se verá truncada por la Guerra Civil, que supone un gran paréntesis dentro de este avance.

En lo que respecta a los primeros pasos (1900-30) de este siglo, conviene analizar el movimiento feminista en otros países europeos como el Reino Unido en el que destacan las prerrafaelistas, con un modelo de mujer lánguida e inerte frente a los movimientos feministas compuestos por mujeres burguesas que carecen de solidez y repercusión. En este período también resultan de gran importancia las ideas revolucionarias de Proudhon frente a las de Marx & Engels.

En España surgen movimientos revolucionarios encabezados por Emilia Pardo Bazán, la Biblioteca de la Mujer, y su cátedra en la Universidad Central de Madrid. Asimismo destaca Concepción Arenal, que fundamenta su teoría en la caridad y la justicia. Juntas contribuyeron al avance de la causa de la mujer en España[15].

En cualquier caso, no podemos ignorar los progresos realizados a finales del s. XIX en el que surge la Asociación para la Enseñanza de la Mujer y el Congreso Pedagógico celebrado en 1882. En el siglo XX la mujer empieza a tener voz en el mundo literario coincidiendo con el uso de faldas.

Adolfo González Posada (Posada, 1899) divide el feminismo en su libro *Feminismo* de 1889 en tres tendencias: feminismo radical, que sería el que reivindica la igualdad completa de sexos, feminismo oportunista, que hace referencia al que reivindica los derechos sociales, económicos y legales o feminismo católico, que se cierne en torno al que reivindica la mejora de la educación de la mujer.

[15] Concepción Arenal fue también poetisa, novelista, autora dramática y de zarzuela. Como periodista escribe en numerosas revistas especializadas, tanto en España como fuera, ayudada por su conocimiento del francés y el italiano. Firmó artículos en la prensa gallega y en la de la emigración en Cuba. En 1859 fundó, en Potes, en donde residió después de vender sus bienes de Armaño por dificultades económicas, el grupo femenino de las Conferencias de San Vicente de Paúl para ayuda de los pobres. Dos años después, en 1861, la Academia de Ciencias Morales y Políticas la premió por su memoria "La beneficencia, la filantropía y la caridad". Era la primera vez que la Academia premiaba a una mujer. En 1863 se convierte también en la primera mujer que recibe el título de Visitadora de Cárceles de Mujeres. Reside en La Coruña y en tres meses visita todas las cárceles de Galicia. En 1868, Concepción Arenal es nombrada Inspectora de Casas de Corrección de Mujeres. Tres años después sale a luz en Madrid "La Voz de la Caridad", revista fundada por A. Guerola y Arenal y en la que escribe durante catorce años, destapando las miserias del mundo que la rodea. Funda, en 1872, la "Constructora Benéfica", una sociedad filantrópica de casas baratas para obreros. Organiza en España la Cruz Roja de Socorro para los heridos de la guerra carlista y será voluntaria durante varios meses al frente de un hospital en Miranda de Ebro. Es también una de las mentes más lúcidas de la historia de la medicina hospitalaria por sus aportaciones a la curación de enfermos, a la asistencia sanitaria y psiquiátrica, a la higiene y al papel de la mujer en las diferentes instituciones relacionadas con la cura de los enfermos. Con ella nace el feminismo en España, al romper con la tradicional marginación de la mujer y reclamar su protagonismo en todas las esferas de la vida social. *Estudios penitenciarios*, *Cartas a los delincuentes* y *El visitador del preso* componen, dentro de su densa y prolífica obra, la trilogía de su pensamiento de penalista genial, lleno de gritos de piedad y de angustia.

En el segundo período del siglo XX (1930-40), las mujeres se ven enfrentadas a una guerra, en 1931 España e Italia eran los únicos países sin divorcio y se inicia un largo período de miseria, hambre y condiciones desfavorables para las mujeres que los aleja de los años 30.

Entre 1940-70 se desarrollan los oscuros años de la dictadura en las que queda terminantemente prohibido mirar hacia atrás, surge la Falange y la distinción hombre-mujer desde la educación; el matrimonio era considerado como una especie de oposiciones para las que la mujer debía prepararse. Autoras como Carmen Martín Gaite con obras como *Entre visillos*, *Retahílas*, *Ritmo lento* y *Nubosidad variable*, destaca la soledad, la incomunicación y el paso del tiempo, y Mercé Rodoreda relata la realidad vivida por mujeres en *La plaza del diamante*. La mujer empieza a trabajar en las fábricas, y en Barcelona empiezan a surgir las primeras asociaciones.

En el período comprendido entre 1970 y el año 2003 destaca el avance significativo de la mujer. En los años 70 mejora la situación de la mujer y se crea el Instituto de la Mujer[16]. En los años 80 se produce una profunda transformación de los movimientos feministas y la idea de que el feminismo es un movimiento trasnochado empieza a anidar por lo que surge un feminismo de tercera ola que trata de analizar la situación de la mujer en su propio contexto y tiene muy en cuenta las diferencias de raza, país de origen y orientación sexual.

[16] El Instituto de la Mujer es un organismo autónomo dependiente del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, a través de la Secretaría General de Políticas de Igualdad. Su finalidad es, por un lado, promover y fomentar las condiciones que posibiliten la igualdad social de ambos sexos y, por otro, la participación de la mujer en la vida política, cultural, económica y social. Por tanto, es el organismo del Gobierno central que promueve las políticas de igualdad entre mujeres y hombres. En Diciembre de 1978, la promulgación de la Constitución Española supuso el reconocimiento de la igualdad ante la ley de hombres y mujeres como uno de los principios inspiradores de nuestro ordenamiento jurídico. Para que las mujeres accedan a la igualdad no bastan los cambios legislativos. Hay que remover los obstáculos para que éstas participen en la cultura, el trabajo y la vida política y social. Así, se creó por Ley 16/1983, de 24 de octubre, el Instituto de la Mujer como organismo autónomo, que se reestructuró en mayo de 1997. Las directrices actuales que guían las políticas del Instituto de la Mujer desde 1997 hasta el año 2006 aparecen en el: "IV Plan para la Igualdad entre Mujeres y Hombres".

Tras la transición aparece la figura de la *Superwoman*, una mujer madre/trabajadora/esposa que intenta luchar contra las todavía existentes discriminaciones con respecto a la mujer.

Dentro de este último período, Almudena Grandes se convierte en portadora de las inquietudes e impresiones de la mujer de final de siglo, como ella misma señala:

"(...) En general ser mujer sigue siendo más difícil, y creo que falta mucho. Lo que más rabia me da no es el día a día, sino la hipocresía de los grandes poderes. Vivir en un país donde sistemáticamente se incumple el principio básico de "igual trabajo, igual salario", y que celebremos el ocho de marzo con grandes alharacas, me parece ridículo" (Pshycologies, 2007: 17).

En definitiva, la historia de la mujer está ligada indudablemente a la historia de España y Almudena Grandes recoge en sus novelas dicha evolución y son muchos los personajes que a través de sus obras denuncian las situaciones de desigualdad que la mujer ha tenido que atravesar. Asimismo, no sólo sabe hacerse eco de la situación social de la mujer sino que refleja con precisión la percepción que las mujeres tienen del mundo exterior y de su propio mundo interior. Por este motivo, he creído conveniente hacer un análisis detallado del espacio que la voz femenina ocupa en sus novelas y cómo logra hacerse escuchar sin, para ello, tener que recurrir al feminismo, sino recuperando con total fidelidad los sentimientos, las inquietudes, los pensamientos de las mujeres que dan vida a sus historias y, sobre todo, dejando constancia de que todavía queda mucho por hacer para lograr la plena igualdad de sexos en nuestro país, como ella misma indica:

"Ya deberíamos dejar de hablar de hombres y de mujeres, porque hay, creo que para bien, modelos distintos de hombres y de mujeres. Antes, todos los hombres, ricos, pobres, tenían la misión de llevar dinero a casa, garantizar el bienestar de sus hijos... Y todas las mujeres tenían la misión de casarse, tener

hijos y cuidar de ellos. Ahora hay distintas formas de ser hombre y de ser mujer (Pshycologies, 2007: 17)"

Y es a través de su escritura y de su literatura cómo esta denuncia se convierte en un testimonio de lo que al género femenino acontece, y sus novelas se convierten en documentos fehacientes que dejan constancia de que realmente existe una voz femenina en la literatura y que puede escucharse con igual fuerza que la masculina, aunque todavía quede mucho por lograr para que la intensidad de su volumen sea idéntica, así como para que se consiga que todas las diferencias acaben por desaparecer en la cotidianeidad de la realidad, y de que no exista la necesidad de tener que reivindicar los derechos a través de la literatura, sino alabar los logros conseguidos al respecto. Porque realmente no hay nada que indique que una voz masculina o femenina, pueda ser mejor o peor, sino simplemente diferente, consecuencia única de la fisonomía que distingue a hombres y mujeres. Si la literatura es a menudo el reflejo de la realidad deformada para poder recrearla al antojo del autor, cómo va a ser incapaz de manifestar las diferencias que entre hombres y mujeres existen. Así lo manifiesta Natalia Ginzburg (*apud* Woolf, 1979: 190), periodista italiana de los años setenta que afirmaba:

"En todo lo que nosotros pensamos o hacemos existe la huella de nuestra individual fisonomía, y si somos mujeres, los signos femeninos de nuestro temperamento se imprimen en nuestras acciones y palabras".

A través de este análisis pormenorizado intentaremos demostrar cuáles son los rasgos que definen esta voz, que en ocasiones puede resultar más nítida tomando como ejemplo la narrativa de una autora consolidada de nuestra literatura contemporánea.

2.3. *Las edades de Lulú:* la liberación sexual de la mujer

No es posible hacer un análisis completo de *Las edades de Lulú* sin olvidar que, galardonada en 1989 con el XI premio *La sonrisa vertical,* pertenece al género de literatura erótica y, aunque con características específicas que la diferencian del resto de novelas del mismo género, contiene rasgos propios del mismo, que la obligan a incluirse dentro de un tipo de literatura difícil y, a menudo, discriminada en algunos sectores literarios.

Asimismo, es preciso atender a las connotaciones y significaciones que los términos *erótico, obsceno y pornográfico* conllevan, puesto que son términos que con frecuencia suelen confundirse cuando se habla del amor en general, principalmente, porque entra en juego una expresión vital y corporal que se relaciona con el *eros*: la sexual. Lo *obsceno* hace referencia a poner en escena, representar en el plano social y a través del lenguaje escrito todo lo relacionado con el sexo, el goce y el placer. La *pornografía* comprende una serie de escritos que excitan morbosamente la sexualidad y lo *erótico* es lo que hace referencia al amor sensual pero también excita el apetito sexual. El cuerpo y el alma se funden en la experiencia erótica que tiene como arranque el deseo, lo cual viene a decir que el erotismo se alimenta del deseo que hace trascender al individuo más allá de los límites de su "yo", es decir, en realidad, el acto sexual puede entenderse como una forma de conocimiento y el erotismo es tal vez una de nuestras emociones más intensas. En realidad, la censura no ha sancionado el concepto del erotismo en sí, ni la idea, sino las palabras (p. ej. *hacer el amor, realizar el coito, joder*)[17].

[17] Ángeles Mateo, "La literatura erótica frente al poder. El poder de la literatura erótica". En *La palabra y el deseo*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria: 2000, p. 183.

El erotismo hoy nos llega a través del cine, el arte visual y corpóreo. Las artes plásticas tienen dos tipos de erotismo: el concebido como magia y a través de imágenes eróticas, que los alquimistas representaban mediante el acto sexual (Sol y Luna), y las imágenes eróticas que idealizan artísticamente la belleza del cuerpo humano y que se desliza hacia la pornografía. La literatura erótica ha existido desde siempre y tenemos ejemplos ancestrales tales como *El cantar de los cantares* o el *Kama Sutra.* La escisión espíritu-carne es anterior al cristianismo y las ideologías totalitaria y capitalista dan lugar a que se refuerce un sistema de valores que prohíbe el acto sexual fuera del matrimonio, cosa que no sucede en otras civilizaciones como Japón, China, etc., aunque en los últimos siglos es cierto que sí puede delimitarse una ciencia de la sexualidad en nuestra civilización. En cuanto a los autores y las obras enmarcados dentro de esta Literatura, pueden distinguirse los latinos (Cátulo, Tibulo y Propercio), los clérigos medievales conocidos como *goliardos*, los poetas oficiales del Renacimiento francés (Ronsard y Bellay), y en el s. XVII francés, más liberal que el español, destacan los "libertinos" como Théohile de Viau, Gabriel Naude, Tristan L´Hermite, Pierre Gassendi, Cyrano de Bergerac, etc., considerados inmorales y perversos. Cuando se analiza la literatura erótica es inevitable detenerse en el Siglo de las Luces puesto que la Filosofía de las Luces incita al erotismo. Así, las obras de Voltaire (*Candide*), Rousseau (*Confessions*) y Diderot (*Le neveu de Rameau*) recogen una gran dosis de erotismo. Durante la revolución de 1789 los ataques al rey se hacían en forma de literatura erótica, época en la que destaca la obra del Marqués de Sade. En el s. XIX se produce un retroceso en cuanto a la producción literaria erótica porque tras la revolución ya no es necesario seguir reivindicando el derecho a la libertad de expresión, sin embargo, sí puede destacarse la erotización de la mujer y que, o bien aparece una visión naturalista que conlleva al realismo, o bien son los *décadents* cuya máxima aspiración ideal es el erotismo. En el s. XX destaca la figura de Colette y de Guillaume Apollinaire, pero son los surrealistas Breton, Eluard, Aragon,

Dalí, etc., quienes conciben el amor, la sexualidad y el erotismo como algo inseparable, aunque es innegable que aún hoy día todavía existe censura contra este tipo de literatura (Ledesma, 1999: 9).

La manera de manifestar o satisfacer el deseo sexual aparece incrustado en las instituciones sociales, artísticas, jurídicas, políticas, etc., en las que se encuadran. La erotología hispánica encuentra sus orígenes en obras como el *Cantar del Mío Cid,* en el que mujer y sexualidad desempeñan un papel importante, y tampoco puede olvidarse el sustrato musulmán, cuya contribución erótica fue de gran importancia, ni de obras como *La Celestina*, impregnadas de una dosis de erotismo considerable. No obstante, gran parte de nuestra literatura erótica se ha perdido puesto que se sospecha que muchos cancioneros del s. XVI y XVII fueron destruidos. Con el racionalismo surge el debate sobre los símbolos del sexo y la Ilustración trae figuras como Nicolás Fernández de Moratín con su *Arte de las putas* y Samaniego con su *Jardín de Venus,* en las que se hace una apología del libertinaje. Desde el Novecientos se trata de desdramatizar la contradicción y naturalizar la sexualidad, ayudadas por la fotografía con nuevos elementos que contribuyen a la naturalización del sexo. Con la aparición de la burguesía el hombre no puede someterse a las bajas pasiones, sino a la amorosa destinada a engendrar. Merece la pena destacar en este apartado el erotismo encubierto que impregna las páginas de *La Regenta*. El ensayismo científico empieza a plantear conductas sexuales y comienzan a surgir tratados sobre este tema. Tras la Primera Guerra Mundial destacan obras como *Higiene conyugal* (1893) de Constantino Martínez y *Las perversiones del instinto sexual* (1896) de Albert Moll. Se empiezan a realizar planteamientos médicos y en el siglo XX nuestro país está al tanto de los tratados y autores clásicos de la bibliografía sexológica como Havelock Hellis, Augusto Forel, Rémy de Gourmont, y se produce el fenómeno de la novela erótica, encabezado por Felipe Trigo. Este modelo de literatura erótica da lugar a una ideología

sentimental con vicios literarios en los que se presenta una mujer desprejuiciada y un hombre abnegado contrario a lo que se sucede en el momento[18].

En España, la atribución de la creación de la novela corta se reparte entre Felipe Trigo y Eduardo Zamacois quien, influenciado por la literatura francesa, crea en 1898 la revista erótica *Vida Galante* en Barcelona, a la que sucedieron colecciones periódicas como *El cuento semanal* (1907-25) y *Los contemporáneos* (1909-1926), distribuidas en quioscos de prensa y con frecuencia firmadas con un pseudónimo[19].

El período de entreguerras resulta fructífero para la erótica española, ya que nacieron los años locos. Todos habían leído a Freud, existía una libertad sexual anhelada durante muchos años e incentivada con la llegada de las "gabachas" mucho más desinhibidas que las españolas. La sociedad *chic* está compuesta por jóvenes con un espíritu internacional que deseaban recuperar el tiempo perdido. Tras la Primera Guerra Mundial surge la especulación y el teatro aprovechó el flujo de dinero que traía consigo. En el período de 1918-36, destaca la lucha por el voto femenino y el cambio de la imagen, dos hechos que contribuyeron enormemente a la transformación de la mujer y a su erotización.

Como la propia Beatriz de Moura explica en *Erotismo y Literatura* (Ledesma, 1999: 145), "La sonrisa vertical" empieza a funcionar en el otoño de 1977, bajo el auspicio de Luis García Berlanga y de Beatriz de Moura, tras la caída de la dictadura de Franco, un hecho que curiosamente no beneficia el género que esta colección propugna, sino que más bien representa un impedimento puesto que, en la mayoría de las ocasiones, las dictaduras provocan transgresiones que dejan de tener sentido una vez acabadas éstas, y aunque en un

[18] F. García Lora, "Sucintas apostillas al erotismo literario español". En *Erotismo y literatura*. Seminario, Universidad de Jaén: 1999, p. 51.
[19] J. Blas Vega, J.,"Novela corta erótica española". En *Los territorios literarios de la historia del placer*, Madrid: Huerga y Fierro, 1996, p. 13.

principio se creyó que podrían surgir papeles escritos en la clandestinidad en una época de represión, no fue así y la idea estuvo a punto de fracasar. Además, resultó difícil encontrar un texto con discurso coherente, ya que después de la inhibición previa surgieron textos que poco tenían de literarios ni de eróticos, y hubo que declarar desierto el premio en diversas ocasiones.

En definitiva, puede afirmarse que la literatura erótica española ha alcanzado cierto prestigio gracias a colecciones literarias como la mencionada anteriormente pero que, contrariamente a lo que pudiera pensarse, no ha sido una tarea fácil y aún hoy no es uno de los géneros más editados. Es destacable también el hecho de que las mujeres, al igual que en otros ámbitos de la sociedad, no sólo hayan logrado incurrir en el mundo literario, sino que también se hayan atrevido a hacerlo con la maestría y soltura con la que autoras como Mercedes Abad[20] o Almudena Grandes lo han hecho.

Las edades de Lulú narra la larga historia de amor de Lulú, o lo que es lo mismo, María Luisa Aurora Eugenia Ruiz-Poveda y García de la Casa, cuando todavía se encuentra en la infancia, carente de afecto, y los temores que la rodean a los quince años, seducida por la atracción que un joven amigo de la familia, Pablo, de 27 años, hasta entonces un amor platónico. Tras la primera experiencia, y durante años, va alimentando el deseo que aquel hombre despertó en ella y acepta el desafío que le plantea desde una peculiar relación sexual, intentando prolongar la infancia, convirtiendo a Lulú en una niña perenne,

[20] Mercedes Abad (1961) se estrenó como escritora con *Ligeros libertinajes sabáticos* (1986), un libro de cuentos que fue galardonado con el VIII Premio La Sonrisa Vertical y con el éxito de público y crítica. Desarrolla su faceta como periodista en diversos medios de comunicación y participa activamente en el mundo teatral, cinematográfico, radiofónico y literario de su entorno. *Felicidades conyugales* (1989), su segundo libro, recibió también una calurosa acogida. Entre sus obras destacan: *Ligeros libertinajes sabáticos*. Barcelona: Tusquets, 1986. Cuentos; *Felicidades conyugales*. Barcelona: Tusquets, 1989. Cuentos. *Sólo dime donde lo hacemos.* Madrid: Temas de Hoy, 1991. Novela. *Soplando al viento*. Barcelona: Tusquets, 1995. Cuentos. *Una bonita combinación*. Cuento. En: *Cuentos de este siglo*. Encinar, Ángeles (ed. Barcelona: Lumen S.A., 1995, pp. 299-302. Cuentos. *Ideogramas húmedos*. Cuento. En: Cuentos eróticos de Navidad. Barcelona: Tusquets, 1999, pp. 53-58. Cuentos; *Sangre*. Barcelona: Tusquets, 2000. Novela. *Sangre.* Cuento. En: Negra y criminal. Granada: Zoela, 2003; *Amigos y fantasmas.* Barcelona: Tusquets, 2004. Cuentos.

rodeada de juegos amorosos y sexuales que le ayudan a crear un mundo particular y privado que se rompe cuando a los treinta años decide adentrarse en los deseos peligrosos que la llevarán a su propia perdición.

Lulú es una adolescente, enamorada del íntimo amigo de su hermano Marcelo, poeta y profesor de Literatura en la universidad, y cuyos lazos se iniciaron en su infancia cuando Lulú solía sentarse en sus rodillas y él la había salvado de morir ahogada. Un día, Lulú acompaña a Pablo a un concierto al que Marcelo no le apetecía asistir y se inicia su relación sexual a la que prosigue su matrimonio, cuando Lulú cuenta con 20 años. Poco después, Lulú, cuya curiosidad ya había sido despertada, abandona a Pablo y emprende el camino por los recónditos mundos de la sexualidad, pasando por diversas orgías con travestis, homosexuales y sesiones de sadomasoquismo.

A lo largo de la novela se irán descubriendo los entresijos de la vida de su protagonista así como todos los condicionamientos que han desencadenado la situación a la que Lulú ha ido a parar, y los devaneos de la relación con Pablo, que es el eje central entorno al que gira la narración.

La obra se compone de 13 capítulos de dimensiones variables, lo cual provoca un desequilibrio en su estructura que bien podría aparejarse con el propio de la protagonista.

La acción se desarrolla entre los 15 y los 31 años de Lulú, en los que se va forjando una historia de amor y maduración en las que se distingue una etapa de iniciación sexual de Lulú, otra de perversión y por último, la de perdición.

Encontramos dos partes: en la primera, se relatan las relaciones sentimentales de Lulú y Pablo en tres episodios que se corresponden con los

veintitrés días de iniciación y perversión de Lulú, el juego de cazar travestis y el episodio incestuoso en el que Lulú participa sin ser consciente de ello; en la segunda parte, Pablo sólo interviene al final, rescatando a Lulú, compuesta por dos episodios en los que se narra la relación de Lulú con una pareja homosexual y en otra en la que ella cobra por participar en una sesión de sadomasoquismo.

En realidad, el título refleja perfectamente la estructura de la obra puesto que en él se narran las distintas etapas de una misma persona que se nos presenta como distinta en función de sus "edades". Así, podemos observar una Lulú adolescente, otra casada, enamorada y feliz, y otra mujer perdida en el abismo. Todo conducido por el hilo conductor de la pasión amorosa que, a su modo, Lulú siente por Pablo y que siempre, como en la vida, está presente en todas las novelas de Almudena Grandes (Psychologies, 2007: 17): "A mí el amor me parece que es el motor de la existencia. Enamorarte es una de las cosas más grandes que te pueden pasar en esta vida, probablemente la más grande".

Tal vez también podamos preguntarnos llegados a este punto por qué la mujer escribe preferentemente novelas, como es el caso de Almudena Grandes, con predominio sobre la práctica de cualquier otro género. Y es que, como Virginia Woolf indica en la búsqueda de su propia habitación (Woolf, 1979: 93): "(...) Toda la información literaria con la que contaba una mujer a principios del siglo XIX era práctica en la observación de carácter y el análisis de las oraciones".

Porque el gusto por una clase de novelas está determinado por la identificación que siente el lector respecto al mundo que se le presenta, pues el culto por un tipo de belleza, es un modo de elección y de presentación de un grupo social que se admira y se complace en su ser, y suele ser al lector o espectador en general para distinguirse de la masa (Bobes, 1988: 20), o también

porque la novela tal vez sea el género que mejor permite expresar los sentimientos a través de descripciones detalladas y minuciosas, fruto de la mencionada observación propia del género femenino, capaz de captar los detalles más inesperados de una escena y que transmiten a través de esa voz, en este caso de la voz de Lulú.

2.3.1. La voz femenina de Lulú

Probablemente Virginia Woolf (1979: 57) también se refería a la impensable emancipación sexual de la que hace alarde Lulú en esta novela hace tan sólo un siglo cuando afirmaba que:

"(...) dentro de cien años, pensé llegando a la puerta de mi casa, las mujeres habrán dejado de ser el sexo protegido. Lógicamente, tomarán parte en todas las actividades y esfuerzos que antes les eran prohibidos".

Lulú y su novela, al igual que la novela moderna, se destaca por su orientación hacia la indagación. No se contenta con narrar o exponer; quiere descubrir las motivaciones interiores de toda acción individual, así como de los acontecimientos públicos. Ya Balzac sugería que descubrir las causas de los grandes movimientos soterraños de la sociedad era la tarea más alta del escritor. Su novela realista ponía énfasis sobre todo en la vida colectiva. El existencialismo ha enseñado a retrotraer la atención hacia el individuo. En el siglo XX son muy frecuentes las preguntas "¿quién soy yo?, ¿cuál es mi papel en el mundo?". Usando técnicas más innovadoras (Ciplijauskaité, 1988: 34), *Las edades de Lulú*, narrada en primera persona por la propia Lulú —hecho por el que el lector puede introducirse en la psicología de la protagonista y entender mejor sus sentimientos— deja escuchar constantemente una voz eminentemente femenina, con todas las sutilezas que ésta encierra y que comienza con la contemplación de una película erótica (Grandes, 1989: 9): "Había visto decenas de mujeres en la misma postura. Me había visto a mí misma, algunas veces".

Por otra parte, es un alarde constante de la emancipación erótica de la mujer que ya no tiene prejuicios a la hora de manifestar su placer sexual. Lulú representa una liberación que durante mucho tiempo permaneció prohibida para las mujeres y la narración que conduce su voz, una voz eminentemente femenina, supone una forma que, en el momento de su aplicación, sorprendía por su desenfado y naturalidad, así como por el modo en el que exponía sus impresiones e instintos. Lulú, en su deseo de ser mujer, quiere parecerse a él, en su deseo sexual, excitarse frente a una película pornográfica, tener pensamientos obscenos, desear, en definitiva, de igual modo que lo hace un hombre (Grandes, 1989: 11):

"Era adorable así, mezquino, encogido, la cara oculta. Yo le deseaba. Deseaba poseerle. Aquélla era una sensación inaudita. Yo no soy, no puedo ser un hombre. Ni siquiera quiero ser un hombre. Mis pensamientos eran turbios, confusos, pero a pesar de todo comprendía, no podía dejar de comprender".

Más adelante, en la misma página, continúa la narración para describir un orgasmo comparándolo con el placer que le produce comer. Aparece aquí un elemento que será recurrente en toda la narrativa de Almudena Grandes y que será reproducido de diversas formas a lo largo de todas sus novelas, casi siempre en estrecha relación con la sexualidad, la comida como instrumento de placer así como de liberación y rebelión contra las normas impuestas por los cánones de belleza de la sociedad. Casi todos los personajes de Almudena Grandes tienen en algún momento un pensamiento obsesivo con la comida, en ocasiones les sirve para paliar su ansiedad, en otras para responder a su deseo, a menudo, se encuentra en estrecha relación con la sexualidad y la sensación de arrepentimiento que les acompaña cuando tras haber ingerido una gran cantidad de comida se sienten culpables por haberlo hecho. Desde el erotismo de Lulú, la comida se nos presenta como un elemento de excitación, capaz de producir un

placer orgásmico que describe con total precisión, sin abandonar la narración en primera persona:

(...) Siempre ha sido así, la misma repugnante premonición del arrepentimiento. Desde que tengo memoria, siempre lo mismo, aunque entonces, hace tantos años, sufría más. Atracarme de chocolate, pegarme con mis hermanos, mentir, suspender las matemáticas, apagar la luz, despegar ansiosamente los recónditos labios con la mano izquierda y rozar aquello cuyo nombre aún no conozco con la yema del índice diestro, describiendo círculos leves e infinitos, capaces de provocar al fin la escisión. Me parto en dos, una indescifrable espada me atraviesa y mis muslos se separan para siempre. Noto la grieta que me corre por la espalda. Me corro. Me abro, me escindo en dos seres completos. Como una ameba. Elemental, feliz y babosa" (Grandes, 1989: 11).

Se nos presenta un personaje femenino muy diferente de los que hasta ahora habían aparecido en la literatura femenina española, que bien podrían encuadrarse dentro del tipo de mujer "arpía" (como el personaje de Bernarda Alba) o bruja (como la madre de Pascual Duarte). En contrapartida, Lulú, dotada de una inocencia que va deteriorándose con el paso de los años y por sus diferentes edades, describe su sexualidad con sorprendente naturalidad y no tiene ningún pudor a la hora de relatarla y dar muestra del conocimiento que tiene de ésta. Lulú se inicia a edad temprana en las relaciones con el sexo opuesto, pero tampoco tiene ningún reparo para manifestar el escaso placer que algunos de los chicos con los que ha estado le produce. Es capaz de presentarlos prácticamente como un objeto de entrenamiento con los que poder perfeccionarse en su sexualidad cuando explica sus anteriores relaciones sexuales, que le aportan cierta seguridad, puesto que "era una de las pocas cosas que sabía hacer: pajas" y que el verano anterior, en el cine, había practicado bastante con su novio, un buen chico de su edad que la había dejado "completamente fría" (Grandes, 1989: 32). Además, se considera dueña de su propia sexualidad y con la libertad de poder jugar y buscar su propio placer, un hecho que probablemente unos años antes hubiese resultado insospechado por la imposibilidad de ser conseguido. Sin

embargo, cuando por primera vez tiene contacto con Pablo se siente un tanto perdida ante la diferencia de edad que parece imponerse entre ellos y que otorga a Pablo el poder y el dominio que parece aturdir a Lulú, pero con el que aprenderá a vivir (Grandes, 1989: 52):

"-Pero... ¿qué haces?
-No es asunto tuyo, sigue.
-Si el coño es mío, lo que hagas con él también será asunto mío –mi voz me sonó ridícula a mí misma, y él no me contestó".

Y, como consecuencia de la mencionada emancipación erótica, encontramos su naturalidad ante la pérdida de la virginidad y la visión que ofrece en cuanto a la pareja y el sexo. Describe la pérdida de la virginidad, y los diálogos sorprenden por la frescura con la que transmiten las sensaciones de la escena. Lulú, ante la pérdida de su virginidad, se muestra inocente y preocupada por los efectos físicos que el hecho pueda haber causado. No obstante, el diálogo desprende una naturalidad asombrosa. Ante la ausencia de sangre tras la ruptura del himen, Lulú se siente defraudada por su propio cuerpo. No entiende por qué no ha sangrado y se siente decepcionada por un momento que no le parece excepcional, pero sí diferente a como lo había imaginado. Lulú pregunta si ante la pérdida de su virginidad había sangrado mucho y Pablo le contesta que no ha sangrado nada, lo cual, a Lulú le parece algo terrible, porque había pasado algo importantísimo, decisivo, algo que no se volvería a repetir jamás, y su cuerpo no se había dignado a conmemorarlo con un par de gotas de sangre, un mínimo gesto dramático, de modo que le parece que le ha defraudado su propio cuerpo. Lulú, como ella misma cuenta, había imaginado algo más truculento, más acorde con la vertiente patética de la cuestión, "toda una hemorragia, un desmayo, algo, y solamente había tenido un orgasmo, un orgasmo largo y distinto, incluso de algún modo doloroso, pero un orgasmo más al fin y al cabo" (Grandes, 1989: 61). El paso del tiempo, la edad, la evolución física de la mujer se contemplan desde una perspectiva totalmente distinta. Lulú se siente mayor y, sin embargo,

la sensación le agrada. Se siente ante todo una mujer y se conforma con ello. Le complace saber que es capaz de interrumpir el curso de una relación, de decidir qué es lo que puede hacer y lo que no sin tener que aguardar al beneplácito masculino. Se aparta la protagonista de los estereotipos de mujer establecidos con actitudes que en otra época podrían resultar escandalosas y así Lulú describe cómo es para ella el placer de sentirse mujer, tras interrumpir su primera felación, sin avergonzarse por ello y abordando la descripción con suma naturalidad (Grandes, 1989: 38): "Por primera vez en mi vida, primera y última vez en mi vida con él, sentí que era una mujer, una mujer mayor. Era una sensación agradable, pero no podía detenerme en ella. Pablo estaba furioso".

Si bien este pasaje nos ofrece a una mujer temerosa de su pareja y sometida al hombre, incapaz de cambiar el rumbo de su vida a merced de los caprichos de Pablo, a lo largo de toda la novela podemos observar la evolución del personaje de Lulú, el paso por sus diferentes edades, la narración de una emancipación sexual que forma también parte de la historia, junto a la incorporación en el mundo del trabajo. Lulú, además de liberarse sexualmente, es una mujer que tiene estudios universitarios, que trabaja y que es independiente económicamente. No podemos ignorar el hecho de que los personajes de Almudena Grandes, al igual que Lulú, viven en el mundo real, con los tiempos, con la historia y que, con el cambio de siglo, se hicieron más evidentes los cambios que ya se apuntaban a finales del siglo XIX[21].

[21] Las guerras mundiales, que provocaron la incorporación masiva de las mujeres al trabajo, los avances técnicos, que liberaron a la mujer de ciertas tareas domésticas pesadas y la participación femenina en acciones reivindicativas marcaron una transformación decisiva en las mentalidades. Con la Primera Guerra Mundial, las mujeres fueron también movilizadas para acceder a los lugares de trabajo. A consecuencia de ello cambiaron los valores e incluso la moda femenina: se acortaron las faldas, muy largas para las nuevas tareas, y los cabellos, que requerían mucho tiempo para su cuidado. Más de medio millón de mujeres ingresaron en las fábricas de armamento en Francia. Este trabajo era considerado necesario, pero no por ello dejaba de estar mal visto por la burguesía, que lo consideraba una degradación para la condición de la mujer. Al finalizar la guerra, se produjo un retorno de las mujeres a las tareas tradicionales del hogar. Los hombres no veían con buenos ojos la invasión femenina en el mundo laboral y temían su competencia al cobrar éstas salarios inferiores a los suyos. Cada vez fue más corriente la participación de mujeres en las luchas reivindicativas. Nuevas líderes surgieron en el movimiento obrero, como la alemana Rosa Luxemburgo (1871-1919), una socialista revolucionaria que

A finales de la década de los sesenta, los valores liberales, que tradicionalmente habían sido sostenidos en el mundo capitalista, entraron en crisis y surgieron una serie de movimientos marginales al sistema (estudiantiles, pacifistas, antirracistas y de mujeres, fundamentalmente) que lograron poner de relieve sus contradicciones y cuestionaron las raíces de una sociedad basada en unos principios falsamente igualitarios. El movimiento feminista de los años sesenta recogió el malestar de las mujeres de los países capitalistas avanzados y luchó para suprimir una situación discriminatoria. Las mujeres continuaban siendo las víctimas de la división de papeles de la sociedad (Vega, 1992). Lulú pertenece a esa generación de mujeres que ya tienen esos derechos pero que todavía tienen que luchar por conservarlos y por hacerse valer entre un mundo que sigue siendo eminentemente masculino (Grandes, 1989: 21):

---

luchó en las filas del movimiento obrero, participó en las revueltas y levantamientos dirigidos por la extrema izquierda y fue asesinada, en 1919, durante la represión que siguió a estos hechos. Lulú, no es sino la consecuencia de esta revolución.

Con la Segunda Guerra Mundial de nuevo los países europeos recurrieron a la mano de obra femenina. Millones de mujeres se incorporaron en la industria, los servicios auxiliares y la defensa civil. Únicamente quedaron exentas las campesinas, que sustituirían a sus maridos movilizados, las enfermeras, comadronas y maestras. En la ilustración, se hizo un manifiesto inglés para el reclutamiento de mujeres en el servicio auxiliar militar.

Con la Revolución rusa de 1917, por primera vez una nación legislaba que el salario femenino sería igual al masculino por el mismo trabajo. Al acabar la Segunda Guerra Mundial, contrariamente a lo que pasó en los países europeos, en la URSS se conservó la mano de obra femenina y se buscaron los medios para que éstas obtuvieran una mayor cualificación. En todos los sectores de la producción se podían encontrar mujeres: en las minas, en la construcción, en los puertos, etc. Trabajos, tanto manuales como intelectuales, que hasta entonces no eran conceptuados como "femeninos" fueron ocupados por mujeres. Gracias a la guerra, las mujeres europeas, al igual que Lulú, que Malena, que las mujeres del Atlas de Geografía de Almudena Grandes, al igual que todos los personajes femeninos que crea y recrea en sus novelas, se incorporaron al mundo laboral, en tareas que hasta entonces habían sido realizadas por hombres. Tenían jornadas de trabajo agotadoras y después debían de ocuparse de la casa y de los hijos. Sin embargo, muchas de ellas confesaban preferir estos trabajos al servicio doméstico o la costura. Al acabar la guerra las sirvientas disminuyeron drásticamente, ya que se resistían a abandonar su nueva ocupación en la fábrica, negándose a volver a la "servidumbre" y a la dependencia del servicio doméstico.

Para que Ana, Marisa, Rosa, Fran, pudieran confeccionar su Atlas, para que Malena pudiera trabajar, para que Raquel pudiera engañar a Julio Carrión hicieron falta muchos más años. Después de la Primera Guerra Mundial, numerosas mujeres ocuparon puestos de trabajo en el sector terciario, como telefonistas, secretarias, etc. Sin embargo, los lugares directivos continuaron siendo ocupados por hombres. El oficio de telefonista fue desde el principio ejercido exclusivamente por mujeres y definido como "femenino". Otro oficio considerado como "femenino" fue el de enfermera. Durante la Guerra de Crimea, en 1854, se creó este puesto, tras el ofrecimiento de algunas mujeres para trabajar en los Hospitales de Ultramar. Bajo el impulso de la británica Florence Nightingale, se convirtió en una ocupación realizada por mujeres.

"La mañana se complicó. No fui capaz de encontrar una mecanógrafa disponible, la composición no entregó a tiempo los positivos del anuncio de los alemanes y uno de nuestros clientes más constantes anuló un encargo de cierto volumen. Me pasé toda la mañana colgada del teléfono para nada.

El trabajo estaba mal".

No sólo se producen cambios en lo que respecta al ámbito material, sino también en el plano social y el personal. El lenguaje se va transformando paulatinamente, los registros reservados para los hombres, dejan de estarlo y la mujer es capaz de expresarse con la misma fuerza que un hombre lo haría, puede emplear si lo desea palabras soeces o groseras y nadie puede impedírselo. De este modo, Lulú, para reafirmar aún más la idea de mujer emancipada que es, da muestras de un lenguaje desenfadado y hace uso de un vocabulario que, en otro tiempo hubiese sido considerado como impropio de mujeres y de dominio exclusivo masculino cuando recuerda cómo su hermano estaba "metiéndole mano" y Marcelo debía pensar que estábamos todavía "haciendo el gilipollas" con un mechero (Grandes, 1989: 35).

En ocasiones, Lulú se sirve de un lenguaje totalmente desenfadado, emplea tacos y relata episodios de la misma forma que podría haberlo hecho un hombre, pero siempre desde su posición femenina, haciendo alarde de este poder que la narrativa de Almudena Grandes parece haberle concedido, relatar las escenas más inauditas, siempre en relación con el sexo, o con personajes que viven de ello para conseguir narrar con naturalidad las consecuencias de la emancipación sexual llevada al extremo, como cuando Pablo y ella realizan lo que ellos denominan cazas de travestis: se dedican a perseguirlos y llegan a sobrepasar los límites de lo que se considera permitido cuando relata cómo después de su caza de travestis uno de ellos le soltó a Pablo la "hostia" que llevaban tanto tiempo buscando (Grandes, 1989: 96).

Esta mujer emancipada que aparece de diversas maneras en la obra es libre para hacer lo que le venga en gana, sin dar cuentas a nadie ni sentirse culpable por hacerlo, mencionando la obsesión por la comida, característica reiterada en la obra, propia de las mujeres contemporáneas preocupadas por conservar su figura, y que buscan como vía de escape el poder deshacerse de esa prohibición en ocasiones especiales como terapia para paliar alguna angustia. Patricia y ella se consideran dos gordas felices que pueden celebrar que son mujeres, que comen lo que quieren y cuando quieren, que ya no pertenecen ni se someten a los cánones de belleza estipulados por la sociedad, a los que se supone que responde cualquier mujer. Lulú, sin renunciar a su condición de mujer, puesto que tiene una hija, la cuida y adora, sin embargo, no está dispuesta a despreciar la oportunidad del placer de comer, ni renunciar a poder salir, ligar, relacionarse con otros hombres, y todo por conseguir ser feliz (Grandes, 1989: 70):

"Si Patricia accedía a quedarse a dormir en mi casa, cobrando desde luego, menuda fenicia estaba hecha, para cuidar a Inés, nos iríamos a comer, a comer como dos gordas felices, y luego beberíamos hasta ser capaces de reírnos, reírnos por nada, como dos locas felices, y, si nos quedaban fuerzas, intentaríamos ligar en un bar de moda, ligar a lo tonto como dos putas felices, y mañana sería otro día".

La novela de concienciación abarca muchos aspectos de la vida femenina. Sería difícil ponerle límites exactos, entre otros, podemos destacar: la concienciación por medio de la memoria; el despertar de la conciencia en la niña, que pone más énfasis en los años juveniles; el pleno darse cuenta de lo que es ser mujer; la maduración como ser social y político; el llegar a afirmarse como escritora. Dentro de éstas, hay otros aspectos que llaman la atención, como la relación entre madre (o padre) e hija; el tema cada vez más importante de la maternidad presentado desde el punto de vista de la madre; la técnica muy interesante del "espejo de las generaciones" para mostrar cambio y continuidad en la existencia femenina (Ciplijauskaité, 1988: 34). Todos ellos aparecen de una forma u otra en *Las edades de Lulú* y forman parte de la Almudena Grandes

escritora. Junto a todos ellos, siempre saparecen las narraciones, detalladas y exhaustivas, que suelen acompañar a las frecuentes descripciones torrenciales y pormenorizadas, empleando adjetivos suaves como “deliciosa”, por ejemplo, en la que describe la penetración de dos homosexuales con un lenguaje desinhibido y espontáneo, así también observamos las apreciaciones minuciosas y detalladas desde un punto de vista meramente femenino (Grandes, 1989: 99) cuando describe a un hombre y el color de su cabello explicando que llevaba el pelo, largo y cardado, inflado como un algodón de azúcar, las puntas estiradas hacia atrás como si hubieran padecido segundos antes una descarga eléctrica y que llevaba mechas rubias, pero le hacía falta un repaso, se le veían mucho las raíces oscuras. Así, en este mismo sentido, durante la narración de sus experiencias sexuales no escatima en explicaciones y ofrece una precisión asombrosa dotada de una gran naturalidad en la narración (Grandes, 1989, 15):

“Por un momento sospeché con horror que al final todo se iba a reducir a esto, a esta ridícula pantomima. Un par de meneos más y el rubio se correría sobre el desconocido, fuera del desconocido, salpicando su piel con chorros de semen mil veces inútil, rechazando esa carne deliciosa, obsesiva, objeto de mi mezquina iniciación, si es que se puede llamar así a un absurdo tan impreciso, que ahora amenazaba con terminar antes de haber empezado”.

Con frecuencia, suele asociarse la histeria o las situaciones histéricas, a la mujer, tal vez por su origen etimológico (del latín *hystericus* y, a su vez, del griego *hysterikós*, que significa *matriz* y que atribuía a ésta el origen del histerismo, enfermedad que consiste en frecuentes cambios emocionales, en ataques de ansiedad, nerviosismo, etc., que con frecuencia se asocian a la depresión previa a la menstruación femenina). En *La loca del desván* (Gilbert y Gubar, 1998), se repasan enfermedades que el patriarcado ha impuesto a la mujer, “imágenes de encierro y fuga, fantasías en las que dobles locas hacían de sustitutas asociales de yoes dóciles, metáforas de incomodidad física manifestada en paisajes congelados e interiores ardientes: estos modelos reaparecían a lo largo de toda esta tradición, junto con las descripciones

obsesivas de enfermedades como la anorexia, la agorafobia y la claustrofobia" (Gilbert y Gubar, 1998: 11). Almudena Grandes también recoge estos cambios de ánimo y emocionales que normalmente se asocian a la naturaleza femenina, de modo que aparecen también en la novela los ataques histéricos, un rasgo que con frecuencia ha sido atribuido a mujeres, y que se repetirán constantemente en la obra de Almudena Grandes, por ejemplo, Chelo, amiga incondicional de Lulú, llama a Lulú para refugiarse en ella y buscar el consuelo que no es capaz de encontrar, afligida, desesperada en definitiva, en un intento de buscar un aliento que con frecuencia las mujeres buscan en sus mejores amigas (Grandes, 1989: 22):

"Chelo me llamó a primera hora de la tarde.
Estaba peor que yo, con una de esas depresiones húmedas que le disparan las secreciones, lágrimas, mocos, babas, la lengua gorda, sonidos ininteligibles, sórdidos sonidos viscerales que saltan no se sabe cómo a la línea telefónica, la víctima goza, saborea su último llanto sobre la piedra de los sacrificios, el acero sobre su cuello frágil, dispuesto para ejercer la justicia, la injusticia suprema".

No podemos olvidar que Lulú, aunque emancipada laboral y, sobre todo, sexualmente, no renuncia a determinados aspectos que, aunque tradicionalmente asociados a su condición femenina, también pueden proporcionarle complacencia. De este modo, a Lulú le gusta vestirse bien, gustar y ser gustada, sentirse atractiva sin tener que someterse a las normas de la belleza que la sociedad estipula, como demuestra la coquetería de Lulú en la primera salida con Pablo a un concierto o el recato que, a pesar de su desenfadado comportamiento todavía le acompaña. Lulú, como en un intento de deshacerse de su infancia, también desea deshacerse del uniforme que parece permanecer como vínculo entre una de sus primeras "edades" y que parece impedirle cruzar el pasillo que puede llevarla hasta la segunda edad. Lulú describe su uniforme que lleva puesto y, sin embargo, no deja de delatar un cierto erotismo al hacerlo, cuando relata cómo los botones de la camisa están a punto de estallar por su prominente busto

y la falda le queda corta porque ha crecido más rápido que su hermana (Grandes, 1989: 23):

"Yo me resistía. No me había dado tiempo a cambiarme, llevaba puesto el uniforme del colegio, y solamente el jersey era nuevo, de mi talla. Ya era la más alta de todas mis hermanas. La falda la había heredado de Isabel y me quedaba muy corta, un palmo por encima de la rodilla. La blusa era de Amelia, otra herencia, los botones amenazaban perpetuamente con estallar".

Un hecho destacable a lo largo de toda la novela y que contribuye a demostrar la teoría de Biruté Ciplijauskaité es la idea de que la narración contemporánea, y más en concreto la femenina, tiene una tendencia marcada a la narración en primera persona. Lo que interesa a las autoras contemporáneas no es ya sólo contar o contarse: es hablar concretamente como mujeres, analizándose, planteando preguntas y descubriendo aspectos desconocidos o inexpresados. 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. Lo que se propone como el discurso "liberado" cumple dos propósitos: expresa la reacción a la represión social de los tiempos pasados y lleva hacia el auto-conocimiento. Para transmitir modos de percepción femenina se renuncia al lenguaje y a las normas de composición forjados por los hombres, se introduce un léxico diferente y se modifica el uso de la sintaxis. La narrativa adquiere puntos de contacto con procedimientos psicoanalíticos, pero también retrocede a la expresión primaria vigente antes de que se establecieran los cánones y códigos del mundo civilizado (Ciplijauskaité, 1988: 17). Esta liberación personal, sexual y social, se manifiesta no sólo a través del comportamiento de la protagonista, sino de la narración de quien la conduce y Lulú, a pesar de su carácter desinhibido y de su liberación sexual, no olvida su condición femenina y también es presumida y se muestra preocupada por su físico, fundamentalmente en su obsesión de seducir a Pablo, y confiesa a modo de biografía todas sus inquietudes. Así lo vemos cuando, por ejemplo, Lulú relata cómo se miró de reojo en el pequeño espejo empotrado en la fachada

de madera de una vieja mantequería y decide que la capucha no le favorecía (Grandes, 1989: 24).

Sin embargo, su educación particular le impone una moral católica que le hace sentirse culpable cada vez que decide romper con ella. Así, tras haber tenido relaciones con Pablo, describe la sensación que le produce el haber actuado de semejante forma. El hecho de haber perdido las bragas, una imagen muy representativa y cargada de significados, es relatado con culpabilidad, a pesar de que como ella misma confiesa en la narración, no sabe explicar muy bien por qué, sin embargo, no puede dejar de sentirse avergonzada en determinadas circunstancias por su actitud desenfadada; parece intentar remediarla con actuaciones infantiles e inocentes que la disculpan en alguna medida, cuando se justifica diciendo que aunque no sabía por qué, era indecente ir dejando bragas rotas por ahí (Grandes, 1989: 112).

Almudena Grandes recurre también a otros tipos de voces feminizadas, que no se limitan únicamente al personaje mujer estrictamente, y se sirve de otros personajes que envidian la posición de la mujer, tales como travestis, que desde su disfraz de mujer denotan un deseo interior de convertirse en mujer o de serlo al menos, momentáneamente, tras una indumentaria que le permite jugar a serlo, aunque sea con carácter provisional. El personaje del travesti sirve en cierta medida como elemento ambiguo con el que la narración enlaza la voz femenina y la masculina, tal vez en un intento de conjugar y conseguir que ambas actúen en consonancia. Con referencia a este aspecto, merece la pena destacar cómo la voz de la mujer se deja escuchar tras la de un travesti, deseoso de convertirse en una mujer, de poder sentir las sensaciones que éstas tienen, preparado para poder ser lo más parecido a una de ellas, de forma que la mujer se convierte en un objetivo, un modelo a imitar, envidiable desde su punto de vista, deseoso de tener los mismos sentimientos que confiesa a Lulú, quien es capaz de albergar el sentimiento de competitividad femenina con respecto a ella

y llegar a olvidarse de que, en realidad, aún se trataba de un hombre. Lo demuestra utilizando con expresiones cómo "menuda zorra estás hecha" y que "cuando hablaba de amor olvidaba que era un hombre en realidad y no podía evitar pensar en ella en femenino" (Grandes, 1989: 73)[22]. En realidad, al analizar la narrativa de Almudena Grandes, vemos que el problema de la identidad de género resulta otro de los elementos recurrentes en los personajes de la autora que, con frecuencia, suelen mostrarse insatisfechos con el que les ha tocado en suerte. Posteriormente, se verá cómo Malena suele suplicar para convertirse en niño o cómo algunas de las protagonistas de Atlas de Geografía Humana incluso adoptan nombres que pueden dar lugar a la confusión (como es el caso de Fran) o de Jose en *Castillos de Cartón,* perteneciente ya al segundo ciclo de la autora en el que los problemas de índole femenina son abordados desde otra perspectiva.

Otra teórica importante de este momento fue la americana Betty Friedan, figura destacada del feminismo y organizadora de la National Organization por Women (NOW) en 1966. En su obra *La Mística de la Feminidad* (1963), planteó los problemas concretos de la mujer norteamericana de la postguerra y la situación alienante y degradante a que estaba sometida, encerrada en una casa

[22] Uno de los cambios más importantes en la vida de las mujeres en esta época fue el uso generalizado de los métodos anticonceptivos, un elemento que será recurrente en toda la narrativa de Almudena Grandes, frente al temor de que un embarazo no deseado pueda truncar la vida de unos personajes que luchan a toda costa por ser libres y felices, sin dejar de ser mujeres. No podemos dejar de reconocer el mérito de las feministas en estos logros. La opción de ser madre pudo ser libremente escogida y asumida por las mujeres (Vega, 1992: 79). Las primeras mujeres que se manifestaron públicamente a favor de la igualdad de derechos legales fueron las americanas. El primer movimiento feminista se centró en conseguir el voto femenino y quedaron relegadas otro tipo de demandas. Las manifestaciones sufragistas fueron muy numerosas también en Europa, especialmente en Inglaterra. A partir de 1903, el movimiento se organizó y su lucha se radicalizó para conseguir por todos los medios –pacíficos o violentos- el voto femenino (Vega, 1992: 83). Los personajes de Almudena Grandes también son deudores de estas revoluciones. Por eso, no podemos dejar de lado la historia feminista, sobre todo, si tenemos en cuenta que probablemente un personaje como Lulú, hubiera sido impensable de no haberse producido esta liberación. Una de las líderes de la corriente socialista del feminismo fue la pensadora rusa Alexandra Kollontai (1872-1952). Defendió la abolición de las instituciones que consideraba origen de la opresión de las mujeres (supresión de la familia), abogó por la práctica del amor libre y por que la maternidad fuese asumida colectivamente por toda la sociedad. Estas ideas no fueron bien recibidas por los líderes socialistas rusos que consideraban el feminismo como reformista y burgués. La lucha de las mujeres por el voto continuó después de la Primera Guerra Mundial, ya que hasta la década de los años treinta y cuarenta e incluso posteriormente no fue conseguido plenamente (Vega, 1992: 85).

rodeada de comodidades pero aislada y esclavizada. Más radical fue el pensamiento de la también americana Kate Millet, que en su libro *Política sexual* (1970), señaló que el patriarcado era la política sexual por la que la autoridad masculina había establecido su dominio y mantenido su control a través de las instituciones durante siglos (Vega, 1992: 86).

Por otra parte, si nos detenemos a analizar la narrativa de una autora contemporánea como Almudena Grandes, tampoco podemos olvidar la contribución de la crítica feminista a la literatura femenina, sobre todo, porque, de no haber existido, ni Malena podría haber bailado su tango, ni Marisa, Fran, Ana ni Rosa habrían logrado elaborar su atlas ni, por supuesto, Lulú podría haber vivido sus edades como las vivió, sencillamente, porque esta literatura no habría podido nacer. Con la segunda ola del movimiento feminista, aparecieron importantes textos teóricos, que reflexionaban sobre las causas de la opresión de la mujer moderna. Entre ellos, es necesario citar *El segundo sexo* (1949), de la francesa Simone de Beauvoir (1908-1986). En él estudia la condición actual de las mujeres a partir de su proceso histórico y se pregunta por las causas de la existencia de las mujeres en la historia como el "otro", como el segundo sexo respecto al mundo masculino. También se plantea por primera vez las diferencias existentes entre hombres y mujeres, que podían dar lugar a un enriquecimiento entre individuos en vez de a un sometimiento entre ellos: es posible la diferencia en la igualdad (Vega, 1992: 87).

La década de los ochenta, a la cual Almudena Grandes hará una referencia más específica y que será analizada con más detenimiento en el estudio de su obra *Castillos de Cartón* pero que, curiosamente, también fue la etapa histórica en la que nació Lulú con sus edades, estuvo marcada por una disgregación del movimiento feminista en múltiples grupos y organizaciones. Nuevas batallas y objetivos se fueron incorporando, entre ellos tuvo un papel

destacado la lucha por la despenalización del aborto. También las instituciones europeas fueron asumiendo el objetivo de hacer una política no discriminatoria para las mujeres. En España, este hecho se concretó en la creación del Instituto de la Mujer (1983). Una creciente conciencia feminista se ha ido extendiendo por toda la sociedad, incluso entre mujeres no vinculadas a ningún movimiento, con el deseo de alcanzar una mayor independencia en el ámbito profesional y personal. También ciertas instituciones mundiales, como la Organización de las Naciones Unidas (ONU), se han preocupado por la injusta situación en la que se encontraban las mujeres del mundo y declaró el Decenio de las Naciones Unidas para la Mujer (1975), con una serie de programas de acción para disminuir la discriminación de la mujer. Dos conferencias posteriores, la de Copenhague (1980) y la de Nairobi (1985), analizaron y evaluaron la aplicación de los programas en cada país y los logros que se iban consiguiendo, actualmente, existe una mayor sensibilización de los gobiernos hacia las necesidades y problemas de la mujer, sin embargo no son muchos los avances conseguidos (Vega, 1992: 89). Ni Lulú, ni Manuela, ni Malena, ni Ana, ni Rosa, ni Fran viven al margen de estos acontecimientos.

Las edades de Lulú es, indiscutiblemente, una novela de formación y la mayor parte de las novelas de formación trata del paso de la adolescencia a la plenitud como mujer, forzosamente relacionado con la experiencia sexual. Frecuentemente se incluyen consideraciones sobre la vida de la familia, a veces desde dos puntos de vista: evaluando aquella de que procede, y mirando hacia aquella que posiblemente va a fundar. A esto, especialmente en los últimos años, se añade la dimensión y el conflicto de la mujer profesional. Sin embargo, Lulú, heredera de todos estos derechos, mujer emancipada e independiente, desinhibida y sin prejuicios, no tiene ningún inconveniente a la hora de mostrarse rendida ante el sentimiento. Es capaz de confesarse enamorada y no tiene reparo al hacerlo cuando vuelve a ver a Pablo en una aparición televisiva

tras la ruptura que ella misma consideraba definitiva y de nuevo se ve obligada a enfrentarse a sus propios sentimientos y ensalzar el aplomo de su marido, su sabiduría, su media sonrisa torcida, cargada de mala leche, que le recordaban que le quería, que le quería terriblemente a pesar de todo, lo que le producía insoportables deseos de volver, le hacía añorar el lazo rosa y la piel blanca, suave, aborregada, que había vestido durante tanto tiempo (Grandes, 1989: 74).

Si hay un rasgo que define a Lulú a lo largo de toda la novela y en el recorrido de sus diferentes edades es, sin duda, su feminidad y su nostalgia por la edad infantil. Los saltos hacia atrás para recuperar el pasado, la infancia que no pudo disfrutar y que añora son una constante, como también lo será para muchos otros de sus personajes femeninos. Almudena Grandes siempre muestra vidas completas, con sus virtudes, con sus defectos, con sus carencias, con sus anhelos, con sus vidas, en definitiva. Simone de Beauvoir afirma que las mujeres se agarran al recuerdo más que los hombres. Numerosas novelas contemporáneas femeninas presentan el paso de niña a mujer, que frecuentemente está marcado por la "adquisición del recuerdo" (Ciplijauskaité, 1988: 38). Ann Belford Ulanov discute varios fenómenos de la existencia femenina bajo un enfoque amoldado a las teorías de Jung. Sugiere que la percepción del tiempo es siempre cualitativa en la mujer y cuantitativa en el hombre. Según ella, cuando se trata de la mujer, no se debería hablar de *chronos*, sino de *kairos*. El tiempo femenino es siempre personal, lo cual influye en su percepción global del mundo y de la vida, que suele producirse como una iluminación repentina frente a la exposición masculina, que se destaca por racional, progresiva y lógica (*apud* Ciplijauskaité, 1988: 34).

El tiempo de Lulú es el de sus edades, el que nos devuelve a través de su narración, en la que los intercambios femeninos son frecuentes mediante diálogos frescos y naturales, amigas, cómplices, enemigas, competidoras, al

igual que sucederá en las posteriores novelas de Almudena Grandes, se recogen en ellas abundantes diálogos que reflejan las relaciones entre mujeres y que se convierten en pruebas reales de esta voz que analizamos. Así Lulú, tras haber decidido de alguna forma vender su cuerpo, habla de él con otra mujer que se aventura a vaticinar el fracaso de su relación con Pablo y que denota a su vez una actitud machista al someter a la mujer a las preferencias masculinas, que dejan de interesarse por la mujer cuando alcanza una determinada edad y empieza a resultar invisible para los gustos masculinos, como si el tiempo sólo fuera una circunstancia femenina con fuerza únicamente para deteriorar a la especie femenina, como si la masculina estuviera protegida por una coraza por la que el tiempo parece no hacer mella (Grandes, 1989: 81):

"-Si dentro de una temporada necesitas volver a trabajar, ven a verme. Te podrías sacar una pasta, ahora que las morenas se han vuelto a poner de moda, sobre todo en verano, los guiris, ¿sabes?, nórdicos, belgas, alemanes, también franceses, parece mentira, aunque están tan cerca les gustan mucho las tías como tú, a los franceses, tendrías que decir que eres andaluza, pero de todas formas... —se detuvo para sonreírme, creyó haber interpretado correctamente la expresión de mi cara. Yo no estaba enfadada, ni ofendida, simplemente no me lo podía creer—. No te hagas ilusiones. Te dejará pronto, con esos gustos que tiene... Eres guapa, muy guapa, eso sí, y él no debe de ser muy viejo todavía, pero con los años le gustarán cada vez más jóvenes, rubias y delgadas, y al final, las niñas pequeñas, como al catalán, que andaba liado con su hija, el muy cerdo, una niña preciosa, daba pena verla".

La liberación sexual a la que Lulú se ve obligada le lleva a prácticas inusuales, excéntricas en algunos casos, tales como la obsesión de Lulú por la caza de travestis, que denota un gusto estrambótico y poco frecuente en mujeres, al menos de forma explícita si tenemos en cuenta el período en el que se desarrolla la novela. Lulú y Pablo se dedican a perseguir a los travestis, a observar su indumentaria, acercándose a ellos para poco después salir corriendo, espantándolos, y Lulú parece encontrar en este juego maligno un placer extremo que ella misma describe con minuciosidad cuando explica que, aunque sabía que se trataba de un pasatiempo absurdo, una tontería e incluso algo injusto,

maligno, se parapetaba detrás de su solidaridad, una vaga solidaridad de sexo para con las putas clásicas, mujeres auténticas con tetas imperfectas, descolgadas, y muelas picadas, que ahora lo tenían cada vez más difícil, con los brazos en jarras, sólo unos metros por delante del coche en el que le acompaña Pablo. Ellos se abrían la ropa, despegaban los labios, movían la lengua, y cuando estaban a la distancia justa, aceleraban, les daban un susto mortal, razonablemente mortal, para verles saltar, salir corriendo, con todos sus complementos, collares, pamelas de ala ancha, chales que flotaban al viento, porque, en definitiva, para ella eran graciosos, resbalando sobre los tacones (Grandes, 1989: 95).

La mayoría de las escritoras hoy hablan de la necesidad de anular el tiempo lineal. Su uso de la memoria y del recuerdo ha sido sintetizado por Margaret Jones al definir la evolución general de la novela femenina en España: la memoria como crónica va transformándose en memoria analítica (Ciplijauskaité, 1988: 39). Sin embargo, a pesar de la aparente madurez sexual de Lulú, se aprecia también el contraste de esta característica con la inmadurez y la nostalgia infantil que alternan a lo largo de todas sus edades, que parecen no terminar de definirse, ni siquiera al final de la novela. La novela de formación que se concentra en las experiencias de una niña antes de llegar a ser mujer, aunque no tan abundante como la que presenta el proceso de conversión en mujer, se acerca a ellas con enfoque variados. Se podría dividir básicamente en dos grandes grupos: la infancia y adolescencia vistas positiva o negativamente. Sorprende casi el gran número de novelas que denuncian la educación y sobre todo el ambiente de los colegios religiosos: una experiencia infantil que sirve como el primer paso hacia la desilusión, el descubrimiento de la corrupción, la pérdida de fe y de confianza, como, por ejemplo, Elena Quiroga en *Tristura* (1960) y *Escribo tu nombre* (1964). En *Las edades de Lulú*, también está presente el despertar de la conciencia de la niña, y así se reitera a lo largo de toda

la obra la añoranza de la etapa infantil, que irá definiendo el anhelo de Lulú por una infancia que nunca tuvo y que marcará su vida futura. En algunas ocasiones, Lulú llega a mostrarse obsesionada por su eterna niñez y recuerda sus primeras sensaciones relacionadas con el sexo cuando descubre la erección de su hermano al tenerla sentada en las rodillas, un hecho que no comprenderá hasta mucho tiempo después y Lulú recuerda más adelante cómo siempre que lo hacían así se acordaba de cuando mucho tiempo atrás, a sus cinco, a sus siete, a sus nueve años, tras rogárselo horas y horas, se sentaba encima de sus rodillas, le cogía por las muñecas y le atraía hacia sí primero, dejándome caer luego, hasta que su cabeza rozaba el suelo, para, al son de una melodía infantil reproducir una escena que no lo es tanto "aserrín, aserrán, los maderos de San Juan, los del rey, sierran bien, los de la reina, también", y que la última vez que lo hicieron tenía casi catorce años, y él veinticinco, no había nadie en el cuarto de Marcelo, él estaba sentado en la cama, que ella se lo pidió, y él le contestó que no, que ya era muy mayor para jugar a esas cosas, aunque al final accedió y aquella vez que fue muy largo, duró mucho tiempo, y cuando terminaron estaba mojada y él tenía algo duro, inhabitual, debajo de los vaqueros, para concluir que "aquélla iba a ser la última vez, pero fue la primera" (Grandes, 1989: 110). Así, se observa cómo Lulú persigue una infancia perenne que no puede alcanzar que, de alguna manera, demuestra que parece que le duele crecer. Esta actitud de no llegar a aceptar el paso del tiempo, sin embargo, se revuelve en torno a Pablo y a su obsesión por mantenerse a su lado, sirviéndose de su apariencia infantil (Grandes, 1989: 188):

"-Todas crecemos –le dirigí una mirada de triunfo pero me dio miedo sostenerla–. Los ojos le echaban chispas, las aletas de la nariz, de su nariz demasiado grande, 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, tú no has dejado de jugar jamás, y sigues jugando ahora, juegas a ser adulta, solamente estás haciendo unos extraños deberes que te has impuesto a ti misma”.

El hecho de seguir con Pablo la obliga a seguir sintiéndose como una niña a pesar de su treintena y así lo confiesa en otro de los pasajes que sirven de alguna forma para explicar el título de la novela cuando se cerciora 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, la edad de su madre, y no habría llegado a crecer nunca, sería una niña eternamente, pero no una hermosa niña de doce años, como cuando vivían en aquella casa falsa, enorme y vacía, en la que no transcurría el tiempo, sino un pobre monstruo de sesenta y seis años, sumido en la maldición de una infancia infinita (Grandes, 1989: 227). Dentro de este análisis, Lulú, aunque se siente niña, es capaz de observarse y analizarse y descubrir en su imagen la de una mujer que ha crecido y ver 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 había sido una vez (Grandes, 1989: 228).

Tal vez sea el hecho de sentirse niña lo que obliga Lulú a buscar la protección de Pablo con quien nunca llegará a crecer y de quien nunca consigue desligarse y a quien parece deberse todo lo acontecido en su vida. En realidad, parece ser Pablo y no Lulú, a pesar de su condición de mujer liberada y emancipada, quien ha conducido su vida desde su primera edad hasta la última que nos narra la novela, como si de alguna forma, todo volviera al mismo centro neurálgico masculino, capaz de dominar todo, incluso la liberación de la Lulú mujer porque “él había estado allí, moviendo los hilos a distancia”, y que aquello era demasiado duro, insoportablemente duro para las escasas fuerzas de una niña pequeña (Grandes, 1989: 257).

Lulú narra los cambios que su cuerpo experimenta y, a través de la memoria, un elemento recurrente en las novelas de autoras, también transmite el despertar de la conciencia de ser mujer cuando a través de su propio olor corporal se niega a aceptar que si su propio olor ha cambiado, tal vez se deba a que ella misma lo ha hecho ante la diversión de su hermano Marcelo. A través de las diferentes edades que Lulú atraviesa, los cambios que se producen en su mentalidad y, en consecuencia, la de la mujer que representa, también la acompañan los cambios biológicos que su cuerpo sufre. Así se demuestra ante semejantes descubrimientos y que se convierte para ella en un problema familiar grave y privado que una mañana desnuda, sentada en la cama, con el camisón pegado a la nariz, descubre asombrada cómo le ha "cambiado el olor" (Grandes, 1989: 123).

No obstante, la mujer fatal es una obsesión constante en Lulú, lo cual no deja de ser destacado en la época en la que la novela fue escrita, si tenemos en cuenta que este hecho representa un paso hacia delante en la mentalidad femenina de la época, para una mujer a la que no le importan las restricciones que hasta la fecha la sociedad le había impuesto y que contrastan, por otro lado, con el afán que Lulú anteriormente había manifestado por conservar su niñez. Lulú, sin embargo, se siente descubierta y vencida ante la imposibilidad de convertirse en ese tipo de mujer que es capaz de conseguir lo que quiere a través de la conquista (Grandes, 1989: 157):

"-No es ninguna molestia —me miró, riéndose, me había pillado, me había pillado bien, sentí que nunca llegaría a ser una mujer fatal, una mujer fatal como Dios manda, mi estrategia se había vuelto contra mí, y ahora ya no se me ocurrían más suciedades, nada ingenioso que decir—. Además, por lo que he podido ver, y escuchar, supongo que ni siquiera sería la primera vez...".

Lulú, es también una mujer que busca el riesgo y, aún más, no puede evitar la atracción que siente hacia él. Son muchas las situaciones en las que la

protagonista se ve comprometida por esta búsqueda del peligro y que la sitúan en una posición incómoda a la que hubiera deseado no desembocar pero contra la que no ofrece ninguna resistencia, es el límite de lo prohibido, la "raya" que le tienta, la proximidad de la misma, el vacío inminente, lo que le produce una tentación irresistible, caer por ese vacío que el peligro representa para ella, la posibilidad de fracasar, del fracaso absoluto desde el que nada más se puede perder porque a Lulú, la raya le tentaba, su proximidad ejercía una atracción casi irresistible sobre ella, la llamada del abismo, precipitarse en el vacío y caer, caer a lo largo de decenas, centenares, millares de metros, caer hasta estrellarse contra el fondo, y no tener que volver a pensar en toda la eternidad (Grandes, 1989: 225). Aunque, por otro lado, este sentimiento de fatalidad se derrumba ante la sensación de soledad que visita ocasionalmente a Lulú cuando tiene que enfrentarse a sus propios sentimientos. Lulú se afana por equipararse a su entorno masculino, a su amante Pablo, a su hermano Marcelo, intenta aproximarse a su mundo mediante prácticas sexuales que casi nunca llegan a cubrir el vacío que la ausencia de Pablo ha dejado en ella. Sin embargo, es capaz de recurrir al dinero para su propia satisfacción sexual, aunque también de confesar la sensación de tristeza que el haberlo hecho le produce (Grandes, 1989: 178):

"Mañana pensaré en todo esto, en la horrible resaca que se me ha venido encima, la sensación de frío y de vergüenza que me invadió al final, cuando me dejaron sola, desnuda, encima de la mesa, y sólo podía pensar en que tenía que pagarles, me sentía tan mal, tan desamparada, ellos hablaban entre sí, no significaban nada para mí, no les conocía, ni ellos me conocían a mí, pero tenía que pagarles y lo hice...".

Podría decirse que Almudena Grandes, no oculta que su protagonista es una mujer y que, como tal, habla, expresa y se manifiesta dejando entrever las sensaciones, las inquietudes, los deseos y fantasías que la acompañan y, a lo largo de todas sus edades, nos muestra a una Lulú, obsesionada por no dejar de ser niña, al tiempo que, condicionada por sus circunstancias familiares, se ve

obligada a crecer y a participar en juegos de adultos en los que se entremezclan los sentimientos más puros y apasionados con los más lascivos e instintivos.

2.3.2. Lulú: la mujer y la protagonista

El nombre de Lulú, no es casual, y así lo indica Fernando Valls, quien en su obra *La realidad inventada* aclara que:

> *"El nombre de Lulú en nuestra tradición cultural y literaria, simboliza la mujer nueva, independiente, rebelde, un don Juan femenino y "comehombres", en suma. Se concibe al personaje como una mujer fatal, en la estela de Salomé, Cleopatra, Astarté, Carmen, la Herodías de Mallarmé o la Eulalia de Rubén Darío. Su versión moderna creo que tiene su origen en Frank Wedeking (*La caja de Pandora*, 1894, y* El espíritu de la tierra*, 1895), que parece ser que se inspiró en una pantomima de Felicien Champasaur, estrenada en el Nouveau Cirque de París, en 1888, e hizo fortuna en la ópera de Alban Berg,* Lulú *(1928-1935) y en la película de G.W. Pabst,* La caja de Pandora *(1928), y –por citar una versión reciente, en la que el personaje arquetípico ya aparece humanizado- en la película de Paul Auster,* Lulú on the bridge *(1998). Vid, Juan Andrés Requena del Río, ed. Frank Wedeking,* Lulú*, Cátedra, Madrid, 1993; Bran Dijkstra,* Ídolos de perversidad, La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Debate y Círculo de Lectores, Madrid y Barcelona, 1994; Lily Litvak,* Erotismo fin de siglo*, Antoni Bosch, Barcelona, 1979, y* El jardín de Aláh. Temas del exotismo musulmán en España*. 1880-1913.* Don Quijote*, Grana, 1985, y Erika Bornay,* Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 1998 (3ª ed.). Pero no debería olvidarse que el personaje de Almudena Grandes lleva el nombre –se dice en la novela (p. 98)– como "un diminutivo familiar derivado de mi propio nombre, involuntariamente impuesto en mi infancia".*

En realidad, podría señalarse que Lulú lucha contra esa identidad de mujer fatal que le han impuesto y asume su identidad de mujer normal que desea vivir plenamente su sexualidad puesto que considera que tiene derecho a ella. María Luisa Aurora Eugenia Ruiz-Poveda y García de la Casa, Lulú, es una niña en el momento de iniciar la novela que irá atravesando las distintas edades que configuran la novela y que dan título a la misma, que con frecuencia se caracteriza por su autoestima baja propiciada por las ocasionales humillaciones a las que quienes la rodean suelen someterla por su torpeza en los movimientos y a la que suelen referirse como "patosa" y ella misma relata cómo estampó la nariz

contra una acacia, para acto añadir que el hecho es “clásico de mí, no tengo reflejos” (Grandes, 1989: 68).

Al igual que sucederá en otras novelas posteriores de Almudena Grandes la narración de la primera novela de Almudena Grandes es conducida por una primera persona, una elección que como apunta Biruté Ciplijauskaité confirma la preferencia de la primera persona para la narración en la literatura de finales del siglo XX y, sobre todo, por parte de las autoras, así como que “varios críticos observan una inclinación notable hacia la narración en primera persona y subrayan el alto porcentaje de autores femeninos (Ciplijauskaité, 1988: 13)”.

Este rasgo se repite de forma coherente a lo largo de todas las edades por las que Lulú atraviesa y por las que pasa que nos transmite en su propia voz, una voz femenina, una voz en primera persona que se acerca a la tendencia contemporánea, a la tendencia femenina de la que Biruté Ciplijauskaité habla. Lulú, la mujer, la adolescente, la niña, asume todas sus virtudes, todos sus defectos, sus encantos, sus imperfecciones y, desde esa voz interior que hace escuchar al lector, acepta a lo largo de toda la narración cómo le recuerdan su torpeza, lo cual no hace sino profundizar su baja autoestima cuando se dirigen a ella, “-¡Por Dios, Lulú, te estás comportando como una imbécil!” y que Marcelo solía llamarla pato, patito, “porque era, lo sigo siendo, muy torpe” (Grandes, 1989: 28).

Las descripciones físicas son un elemento recurrente a lo largo de toda la narrativa de la autora, un elemento que podríamos definir como característico de la literatura de mujer. La propia Lulú es consciente de sus rasgos físicos y es capaz de ofrecer una descripción detallada de su cuerpo. Por otra parte, este aspecto físico siempre acaba por tener una finalidad sexual con la que la protagonista juega a lo largo de toda la novela. En numerosas escenas, Lulú mujer, es contemplada como objeto de seducción, como en la escena en la que

describe que es demasiado morena, y seguía allí plantada en medio de la sala, no se había movido porque no sabía qué tenía que hacer, adónde tenía que ir (Grandes, 1989: 42) o que se manejaba con mucha facilidad, a pesar de que es muy grande (Grandes, 1989: 58).

La obsesión por su físico se convierte en una constante a lo largo de la obra y constituye, por otra parte, un elemento muy común en la narrativa de Almudena Grandes que con frecuencia se rebela contra los cánones de belleza, al igual que hará con otros personajes de sus posteriores novelas y cuentos. La comida se considera también un instrumento de liberación para la mujer y está con frecuencia asociada a la sexualidad. Su físico, por tanto, la lleva a convertirse en objeto de deseo masculino, un hecho que en esta obra se focaliza en el personaje de Pablo aunque también se extrapola a otros, como su propio hermano. Pablo, tras haberla llevado a un concierto y consciente del interés que despierta en Lulú, se aventura a rasurarle el pubis ante la estupefacción de Lulú quien se deja guiar por la experiencia del amigo de su hermano mayor (Grandes, 1989: 55):

"-Sí, tú me gustas, me gustas mucho, y estoy seguro de que le gustas a Marcelo también, y quizás hasta a tu padre, aunque él jamás lo reconocería –sonrió-. Eres una niña especial, Lulú, redonda y hambrienta, pero una niña al fin y al cabo. Casi perfecta, Y si me dejas acabar, perfecta del todo".

Lulú es irremediablemente glotona, como también lo será Malena, protagonista de uno de sus cuentos de *Modelos de mujer*. Con frecuencia, suele mezclar el erotismo con el placer de los alimentos y encuentra a menudo una estrecha relación entre este placer y el que su sexualidad le proporciona. Para ella se trata de un modo de hacer coincidir las sensaciones a través de diversas formas, los gustos de Lulú son hipercalóricos, grasientos, depravados, como su propia sexualidad, sabe que no le convienen, pero sin embargo, no puede evitarlos.

"Me encantan los dulces de pueblo, pastaza, harinaza, aceitazo, etc., me encantan. No debería, pensé, pero es una ocasión especial, y me llevé la caja conmigo, a mi observatorio del cuarto de estar.

Mordí la esquinita de una pasta recubierta de piñones, me las como siempre muy despacio para que me duren más,..." (Grandes, 1989: 92).

La protagonista conduce su vida por la senda que le indican sus sentimientos y, aunque desprovista de las ataduras que en otra época le imponía la sociedad, emancipada laboralmente e independiente, por otra parte, no tiene ningún inconveniente en manifestar su admiración y amor por Pablo y se muestra enamorada de él incondicionalmente durante toda la novela. El sentimiento del amor hacia Pablo se asocia irremediablemente con el del sufrimiento que la relación conlleva y la hegemonía que su diferencia de edad impone, consigue que Lulú no se oponga a sus deseos, por lo que a lo largo de toda la novela se muestra rendida ante él, a pesar de su independencia y de la libertad con la que es capaz de ejercer en su propia vida y así relata cómo su amor por Pablo dejó de ser una cosa vaga y cómoda, y cuando comienza a tener esperanzas, y a sufrir, "a partir de aquel momento, aferrada a sus palabras como a una tabla de salvación" (Grandes, 1989: 55).

No obstante, a pesar de atravesar la barrera de los treinta, Lulú, parece no querer abandonar su etapa de niña y manifiesta en ocasiones un complejo de adolescente deseado también por quienes le rodean y siempre la observan como una niña y se despide de ella con un "Adiós, Lulú, sé buena, y no crezcas" (Grandes, 1989: 67). Su obsesión por conservar la infancia a pesar del paso de los años se manifiesta en su fijación por elementos pueriles tales como la indumentaria que, a su vez, representan el objeto de deseo de Pablo a quien desea seguir seduciendo como cuando era una adolescente. Así lo demuestra cuando describe minuciosamente una camisa de recién nacido, hecha a la medida de una niña grande, de once o doce años (Grandes, 1989: 79) con la que pretende seducir a Pablo para poder llevar a cabo sus fantasías sexuales.

Se siente fracasada y manifiesta un anhelo de seguridad en sí misma que nunca tendrá pero que busca a través de determinadas perversiones sexuales que suelen consolarla. Este sentimiento de frustración y fracaso se repite a lo largo de toda la novela y es similar al que muchas mujeres de la época han podido sentir ante la sensación de inferioridad y sometimiento a las que se ha tenido que enfrentar en el transcurso de la historia. A Lulú le da pánico que *él* se enterara de todo, y toma ciertas precauciones, aunque resultaron fallidas en todos los casos, porque, como ella misma explica, "la torpeza me ha perseguido siempre como una maldición" (Grandes, 1989: 196). No deja de manifestar su inocencia infantil ante la perversidad de las mentes que la rodean en determinadas circunstancias de su vida y en pequeñas introspecciones plantea sus dudas y miedos, lo cual la convierte en un personaje entrañable para el lector y que puede despertar cierta compasión, como les sucederá a otros personajes tales como Benito de *Te llamaré Viernes* (Grandes, 1989: 196):

"Yo me lo había preguntado ya muchas veces, y lo haría todavía muchas más, a lo largo de las oscuras, febriles noches que sucedieron a aquella primera noche, qué sacaba yo en claro de todo aquello, qué me daban ellos, más allá de la saciedad de la piel".

Lulú, en ocasiones se siente perdida y desesperada, e intenta justificar su comportamiento mediante la búsqueda de una libertad y una emancipación sexual que no resulta del todo creíble, el derecho a decir cómo, cuándo, dónde y con quién, pertenecer a los fuertes, rechazar otras vías, menos barrocas, menos intensas, más fáciles porque para ella resulta siempre más fácil deslizarse por la senda de lo prohibido hasta llegar a situaciones inauditas y desesperadas pero que, sin embargo, le hacen acariciar la madurez, sentirse diferente, adulta en definitiva y reivindica "el derecho a decir cómo, cuándo, dónde, cuándo y con quién", porque quiere estar al otro lado de la calle, en la acera de los fuertes, porque, a pesar del peligro, del riesgo, se siente bien, tan mayor, tan superior, tan entera, mientras juega con ellos (Grandes, 1989: 197). Y a continuación, a pesar

de parecer tener y contar con todos los derechos con los que poder defender su propia vida y elegir y decidir qué es lo que quería hacer, confiesa su temor a no saber salir de una situación que puede complicarse demasiado y que tiene miedo, miedo de no ser capaz de reaccionar, de no saber detenerse a tiempo, y que a ratos se siente 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 ella (Grandes, 1989: 198).

Lulú es una mujer diferente y así se nos presenta en la obra, pero no es única, y probablemente como ella existan muchas en la sociedad, mujeres que han decidido liberarse y dar rienda suelta a sus sentimientos, a su sus relaciones, a su sexualidad y que quizás encuentran en ella el personaje en el que refugiarse y compartir las impresiones y sensaciones que las inquietan, recién salidas de una represión dictatorial en la que casi todo estaba prohibido y de un régimen patriarcal, frente al que poco tenían que decir y hacer. En relación con este aspecto, quizás sea conveniente aclarar la diferencia entre diversos términos utilizados cuando nos referimos al feminismo y al entorno que los rodea[23].

[23] Así el término *patriarcado* se utiliza para referirse a una forma de organización política, económica, religiosa y social basada en la autoridad y el liderazgo del varón; un sistema en el que se da el predominio de los hombres sobre las mujeres, del marido sobre la esposa, del padre sobre la madre y los hijos y de la línea descendente paterna sobre la paterna. Celia Amorós se refiere a este término como un conjunto *metaestable* de pactos entre los varones por el cual se constituye el colectivo de éstos como género y, correlativamente, el de las mujeres (Alborch, 2002: 41). Por otra parte, también convenga resaltar el hecho de que el patriarcado se adapta a los nuevos tiempos como así lo demuestra Amélie Nothomb en su obra *Estupor y temblores*, en la que la protagonista intenta encontrar un lugar en el difícil mundo laboral asiático, como veremos más adelante al analizar la relación de la autora con otras escritoras del mundo occidental. Otro de los términos que con frecuencia se emplean al abordar este tema, es el de *sexismo*, que se refiere al desprecio a las mujeres basado en la creencia de que un sexo es por naturaleza superior al otro. Tampoco podemos obviar el machismo que se refiere a una de las dimensiones del sexismo y que es una exaltación afectiva, ideológica, erótica de los hombres. Asimismo la *misoginia* se refiere al rencor u hostilidad a las mujeres que alcanza manifestaciones violentas y el *antifeminismo*, que se refiere a la oposición a la emancipación de las mujeres (Alborch, 2002: 61). No podemos dejar de tener en cuenta este repaso terminológico de determinados aspectos cuando se trata de abordar el análisis de la voz femenina de forma tan exhaustiva. Si bien es cierto que, en muchas ocasiones, estos términos tienden a confundirse e intercambiarse, no siempre hacen referencia a los mismos conceptos.

Vista con cierta perspectiva, podría afirmarse que la primera novela de Almudena Grandes, es mucho más que una novela erótica y que, quizás por encima de ésta, sea ante todo, una novela de amor o, al menos, de una pasión amorosa que dura más de dieciséis años y que condiciona la vida de su protagonista hasta unos límites más que insospechados y llega a hacer imposible discernir la fantasía de la realidad.

El éxito de *Las edades de Lulú* no reside en el erotismo que contiene sino más bien en el atrevimiento y la frescura con la que está escrita. Introduce además elementos poco habituales en el género como el hecho de que la protagonista se interese por el mundo homosexual. En esta primera novela, Almudena Grandes, si bien no volvió a acercarse al género erótico en sus obras posteriores, sí incluye en ella determinados elementos que, de forma más o menos semejante, se irán repitiendo a lo largo de su trayectoria literaria. En el artículo "*Almudena Grandes: sexo, hambre, amor y literatura"* (Carballo-Abengózar, 2003: 13), Mercedes Carballo-Abengózar recoge de forma esquemática y excelentemente representativa algunos de estos elementos que configuran la narrativa de Almudena Grandes. Lulú, como algunas de las protagonistas de las novelas que prosiguieron, es una mujer llena de pasión, deseo, amor y hambre. Ante todo, el deseo de Lulú no es concebido únicamente como personaje sexual, contrariamente a lo que pudiera parecer, sino que la evasión del cuerpo representa la del alma, la del deseo de ser amada, amada por Pablo y amada por su madre, y quizás busca refugio en el primero para paliar el desamparo de la segunda. El rechazo materno será una de las figuras que también se irán repitiendo en las obras posteriores de Almudena Grandes y que se inscribirá en circunstancias y contextos distintos según los personajes, que siempre son mujeres. Lulú busca el sufrimiento físico que algunas de sus experiencias sexuales le producen para dejar de sentir el dolor del sufrimiento sentimental de su vida. Por otra parte, también Almudena Grandes ubica el

desarrollo de Lulú en una ciudad real, con un nombre real y unas descripciones reales que contrastan con el onírico mundo de la protagonista: Madrid será otro de los recurrentes lugares de las novelas de Almudena Grandes, una ciudad en la que todo sucede sin que nadie perciba que sucede.

Las edades de Lulú intenta encontrar las respuestas a unas preguntas que la protagonista se va planteando a lo largo de todas sus edades y que retornan una y otra vez hacia un mismo punto de partida que es su núcleo familiar, descrito sucintamente, presente en todas las escenas y que subyace en todos y cada uno de los comportamientos de Lulú, rechazada por su propia madre y amparada por su hermano Marcelo y, por extensión, por su íntimo amigo Pablo.

Nos ofrece Almudena Grandes, además, un retrato de la sociedad franquista, de los pensamientos, de las ideas que en ella se fraguan, de las clases sociales que aún luchan por existir, y en medio de todo ese marasmo, surge la rebelión de una niña que se esfuerza, para que todos dejen de tratarla como tal, pero que intenta recuperar una infancia que le negaron en su propia familia y que nunca tuvo. Lulú, con una voz eminentemente femenina, piensa como mujer, desea como mujer y escribe como mujer en una novela que apenas tiene antecedentes literarios, narrada con frescura para reflejar la libertad femenina recuperada ya hace mucho tiempo.

2.4. Los antihéroes de *Te llamaré Viernes*

Si en algún momento los héroes dejaron de existir definitivamente, sin duda, fue en el momento en el que *Te llamaré Viernes* cobró vida. Benito y Manuela son dos solitarios muy semejantes entre sí que vagan por Madrid, la isla perdida en la que Robinson busca a su Viernes, en una época en la que reina el hedonismo y el culto al cuerpo. La fealdad, acompañada tímidamente de una crueldad que injustamente se suele adjudicar a los personajes que no corresponden al prototipo que de héroe tenemos generalmente aceptado. No obstante, la fealdad además de ser presentada como una injusticia social, condiciona también la vida de quienes la poseen y así nos lo muestra la novela de Almudena Grandes.

Esta obsesión por convertir la fealdad en la normalidad, en casi el objetivo anhelado, es una constante en la obra de la autora y así lo manifestaba Alicia Redondo Goicoechea en la presentación de Almudena Grandes en el Foro de la Complutense (Grandes, 2004b) cuando afirma que ha contribuido a la consolidación del ámbito privado, a la recuperación de la cotidianidad, a la búsqueda de la identidad; que son tres universos muy cercanos a su narrativo y que califica como un ejercicio de introspección como tema central en su escritura, que podría ser uno de sus métodos más utilizados y mejor empleados, el intento de profundizar en el fondo psicológico de los personajes y el de la experiencia vital, la ruptura de la belleza modélica es un motivo sistemático en su escritura, esa mujer joven, rubia y delgadísima a la que nos tiene acostumbrados la publicidad y a la que el 98 % de las mujeres odian (Grandes, 2004b).

Nicolás Casariego en su ensayo *Héroes y antihéroes en la literatura* (2000), considera al héroe, por extensión, como cualquier personaje principal de una obra literaria y lo entiende, en su acepción tradicional, como personaje virtuoso que ha realizado una hazaña admirable para la que se requiere mucho

valor, así como califica al antihéroe de personaje que desempeña las funciones propias del héroe tradicional, pero que difiere en su apariencia y valores. Las civilizaciones de la antigüedad (babilónica, egipcia, hebrea, hindú, persa, griega, romana, germánica, escandinava, etc.) sintieron la necesidad de glorificar a sus héroes y príncipes, profetas, fundadores de dinastías, imperio o ciudades, a través de las leyendas o relatos poéticos y surgió así el héroe tradicional de la épica, que se distinguía por sus hazañas, símbolo destinado a perpetuar los sentimientos de un pueblo y transmisor de los valores del pasado y según Malraux, la tumba del héroe es el corazón de los vivos. Asombrosamente, el valor estratégico del héroe tradicional le ha permitido sobrevivir hasta nuestros días: positivo y aglutinante de las devociones colectivas, reina hoy en la infancia y en el imaginario popular (Casariego, 2000: 8). A diferencia del héroe, el antihéroe surge de la observación de la prosaica realidad. El tiempo transcurre, la literatura evoluciona, y el héroe baja de su pedestal y queda a la altura de los lectores, se busca, pero no se encuentra, se intenta, pero no se logra, ya no constituyen modelos a seguir sino que nacen como respuesta a un presente no deseado y viven sin ninguna promesa de futuro (Casariego, 2000: 10). El héroe es una respuesta que satisface a la sociedad y a su moral y que, por lo tanto, cambiará en lo circunstancial, pero siempre seguirá bajo el yugo del triunfo. Indefectiblemente, al final del camino le espera la gloria. El antihéroe siempre es un extranjero a su tiempo y se puede permitir el error y supone que nacerá de la tensión entre la defensa de los valores locales y supranacionales, entre la influencia de la tradición y el atractivo de la novedad, entre la incapacidad de asimilación y el deseo de conocer, y que nos hablará de lo de siempre con una voz original con la que reinventará el mundo. Nicolás Casariego imagina dos tipos de antihéroes: uno, aquel hombre anónimo que defiende su posición a muerte para proteger su memoria y su futuro, y que sólo se mueve para acceder a lo que es capaz de asimilar, enfrentado a una sociedad despersonalizada cuya velocidad de evolución margina al individuo. El otro es un hombre anónimo y paradójico que se lanza al vacío del futuro con una sonrisa prudente, armado de

escepticismo y cuya mirada irradia una luz de esperanza de la que se desconoce la causa (Casariego, 2000: 106).

Efectivamente, Benito, Manuela, Polibio, pueden cobijarse bajo la clasificación de antihéroes y hacer alarde de ellas a lo largo de toda la novela. Lejos de los mitos contemporáneos, de los cánones de belleza, de las hazañas que todavía hoy se espera de cualquier héroe, de cualquier personaje literario, se proponen en cada una de las páginas ir desgarrando una a una cada una de las cualidades heroicas que inconscientemente se atribuyen a los protagonistas literarios que se presuponen héroes. Sin embargo, a pesar de su condición de marginados de la sociedad, de su aspecto, de sus inconformismo interior, estos personajes no renuncian a la fantasía, ni a sus propias conquistas, aprenden a sobrevivir en la isla de una ciudad sin mar, donde resistir es la única hazaña que se proponen conseguir y con el único alivio que les proporciona la capacidad de fabular e inventar y reinventar cuentos que les permitan sobrellevar su propia existencia con cierta ligereza.

Te llamaré Viernes es, en contra de lo que pueda parecer, una complicada historia de amor provocada por una gran soledad a la que intentan sobrevivir una serie de personajes, en apariencia, toscos e insensibles que acaban volviéndose entrañables a lo largo de sus páginas.

Ubicada en Madrid, se trata de la historia de Benito, explicada a través de pasajes salpicados de su pasado y su presente, en busca de algo que nunca llega a encontrar, condicionado por su palpable fealdad física, a la caza de una mujer que pueda ofrecerle lo que él necesita. Benito es un técnico municipal que se casó con Auri pero que, tras la insatisfacción que esta decisión le produce decide llevar una doble vida e inventa viajes de varios días durante los que se alberga en su antigua casa de alquiler. Sus andanzas, junto a todos sus amores y desamores y fantasías y los recuerdos de su infancia, en los que su madre constituyó una

pieza fundamental, se complementan con el encuentro de Manuela, a quien sin apenas darse cuenta y en contra de su firme decisión de no querer a nadie y a pesar de la fealdad y vulgaridad que le acompañan, tan similar a la suya propia, empieza a querer. Manuela, Iris en la primera parte y Viernes en la segunda, sobre quien ejerce una relación de dominio, logrará conquistarle por el generoso don de fabular que posee.

En torno a esta historia central aparece Polibio, intelectual venido a menos, que regenta *Lo inexorable*, un bar cutre en medio de Madrid al que apenas asiste nadie, con quien Benito entabla amistad y quien se permitirá aconsejarle con sus teorías filosóficas sobre el mundo y las mujeres. Polibio, cuya novia, Paquita, prostituta camuflada bajo el nombre de Samanza, es un brillante conversador con quien Benito comparte sus inquietudes más profundas.

Junto a todos estos elementos, en las reflexiones de Benito, se recogen los pasajes de su infancia, sus recuerdos y manías que vienen a explicar cómo ha llegado a ser lo que es dibujando con precisión los personajes que influyeron en su vida y cómo lo hicieron.

La estructura es sencilla: la obra está dividida en tres partes bien diferenciadas y una cuarta a modo de epílogo. Cada una de las partes se corresponden con los nombres con los que Manuela es identificada: Iris, nombre que ella se pone porque le recuerda a los colores del arco iris después de la lluvia y le resulta optimista; Viernes, nombre con el que Benito la bautiza en memoria del compañero de Robinsón en *Las aventuras de Robinsón Crusoe* y que representa, por un lado, a la mujer esclava y, por otro, a la mujer salvaje que Benito desea; y finalmente, Manuela, que ya en su pueblo, mantiene un monólogo a solas para intentar entender su relación con Benito.

En cada una de las partes se incluyen las andanzas de Benito, que recurre con frecuencia a pasajes de su infancia que logran explicar algunos de sus

excéntricos comportamientos, mediante una narración en tercera persona y que emplea el estilo indirecto libre y el relato yuxtapuesto en el que también se recogen algunas de las narraciones de Manuela.

2.4.1. La voz femenina desde un punto de vista masculino

Es cierto que muchas escritoras han tardado mucho tiempo en empezar a escribir puesto que el esfuerzo por distanciarse de su personalidad femenina a través de un narrador masculino producía un retraso en su producción novelística, ya que el esfuerzo realizado para que no se apreciaran los rasgos femeninos de su escritura requería mucho tiempo y esmero, que no siempre resultaba compensado por el resultado que al final ofrecía, puesto que siempre existen características por las que se puede definir su personalidad oculta femenina, como en el caso de Benito, protagonista de esta segunda novela de Almudena Grandes (Ciplijauskaité, 1988: 15):

"(...) varias escritoras confiesan que han tardado mucho en decidirse a escribir como consecuencia del curioso fenómeno de que varias de entre ellas haya escrito su primera novela en forma autobiográfica con un protagonista masculino por lo menos así creaban distancia entre su propia personalidad y la persona que presentaban, por ejemplo, El bandido doblemente armado *de Soledad Puértolas o* Luz de la memoria *de Lourdes Ortiz".*

Si algo destaca en esta segunda obra de Almudena Grandes es el hecho de que su protagonista fundamental, y a través de quien percibimos la obra, no sea una mujer sino un hombre, Benito. No obstante, es asimismo curioso observar cómo la voz femenina sigue escuchándose a través de sus reflexiones y observaciones, y cómo, sin llegar a afeminar al personaje, puede sentirse esta voz en muchos de sus pasajes. En cualquier caso, Almudena Grandes no declina esta responsabilidad únicamente en el personaje de Benito sino que lo rodea de personajes verdaderamente femeninos —es decir, mujeres— por medio de quienes su voz femenina se deja escuchar y a través de cuyos diálogos nos ofrece

una variada gama de voces de mujeres distintas que aparecen y desaparecen en la narración, sin olvidar que Manuela, Iris o Viernes, es quien da título a la obra y, en cierto modo, quien da sentido a la vida de su protagonista hasta llegar a lograr hacerse con un monólogo final que abarca la última y tercera parte de la obra.

Así, desde la primera página queda patente la presencia del personaje masculino como protagonista de la obra. Cixous se ha pronunciado en varias ocasiones acerca de lo que ella entiende por escritura femenina: "*La escritura es una puerta en mi interior, la entrada, la salida, la morada de la otra que soy yo y no soy, que no sé como ser, pero que siento atravesarme, que me da vida, me desgaja, me inquieta, me modifica"*, (*apud* Ciplijauskaité, 1988: 29), lo cual viene a afirmar en cierto modo el personaje de Benito y su continuo ejercicio de introspección y el esfuerzo realizado por escribir desde la voz masculina, a pesar de la cual todavía puede distinguirse una voz femenina que se escucha con fuerza a lo largo de toda la novela. Ni siquiera hay lugar para la ambigüedad ya que desde las primeras páginas la autora deja constancia de su deseo de que el narrador sea un hombre tal vez por el temor, compartido por otras muchas autoras, de caer en el riesgo de una narrativa excesivamente feminista y tal vez como un reto estilístico tras el éxito de su primera novela. Nos encontramos pues con dos diferencias notables con respecto a *Las edades de Lulú*: la narración en tercera persona y el narrador masculino.

"Meditó apenas una fracción de segundo. Huyó de la cama y atravesó el pasillo corriendo, desnudo aún, hasta el cuarto de baño (...).

Aquella sonrisa ritual, una mueca incausada y gratuita, ridícula, no era más que un torpe recurso personal para propiciar otros improbables presagios favorables, una burda trampa tendida hacia sí mismo cada mañana, una estupidez más (Grandes, 1991: 15)".

En esta segunda novela de Almudena Grandes cobra fuerza el cariz psicológico a través de la narración de la tercera persona, que en ocasiones

adopta un desdoblamiento irónico. De hecho, la variedad que aparece con más frecuencia en el siglo XX es el desdoblamiento irónico: el comentario autocrítico de las propias acciones, a las que Benito, el protagonista también se verá sometido, que contrasta con el uso mucho menos frecuente de la ironía por parte de la mujer del siglo XIX (Ciplijauskaité, 1985: 74) Sin embargo, a pesar de esta desvinculación perseguida por la autora, no se abandonan las expresiones femeninas propias de mujeres en la que se narra acciones que tradicionalmente han sido atribuidas a las mujeres o términos que probablemente utilizaría una mujer (Grandes, 1991: 17):

"Se le quemaron las tostadas y pensó en Auri, que estaría todavía en la cama, feliz ante la perspectiva de echar raíces entre las sábanas mientras le imaginaba en Salamanca, batallando con alguna oscura contrata. Era muy mona, su mujer".

Al analizar la novela de autora de los últimos tiempos, podemos hablar de dos grupos principales entorno a la rebelión de la mujer: 1) la novela erótica, en la cual el acento cae sobre la emancipación sexual, que la vez rehúsa el uso del lenguaje tradicional (Monique Vittig y Christa Reinig son las voces más determinadas y comentadas; Esther Tusquets lo consigue moldeando sus novelas de un modo muy particular), y que por primera vez introduce abiertamente el problema del amor lesbiano, grupo éste en el que también podríamos clasificar a *Las edades de Lulú*; 2) la novela polémica: una denominación bajo la cual caben procedimientos y ramificaciones diferentes como, por ejemplo, el intento de crear un discurso completamente nuevo Ciplijauskaité, 1988: 28), procedimiento que Almudena Grandes intenta desde una voz femenina escuchada a través de un personaje masculino y de un entorno rocambolesco en el que se entremezcla la filosofía más profunda con la vida más cotidiana. Resulta curioso analizar cómo esa voz femenina que parece querer ocultarse a través de un protagonista varón puede apreciarse incluso en algunos pasajes introspectivos del propio Benito en los que se aprecia la minuciosidad femenina de las observaciones y

descripciones, como en este pasaje en el que Benito ofrece una imagen exhaustiva de unas zapatillas y que culmina con un fin introspectivo y metafórico propio de la visión que Benito y su entorno tienen del mundo, un mundo de monstruos ciegos, transparentes, de los abismos (Grandes, 1991: 23):

"Las chinelas, su piel tan fina surcada por una multitud de arrugas débiles y tenaces como nervios a la altura del empeine, eran siempre de color azul celeste, y culminaban en una suave barrera de pequeñas plumas teñidas a juego que se agitaban y retorcían sobre sí mismas a la menor corriente de aire, asemejándose en su blando temblor a los gelatinosos tentáculos sobre los que apenas llegan a moverse los monstruos ciegos, transparentes, de los abismos".

El interés por los procedimientos psicoanalíticos trasladados a la ficción es cada vez más vivo. Va de la mano con la concienciación. En la novela del despertar, el darse cuenta muchas veces se produce en forma de una epifanía, como un acontecimiento incontrolado. La novela psicoanalítica indaga el subconsciente siguiendo un método determinado. Lleva al paciente a evocar la infancia, intentando descubrir las causas secretas que han moldeado el estado de ánimo presente. La meta final es la misma: encontrar el "yo" auténtico y ver cómo se ha formado. La búsqueda de la identidad es el gran tema, el mismo que en el fondo preocupa a Benito, desahuciado de su propia vida y en busca de otra que le reporte una mayor felicidad (Ciplijauskaité, 1988: 85). En realidad, *Te llamaré Viernes* se aproxima en gran medida al psicoanálisis de una serie de personajes que a primera vista pueden resultar anodinos y vacíos pero que, a lo largo de las páginas, nos demuestran una profundidad sorprendente por lo cotidiano de los personajes refugiados en un cuerpo que no corresponde al de los cánones de belleza establecidos. Abundan para reforzar este análisis las descripciones abundantes y detalladas del físico de los personajes que dan vida a la novela. Almudena Grandes se esfuerza por describir la fealdad desde una objetividad que roza en ocasiones la crueldad para poco después caer en la ternura que producen las imágenes grotescas que describen cuando, mediante una descripción minuciosa, describe a una mujer que infunde lástima más que

admiración pero que, sin embargo, también tiene un lugar entre las heroínas de la autora a pesar de que, como la narración explica, el tiempo la ha vuelto amarilla y se esforzó por recordar el tono preciso de la piel dorada que una vez asaltara en plena calle desde esos brazos redondos que abrazaban el tronco de un naranjo con un desmañado gesto lánguido, irresistible en aquella carne dura y prieta, excesiva y sana, y continúa añadiendo que "los tules que la cubrían, furiosamente enrollada sobre su vientre, relajados hasta la transparencia sobre el resto de su cuerpo, eran entonces de un blanco azulado, resplandecientes como las vestiduras de una ninfa, un lisonjero insulto para quien había nacido mujer, y una mujer destruida", para concluir diciendo que "estaba más guapa así, envuelta en pliegues grises de polvo, sucia y consumida por la luz, pero su piel se había vuelto amarilla y sus piernas, eternamente entreabiertas para nadie, habían perdido ya el lustre de antaño" (Grandes, 1991: 36).

Un intento de elucidar lo que es el estilo femenino plantea desde el principio un problema básico, puesto que son muchas las acepciones a las que "lo femenino" puede atenerse. Por otra parte, la novela nueva aún está en el estadio de desarrollo, y esto también se refiere a lo femenino, sin embargo, podríamos afirmar que el procedimiento más común y más ampliamente usado en la novela escrita por mujeres que conscientemente quieren crear un discurso diferente femenino es la subversión (Ciplijauskaité, 1988: 205). A medida que cambian las estructuras sociales se hace más evidente la necesidad de reflejarlas en la escritura, y esta subversión se extiende a todos los ámbitos. Por eso, el intento de escoger un personaje masculino con una voz femenina tal vez sea también un intento de subversión por parte de la autora, de quien podría esperarse una reivindicación feminista con un discurso combativo. Con frecuencia son introspecciones que dan paso a las elucubraciones de los personajes, a sus fantasías o a los recuerdos de su infancia, así Benito es capaz

de inventar los pensamientos de una muchacha que viaja con él en el metro leyendo un libro (Grandes, 1991: 67):

"(...) absorta en las peripecias de la pequeña florista que le vendía todos los días una rosa roja a un misterioso caballero de sienes plateadas, tan distinguido, tan elegante peses a sus ojeras, los ojos tristes, que ella no se atrevía siquiera a imaginar que nadie le quisiera, que, casado con otra mujer malvada, estéril, enferma, la amara solamente a ella, en silencio, como ella le amaba a él, sin atreverse a pensar que se revelaría precisamente como el hombre su vida, aristócrata del pasado tormentoso dispuesto a pedirla en matrimonio al llegar a la página 542...".

En realidad, el "yo" femenino se compone de varios "yos" medio realizados, no sólo de una parte femenina y su opuesto. Entre las novelistas de este siglo los experimentos de crear el doble de sexo opuesto han producido la pareja Clarissa/Septimus en *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, quien siendo propagadora empecinada del ideal de lo andrógino, muestra cómo elementos "masculinos" y "femeninos" se distribuyen y se intercambian entre ambos. La búsqueda de identidad, el proceso de concienciación, la autoafirmación no se manifiestan siempre de una manera pacífica y sólo creativa en la novela femenina. Si las autoras se suscriben al feminismo militante, la actitud que prevalece en sus novelas se vuelve irremediablemente polémica; adoptan un tono agresivo, rebelde, como también lo es el personaje de Benito. Los análisis del entorno, de la realidad, de los protagonistas de la misma, de la cotidianeidad, a menudo proceden de la mente de Benito, que también desde un punto de vista que casi se desvela como adivino a la hora de analizar su entorno, con descripciones minuciosas, detalladas, críticas y exigentes con el físico, una atención que repara en detalles esencialmente femeninos, con una delicadeza asombrosa que contrastan con el personaje que se nos ofrece y nos presenta a una mujer preocupada por su físico y por la mella que el paso de los años pueda hacer en él (Grandes, 1991: 121):

"Supuso que podía entrar perfectamente en el paquete genérico de las mujeres atractivas, aunque estaba un poco demasiado delgada para su gusto. Con un corte de pelo moderno pero no estridente, y un maquillaje discreto excepto en los labios, descaradamente rojos, su aspecto, una camiseta bastante escotada bajo la cazadora de cuero, una falda muy corta y medias opacas de color morado, el tono exacto de la camiseta, le indujo en un primer momento a atribuirle una edad considerablemente inferior a la que pudo establecer luego en base a cierto inconfundible relajamiento de la curva inferior de las nalgas, revelador de que su propietaria ya no cumpliría los treinta".

Sin embargo, Almudena Grandes no abandona por completo a los personajes mujeres y, a pesar de haber elegido a un hombre como protagonista principal para su segunda novela, concede un lugar especial a las mujeres que participan en la narración de la novela. Recoge de nuevo a las prostitutas y ofrece de ellas una visión compasiva sin caer en la ñoñería. Mujeres que sufren, que aman, que sienten, que viven y que no tienen miedo a confesar sus sentimientos, tampoco el de la soledad, ni el del fracaso amoroso que puede llegar a descompensar el peso de sus propias vidas cuando relata que "había querido volverse anciana para resumir su vida en un puñado de nombres, y había ido desgranándolos lentamente, evocando su rostro y el tamaño de sus manos, su edad y el sentido de su abandono, su peso y la nostalgia que por cada uno de ellos era capaz de sentir aún" (Grandes, 1991: 161).

Las novelas que tratan de la concienciación de la mujer como escritora suelen poner de relieve las dificultades que ésta debe confrontar para compaginar el ser mujer y querer adquirir reconocimiento profesional. La introspección, arma poderosa de la narrativa a partir del siglo XX, se convierte también en una característica presente en la narrativa de autoras, el autoanálisis, la expresión de los sentimientos, son captados por una voz femenina que es capaz de darles vida. Se produce la rebelión de la mujer contra sí misma, contra sus instintos, contra sus errores y surge una voz contundente con capacidad de decisión (Grandes, 1991: 162):

"No soy una mujer coherente, dijo, no consigo serlo. (...) Soy adulta, soy inteligente, soy consciente de todo esto y de que no debería comportarme así y, sin embargo, no consigo hacer lo que debo, yo qué sé, enamorarme de un tío como tú, vulgar y corriente, alguien con quien comprarse una casa, y tener hijos, y esas cosas. A veces pienso que nunca seré feliz, y que sólo yo tendré la culpa. Pero te estoy entreteniendo, y ya es muy tarde".

La imagen de la mujer fracasada por un descalabro amoroso se repite en toda la narrativa de Almudena Grandes, y así lo demuestran personajes posteriores como Malena, Álvaro, el geográfico Atlas que componen Ana, Fran, Marisa y Rosa y otros muchos personajes que chocan constantemente con el conflicto de sus sentimientos con su propia razón y, sin embargo, son personajes que luchan, que se equivocan, que fracasan, que triunfan, que se rebelan y que, ante todo, disfrutan de ser personajes corrientes, que son los elegidos por Almudena Grandes para sus novelas, como ella misma indica y como ella misma se confiesa cuando afirma que los escritores "somos personas corrientes, cotillas, fantasiosas y con mucha memoria, pero corrientes, somos tan corrientes que la clave en nuestro trabajo reside en la amplificación sistemática, metódica y consciente de una actividad común" (Grandes, 2004b). Por eso, las mujeres que aparecen en *Te llamaré Viernes*, son prostitutas, camareras, mujeres corrientes, como también lo son los hombres que las circundan, pero mujeres que persiguen el futuro y que nunca dejan de correr detrás de él, que se casan, que se separan, que tienen hijos, que los educan, que los quieren, que renuncian a unas cosas para obtener otras pero que, a pesar de todo, sueñan y luchan contra sus propias desgracias y contra su propia mala suerte porque, en definitiva, no conocen ninguna otra forma de sobrevivir, porque en su mundo, en el corriente, en el que Almudena Grandes narra, es la única forma que existe de triunfar. Precisamente en estas mujeres que Benito ama o que odia, que recuerda o que prefiere olvidar, descubrimos esa voz femenina introspectiva que es capaz de reflexionar sobre su propia y sobre las demás con una sensibilidad asombrosa, como en este pasaje cuando descubre a Teresa, un antiguo amor, muchos años después y cuando se encuentra con la vida que ahora tiene a través de un análisis esencialmente

femenino cuando al recordarla considera que “ella seguía persiguiendo el futuro, nunca dejaría de correr detrás de él”, que se había dejado un marido por el camino, pero había parido un hijo y lo conservaba consigo, contenta de tener un pie en ese mundo que alguna vez, contra su voluntad, seguiría andando sin ella, sin su fe pero que, sin duda, amaba a ese niño, a pesar de ser miope hasta para contemplar su propia carne, al tiempo que le mostraba las miserias del tiempo presente mientras él engullía hamburguesas americanas y empapaba sus lágrimas en un helado gigante, y concluye anticipándose al futuro de su derrota cuando afirma que “cuando el crío fuera mayor preferiría sin duda a su padre, ajeno e indolente, rico” (Grandes, 1991: 141), lo cual responde, sin duda, a un reflejo del patriarcado cuyas normas siempre dejan indefensa a la mujer en beneficio del hombre.

En casi todas las novelas escritas en el siglo XX por autoras, entran reflexiones acerca de la mujer independiente, no pocas veces vista escépticamente, como es el caso de Teresa en este pasaje. La emancipación sigue siendo el gran tema de debate. Para ser reconocida como profesionalmente capaz, la mujer se ve obligada a aceptar normas de vida pública establecidas por los hombres, aunque interiormente proteste contra ellas. Por otra parte, los códigos sociales, también de hechura masculina, reglamentan asimismo su vida privada. El proceso de concienciación consiste no pocas veces en este darse cuenta al encontrarse delante de una elección difícil, como es el caso de Teresa. Los modos de exponerlo varían según el temperamento, la ideología, etc., en este caso según el personaje que representa Teresa, una mujer que se siente fracasada en su intento de haber sido mujer independiente y liberada. No obstante, Benito, a pesar de aparentar ser frío e insensible, es capaz de empatizar con la mente femenina, como vemos en el pasaje en el que relata sus andanzas con Teresa un antiguo amor de la Universidad a quien las cosas no han terminado de salirle del todo bien (Grandes, 1991: 44):

"Teresa se confesaba, cada vez un poco más borracha siempre a su costa, y él, que nunca había imaginado lo caro que es emborracharse en París, le pagaba las copas, la miraba, satisfecho de servirle de paño de lágrimas, y eso que ella ni siquiera le había llamado, estaba seguro de que jamás se le hubiera ocurrido llamarle, pero él tenía bastante con eso, haberla seguido, echando a perder su propio viaje, el dichoso Paso del Ecuador, jornadas agotadoras apostado en la misma esquina, noches a la intemperie, le dolían los ojos de mirarla cuando la escarcha comenzaba a calar sobre su piel, detrás de las orejas, y muerto de frío, convocaba al diablo susurrando deprisa, como si rezara, llévate mi alma, en alguna parte la debo tener, será tuya para toda la eternidad pero dámela, dámela ahora mismo porque no puedo más, aunque al final nunca podía evitar regocijarse de que no hubiera parecido, le daba tanto miedo el Infierno, desde pequeño, y luego, a las cuatro, a las cinco de la mañana, regresaba al hotel tras ella, con la cabeza alta, erguida, porque no había hecho nada de lo que avergonzarse, sólo quererla, y llegaba a compadecerla incluso, a sentir como propias sus decepciones, sus derrotas, porque no aspiraba a nada más, ni siquiera a tenerla en realidad, ...".

Otro de los aspectos recurrentes de la novela de autora y que analizaremos más adelante con mayor detenimiento, es la maternidad. Se convierte en otro tipo de concienciación. Su desarrollo tiene muchos matices, ya que Karin Struck, con su *Die Mutter* (*La madre,* 1975), llega a afirmar que la mujer que no es madre no alcanza la plenitud como escritora. Sus ideas son frecuentemente más interesantes que su modo de narrar, muy tradicional aún, muy expositivo, hinchado de mensaje. Así, Almudena Grandes consigue que sus personajes se preocupen por sus madres, que se sientan coaccionados por lo que puedan pensar de ellos, en definitiva, que sean uno más de los personajes de la novela de una forma colateral, pero constante, cuando Polibio empieza a elaborar axiomas colaterales, pequeñas verdades despreciables en sí mismas que convenientemente trabajadas e interconectadas entre sí daban lugar a una revelación de potencia deslumbradora, que Teresa vivía con su hijo solamente porque todavía no se había echado un novio fijo al que no le gustaran los niños, Manuela defendía solapadamente a su madre, "la vida de una mujer es más complicada ¿sabes?", nos cuenta que decía ella, porque no se sentía capaz de asegurar que ella misma llegara a comportarse de una manera distinta en una

situación semejante; su madre le había abandonado porque no comprendía la moraleja de su cuento favorito, Teresa y Manuela serían capaces de comprender a su madre, su madre comprendería sin dificultad el sentido exacto de los cuentos favoritos de Teresa y de Manuela, y las tres vivirían felices en el mundo de la lentejita para siempre jamás y ésa es a la conclusión a la que llega Polibio tras analizar desde las bambalinas de su miseria la maternidad de las mujeres que componen su vida (Grandes, 1991: 234). Los pasos adelante, los saltos hacia atrás, los recuerdos, las proyecciones, las rememoraciones, constituyen el eje de organización de sus relatos. Sus personajes son muy voluntariosos, con frecuencia son mujeres que saben que se tienen que construir, que la vida no les da nada, a los que no les gustan los modelos que hay que alrededor en la sociedad y saben que ellas tienen que inventarse su propio mundo, su propio carácter, en definitiva, sus propias elecciones (Grandes, 2004b) como el personaje de Manuela que es capaz de fabular con una imaginación infinita. Los personajes de Almudena son siempre muy complejos, meten mucho la pata, aprenden metiendo la pata y son conscientes de sus errores y a veces tan cabezotas que, aunque se dan cuenta de que están equivocados, se deciden a no cambiar. Las mujeres de *Te llamaré Viernes* son capaces de decidir, son conscientes de sus posibilidades y no están dispuestas a someterse al patriarcado ni al dominio masculino y así podemos verlo en el pasaje del primer encuentro de Manuela y Benito durante el que ésta se deshace de él, al igual que hace posteriormente Conchi, una adolescente a la que Benito observa y persigue y que no tendrá ningún reparo a la hora de insultar a Benito por hacerlo (Grandes, 1991: 89):

"Ella se deshizo de su abrazo y se levantó de un golpe. Le miró con ira y él creyó por un momento que sus ojos eran rojos.

-Eres un cerdo.

Le escupió estas palabras a la cara y luego se fue corriendo".

Resulta interesante observar la apreciación de la niña, a quien podríamos calificar de una nueva mujer que no se rinde ante los elogios masculinos. Admite que le halagan pero no se deja vender por ello y se enfrenta a Benito y al resto de los hombres que se conforman con contemplar a una mujer por la calle sin pretender descubrir qué hay detrás de un físico llamativo. Es en este tipo de discurso en el que Almudena Grandes deja sentir con mayor fuerza esa voz femenina que analizamos. Afirmaciones como las de Conchi, una adolescente protestona y rebelde, la convierten en portavoz de reivindicaciones cotidianas muy extendidas entre el género femenino. Conchi afirma que "los piropos sí le gustan, son divertidos, a veces se ríe y todo, pero eso de no poder pasar en paz por delante de una obra es demasiado", y a pesar de su corta edad es capaz de responder resueltamente, refiriéndose a los hombres, que considera "unos pobres desgraciados, que si no podéis soportar ver a una tía mona andando por la calle es porque ni os acordáis de cuándo os comisteis la última rosca (Grandes, 1991: 95)".

La presencia de la madre de Benito es otro de los rasgos que definen la voz femenina. Alice Jardine (*apud* Ciplijauskaité, 1988: 76) ha hecho notar que en las novelas francesas femeninas la reacción es casi siempre violenta. Postula, sin embargo, que la madre aparece como la fuerza de invención detrás de la mujer escritora. Sylvia Truxa considera que en España, las primeras novelas de la posguerra escritas por mujeres se destacan por la ausencia de la figura de la madre. Sin embargo, resulta evidente que la maternidad es una característica frecuente en casi todas las novelas de autora y la relación que entre madre e hija se establece, y con frecuencia se convierte en el detonante de la trama narrativa. En *Te llamaré Viernes*, Benito, el personaje protagonista también está influenciado por la figura de su madre y, sobre todo, por el abandono de ésta cuando él era un niño. Las retrospecciones a la infancia son abundantes y demuestran la estrecha relación que mantenía con su madre. Sin embargo,

Benito nunca pudo perdonarle esta huida y traslada la imagen de una mujer traidora a todas las mujeres que conoce. La figura de la imagen materna se repite a lo largo de toda la narrativa de distintas formas, casi siempre siguiendo el modelo de la madrastra de Cenicienta, de Blancanieves o de la Bella Durmiente, hadas aparentes que de repente se convierten en brujas perversas que condicionan la vida de los personajes de las novelas de Almudena Grandes (Grandes, 1991: 352):

"Desde que me contó cómo se había tropezado con su madre en la Casa de Campo, tenía la sensación de que desconfiaba por sistema de todas las mujeres, pero entonces, medio dormida, llegué más lejos, entonces me dio por temer que a lo peor, incluso le daba por vengarse de vez en cuando, y aquel día yo era la tía que tenía más a mano, desde luego".

La novela actual se sitúa frecuentemente en un espacio que se encuentra a medio camino entre novela y poesía. La yuxtaposición, a veces violenta, de dos modos de percepción y de formulación produce iluminaciones instantáneas. La vivencia personal no se separa totalmente de la actuación social. La mujer prefiere estar siempre "en relación," una relación íntima y continuada. Si el "yo" masculino habla al público cuando no lo hace para sí mismo, el "yo" femenino prefiere el tono íntimo de la confesión, el diálogo personal. El "yo" lírico femenino aún surge, como se ha notado, con mucha angustia y mucho dolor a cuestas, pero no faltan autoras que canten su gozo de ser mujeres y disfrutar de una sensibilidad más abierta a lo poético. Frente al Benito agresivo y desconfiado, también se nos presenta una actitud que se vuelve nostálgica con el alejamiento y el paso del tiempo. Quizás sea en este párrafo que da título a la novela donde se concentra la máxima sensibilidad de la narración, donde la dueña del relato es sin duda una voz femenina, donde Benito se convierte en un personaje que pertenece al universo de las mujeres, un hombre al que sólo le falta una isla, una isla pequeña que se pudiera recorrer dando un paseo, un trozo de luz en el que Manuela con ese magnífico don que es su capacidad de fabular,

podría haberse llamado Viernes, como si los personajes de esta novela, marginados y feos, tristes y bucólicos, grotescos y esperpénticos, se convirtieran de repente en los Robinsones de Madrid intentando circundar la glorieta de Bilbao, como si su vida hubiera de repente dejado de ir a la deriva para ir a parar a su propia isla, a la de la imaginación en la que todos son héroes, en la que los antihéroes son coronados con laureles para imponer sus normas, en las que Viernes ya no es Manuela, sino Viernes y confiesa que han sido débiles y románticos, como los héroes clásicos, cuando a veces piensa que no era más que un pobre hombre, aunque a lo Moguer y que simplemente, les faltó la isla, una isla pequeña que se pudiera recorrer dando un paseo, un trozo de luz donde ella quizás habría podido llamarse Viernes... (Grandes, 1991: 353)".

La obsesión por el físico es una constante en la historia de las mujeres y, durante mucho tiempo, parecía como si los únicos dictámenes a los que la mujer debiera someterse fueran los que los cánones de belleza le imponían de forma injusta. Almudena Grandes consigue que todos sus personajes, antes o después, de una forma o de otra, siempre se rebelen contra la pesada carga que esta imposición supone para el género femenino. Al igual que en otras obras de Almudena Grandes, también en ésta se recoge la obsesión por la delgadez, atribuida a las mujeres, condicionadas por las normas que establece la sociedad, el régimen, la gula compulsiva ante situaciones deprimentes, la sensualidad que la comida siempre acaba vinculando a la sexualidad de los personajes, son elementos recurrentes en la narrativa de la autora en la que estar gorda llega a convertirse prácticamente en una virtud (Grandes, 1991: 174):

"-¿Tú estás a régimen?

-Sí, claro –afirmó, antes de llegar a identificar el sentido exacto de aquella pregunta. Luego, tras reflexionar unos instantes, presintiendo que él estaba a punto de disculparse, se sintió obligada a dar explicaciones–. Sí, ya sé lo que estás pensando, no, en serio, si ya lo sé... Es verdad que estoy gorda, pero mira, si no me recordara a mí misma de vez en cuando que estoy a régimen, sería un auténtico monstruo, una mujer descomunal. Lo que pasa es que me

gusta comer, me encanta, de verdad, disfruto muchísimo comiendo y, a veces, como esta tarde, me digo, pero bueno, si esto son dos días, si no me como este helado y mañana van y me atropellan, por ejemplo, y me muero, pues... ¿qué habrá ganado mi cadáver con doscientos gramos menos?".

Como Alicia Redondo apunta en la introducción a la conferencia de la autora (Grandes, 2004b), al igual que en el resto de novelas, Almudena Grandes desde la voz femenina, es capaz de emplear una enorme variedad de registros lingüísticos, utiliza un lenguaje muy plural, utiliza el lenguaje poético, utiliza un lenguaje utilitario, utiliza muchos recursos como la acumulación o las reiteraciones, utiliza muy bien el relato erótico, el histórico, pero tampoco tiene pudor para emplear con frecuencia un lenguaje desinhibido y desenfadado que contrasta con el poético. En contraste con la rudeza que el personaje de Benito nos presenta en determinadas escenas, surge una sensibilidad asombrosa cuando considera que un fortuito encuentro sexual puede derivar en una relación más seria con una mujer que él considera de pueblo, pero sabida, impenetrable en su clásica vulgaridad previsible, que provoca en él una compasión que le lleva a liberarse del consuelo que cada día se ve obligado a darse a sí mismo. Sin embargo, a pesar de la apariencia insensible de Benito, el personaje nos revela algunas apreciaciones de suma sensibilidad cuando ofrece reflexiones como "uno puede follar casi con cualquiera, pero quedarse a dormir es otra cosa," y se descubre a sí mismo descansando "de la compasión que a veces, cuando estaba con ella, le permitía descansar por unas horas de la agotadora tarea de consolarse siempre a sí mismo" (Grandes, 1991: 232).

El personaje de Manuela, en apariencia tosco y falto de sensibilidad por haber nacido en un ambiente rural, denota una asombrosa capacidad para fabular, un don que a lo largo de toda la novela emerge como la isla a la que los robinsones urbanos pueden amarrarse cuando la realidad cotidiana resulta tan asfixiante como incomprensible. Manuela es la imagen de la mujer que ofrece toda la sabiduría rural que le falta a la Filosofía teórica de Benito y que siempre

sabe paliar sus angustias. Esa capacidad para inventar y desfigurar la realidad para acomodarla al gusto de los protagonistas sirve como método de evasión a lo largo de toda la narración de *Te llamaré Viernes*. No obstante, se aprecia en la narración de la infancia de Manuela la reproducción de la sociedad patriarcal en la que la mujer es responsable de las obligaciones domésticas mientras el hombre se ausenta para cumplir con las laborales (Grandes, 1991: 284):

"-¿Y cómo jugabas luego?

-Ah, pues utilizando las instalaciones –soltó una carcajada y le miró un instante antes de continuar–. Sacaba las muñecas al jardín y las tumbaba cada una en su cama, y yo me tumbaba en la mía, porque el juego siempre empezaba un poco antes de la hora de levantarse. Así que yo cerraba los ojos y me tiraba un par de minutos sin hacer nada, como una muerta, fíjate lo chota que podía estar, y luego yo misma hacía de despertador, y chillaba, rin rin rin. Entonces me estiraba un poco y bostezaba, y decidía donde estaba mi marido, que andaba siempre de viaje, y lo decía en voz alta, Pepe, porque no sé por qué pero siempre se llamaba Pepe, está en África, por ejemplo, y entonces me iba a la cocina a preparar el desayuno. Para abrir la puerta borraba la raya con la punta del pie antes de atravesarla, y luego, una vez en el pasillo, volvía a cerrarla con el palo, imagínate...

-Y te ibas a despertar a las niñas.

-Justo. Y no querían levantarse, y yo les chillaba, las trincaba por un lado y les pegaba en el culo, muy fuerte, siempre me ha encantado pegar a las muñecas, era como una venganza, una maldad muy agradable, porque no daba remordimientos, pero al final las cogía en brazos y nos íbamos a la cocina, nos sentábamos cada una en una silla, que era unos semicírculos alrededor de un redondel que hacía de mesa camilla, y yo pintaba unas tazas y unas tostadas encima, y hacía como que las cogía y me las comía. Luego recogía la cocina y me iba con las niñas al baño. Las lavaba, las peinaba, las vestía, y las colocaba en una sillita de juguete que era lo único que existía de verdad, me la trajeron los Reyes cuando tenía cinco o seis años".

Los personajes femeninos de la novela son, en su mayoría, mujeres frustradas que se sienten fracasadas al alcanzar una edad y no haber cumplido con sus aspiraciones, independientemente de las que sean. Aparece una mujer que no se conforma con casarse y tener hijos, sino que pretende desempeñar una función dentro de la sociedad, una mujer con inquietudes y crítica consigo misma cuando una de las asiduas a *Lo inexorable* confiesa que con treinta y cuatro años, "no ha hecho nada en su vida, ni siquiera un hijo, que es lo que se

dice siempre y parece tan fácil, sólo teatro malo y sin futuro, teatro de vanguardia que nadie va a ver jamás... (Grandes, 1991: 347)".

Si bien Almudena Grandes y su narración no se proponen una lucha feminista encarnizada, sí es cierto que en determinados momentos las escenas son eminentemente corporativistas y denotan una cierta crítica hacia los esquemas masculinos que la sociedad tiende a imponer tal vez por la costumbre de haberlo hecho durante mucho tiempo. Vuelven a aparecer las figuras marginadas de la sociedad por las que la autora manifiesta una debilidad evidente, como así se demuestra en el pasaje en el que Paquita, prostituta, se presenta como la heroína del pasaje que se relata en el que se relativiza la importancia de la profesión y se aborda el tema con una naturalidad que consigue convencer al lector y defender la situación de los seres marginados por la sociedad. Así, son muchas las mujeres que aparecen en la novela y que, en ocasiones, también hacen alarde de cierto corporativismo feminista y una reivindicación de la mujer emancipada e independiente económicamente. Manuela se convierte de nuevo en la salvadora de la situación en la que la mujer, alejada de la imagen de enemiga a la que con frecuencia se recurre para enemistar a los personajes del mismo género, defiende a Paquita cuando la acusan de ser prostituta en público y se ofrece voluntaria para que abandone la profesión e incluso es capaz de enfrentarse a Polibio para defenderla ante la afirmación de que "-Es que Paquita es puta" y, acto seguido, Manuela se acerca a la barra con paso decidido, alarga la mano derecha y pega a Polibio con todas sus fuerzas, para continuar desafiándole al decir: "-¿Y qué?", porque, argumenta, quién es él para ir diciéndolo por ahí, porque es que es la leche que la pobre, con lo que tiene encima, venga a tomarse una copa y además tenga que aguantar esto, y concluye la situación cuando se dirige a Paquita y le ordena: "tú te vienes a trabajar conmigo, en casa hay sitio, así que se acabó... (Grandes, 1991: 300)".

Frente a la mujer sumisa y dependiente del patriarcado aparece una mujer independiente económicamente y que incluso es capaz de mantener a su pareja. Ya no siente la necesidad de casarse y de crear un hogar tradicional. Se muestra condescendiente y sabe cómo conseguir que su pareja sea feliz, sin sentirse utilizada ni manipulada, sin tener que renunciar a su trabajo ni a su posición social de la que parece sentirse orgullosa. El hombre y la mujer aparecen como "socios" de una empresa que resulta ser la vida cotidiana, una batalla en la que luchan codo con codo. De este modo, Paquita le cuenta a Manuela su situación y a modo de advertencia afirma: "-No te vayas a pensar que éste me chulea ¿eh?", porque contando con lo que da la caja, habría tenido que cerrar el local a los diez días de abrirlo y él se pondría insoportable, así que cuando necesita dinero, "me lo pide y yo se lo doy, pero porque me da la gana, que quede claro ¿eh?", aclara, "somos socios, si algún día se quemaran todos los demás bares del barrio a la vez y éste por casualidad diera dos duros, yo me llevaría uno", de forma que se aleja de la figura del patriarcado según la cual el hombre debe mantener a la mujer (Grandes, 1991: 302).

Tratando de resumir la evolución de la novela femenina en primera persona en un párrafo, se podría decir que se ha encaminado del realismo social hacia la realidad psicológica; de estructuras establecidas a configuraciones más libres; del lenguaje convencional a expresión más personal y variada. Se puede observar una inclinación hacia lo informe que frecuentemente se asocia con lo oral, espontáneo, o con el canto improvisado, como apunta Biruté Ciplijauskaité (Ciplijauskaité, 1988: 30). En algunos momentos surge la autoinculpación femenina como recurso para explicar los desastres de la existencia mediante confesiones introspectivas y torrenciales como el propio pensamiento o la necesidad de mejorar la autoestima (Grandes, 1991: 341):

"-No, si la que metió ahí la pata fui yo, la verdad es que él no tuvo culpa de nada, yo lo estropeé todo, yo solita, porque nunca debía haberle hecho caso

a Samanta, nunca, si ya lo sabía yo, si no había más que verme con el traje aquel, que me quedaba tan pequeño, horrible, espantoso por mucho que ella dijera que se me veía potente y que a los hombres en el fondo les vuelven locos estas cosas. La verdad es que me comporté como una estúpida, y siempre me pasa igual, que soy incapaz de resistir las opiniones de los demás, que nunca hago lo que yo creo que debo hacer cuando alguien está a mi lado diciéndome lo contrario y esta vez era yo quien tenía razón, y no Sami, lo que pasa...".

Manuela, personaje femenino en torno al que gira la alegría y la tristeza de Benito, es una mujer con la fuerza necesaria para analizar su relación con Benito. No se siente fracasada porque Benito la haya abandonado y sabe extraer los aspectos positivos que esta relación le ha aportado. A pesar de su miseria, de su mala suerte, de su vida difícil, de su desafiante cotidianeidad, no se siente perdida, ni decepcionada, sino que puede contemplar esta relación como un componente de su vida, que le hizo sentir bien, que le hizo disfrutar de la vida, que le ha servido para poder contar todo lo que ha llevado dentro durante tantos años, un hombre que ha sabido escucharle de otra forma, que no le hacía sentirse estúpida, que la valoraba a pesar de sus modales rudos y de sus desplantes, un hombre con el que podía confesarse con libertad sin temor a sentirse ridícula ni a perder la dignidad, un hombre que le sonreía. La mujer, con voz propia, es capaz de analizar lo que le sucede y se muestra sensible cuando lo hace y se encuentra echando de menos lo que acaba de perder, pero no por ello deja de perder las ganas de vivir ni de explorar cada día como si fuera el último ni tampoco de poder seguir fabulando como hasta entonces lo había hecho. Manuela confiesa en un monólogo final al referirse a Polibio que le hizo bien, de todas formas, que eso es lo más divertido, digamos curioso, que le hizo sentirse bien muchas veces, porque ella es muy bruta, pero él solía seguirme con atención, casi con admiración, y eso que era muy listo, mucho más inteligente que ella, o por lo menos, a ella se lo parecía, aunque él se rió con ganas una vez que se lo dijo, además, añade que le contó cosas que nunca le había contado a nadie, tal vez solamente porque le gustaba escucharla, y porque ella no se oía de otra manera cuando hablaba para él, no se sentía estúpida, ni vulgar, ni le daba la sensación

de que estaba loca, o por lo menos un poco pirada, le contaba que las luces amarillas son muy tristes, y le explicaba que de pequeña jugaba a construirse una casa nueva cada tarde, y le confesaba que habla mucho sola todavía y todo sonaba bien, aunque a veces tenía la sensación de que era él quien pensaba que era rara, y no al revés, aunque, ante lo que ella considera una pérdida definitiva, se rinde para confesar que "todo da lo mismo ya" (Grandes, 1991: 342).

Se trata, en definitiva, de un hombre que la ha perseguido, que ha conseguido hacerla feliz, de que consiga quererse ella misma como hasta entonces no lo había hecho en toda la vida y en eso consiste, al fin y al cabo, el amor que Manuela siente por Benito, una relación que le ayuda a vivir y a conocerse y a relatar todo lo que su imaginación es capaz de crear. El amor de Manuela consiste, de forma concreta, en el hecho de sentirse querida, le hace sentirse bien porque la sospecha de que la había seguido hasta el Botánico, el brillo de sus ojos al escucharla, su pasión por Ulises, y hasta aquella absurda manera de empalmarse, habían conseguido que se quisiera a sí misma en una mañana más de lo que se había querido en toda su vida (Grandes, 1991: 348).

En resumen, podemos afirmar que si bien la narración no se realiza desde un personaje femenino sí que pueden apreciarse características que nos hacen pensar que la novela está escrita por una mujer, además del hecho de que son numerosas las mujeres que desempeñan un papel en la novela y que hablan y se expresan mediante diálogos y reflexiones femeninas de diversa índole. Benito, es sólo el portavoz, el encargado de dar vida y de convertirse en el nexo de unión de todas ellas.

La propia Almudena Grandes, en el prólogo de su obra *Modelos de mujer*, se referirá al hecho de haber decidido escribir esta novela desde el punto de visto masculino cuando confiesa que apenas consigue perdonarse la dosis de pusilanimidad que encierra su segunda novela –en la que escogió

deliberadamente un punto de vista masculino sólo para demostrar que mi vocación literaria era firme–, cuando recuerda el monstruoso esfuerzo que le costó escribirla (Grandes, 1996: 17)".

Tras el abrumador éxito de su primera novela, llevada al cine por Bigas Luna con no todo el acierto que se habría deseado, Almudena Grandes se muestra mucho más ambiciosa en la segunda e intenta evitar a toda costa que se le clasifique dentro de un estrecho marco de escritora erótica. Para ello, se embarca en una rica narración de complejos personajes y referencias que la alejan por completo de la primera.

Se adivina en la novela un esfuerzo por explicar la conducta humana actual a través de un grupo de personajes alejados de los héroes tradicionales y que sirven, una vez más y como se repetirá en otras obras, como crítica a los cánones establecidos por la sociedad. Repleta de diálogos que sirven para caracterizar a sus personajes, la novela demuestra que su autora no deseaba acomodarse en el éxito que le aportó la primera y que deseaba reconducir su trayectoria literaria por otros derroteros muy distintos.

Almudena Grandes, se adentra en el subconsciente masculino sin abandonar su voz femenina, y para ello, recurre a la creación de personajes femeninos que inundan la novela y a través de los que esta voz sigue escuchándose a lo largo de toda la obra.

Sus personajes antiheroicos no buscan algo distinto. Tienen los mismos deseos y anhelos que cualquier otro, aunque quizás por su condición física, encuentren más dificultades para poder obtenerlos: amar y ser amados, ésa es la constante de la segunda obra de Almudena Grandes en la que vuelven a aparecer algunos de los elementos que se repetirán en toda su novelística: el sexo, la comida, la relación maternal y el amor.

2.5. *Malena es un nombre de tango*: la transformación de la mujer española y de Malena

"Porque escribir es mirar el mundo y destilar esa mirada en el alambique de la propia memoria (Grandes, 2004b)", Almudena Grandes, o tal vez porque como ella misma afirma, "la memoria es la palabra principal, la más importante de todas las palabras que pueda pronunciar un novelista cuando habla de su trabajo" pretende en esta obra mostrarnos las transformaciones de la mujer española en las últimas décadas, desde la República a nuestros días así como cuáles son, a su juicio y personificados en Malena, su protagonista, los rasgos de la nueva mujer que deriva de dichos cambios. En esta novela, nos muestra a una mujer independiente, capaz de decidir su propia vida, tomar decisiones sobre su vida sexual y que puede elegir, equivocarse y rectificar por sí sola.

Malena es una mujer que disfruta del sexo, tal como la aprendió Lulú en su primera novela, y que tampoco tiene por qué ocultarlo, que vive en un mundo en el que todavía tiene que sortear obstáculos ante los que no se amedrenta y que son el anticipo de las mujeres que aparecerán en su siguiente novela *Atlas de geografía humana*: Malena, Magda, Soledad son mujeres que ya no aspiran a ser princesas, que ya no creen en hadas ni en los milagros que éstas pueden hacer, son conscientes de su capacidad para desenvolverse en el mundo sin ningún tipo de pudor y saben disfrutar de la vida como cualquier otro hombre sin por ello sentirse avergonzadas. Tienen nombre de tango, es verdad, han aprendido a bailar sin miramientos y seguirán haciéndolo porque otras mujeres anteriores a ellas han luchado para que ellas puedan hacerlo. Así, desde la libertad de la República a la represión del franquismo para llegar a conquistar la democracia en la que la mujer por fin puede volver a gozar de sus derechos, las mujeres de esta novela de Almudena Grandes hacen un repaso histórico de su situación en el siglo XX español en la que la voz femenina empieza a sentirse como natural, olvidada del esfuerzo tedioso de su anterior novela *Te llamaré Viernes,*

reconocido por la propia autora en el prólogo de su recopilación de relatos *Modelos de mujer* (Grandes, 1996: 17).

Lejos de adentrarse en el feminismo, Almudena Grandes escribe desde la voz de Malena, una voz femenina que se manifiesta, siente y vive cómo la mujer que es sin tener que arrepentirse de ello, enroscada en una trama familiar complicada que algunos han comparado con la de *La casa de los espíritus* de Isabel Allende (Carballo-Abéngozar, 2003) y obsesionada con encontrar su propia identidad y, por supuesto, su propia felicidad.

Malena, tras recibir una piedra verde de manos de quien hasta entonces no había sido más que un silencioso y misterioso abuelo, empieza a desentrañar la historia de una saga familiar y de todas las circunstancias que han ido moldeando o deformando a los componentes de la misma.

Desde su infancia estudiantil en Madrid, pasando por los veraneos en Extremadura, el amor adolescente por Fernando, su primo bastardo, los años universitarios y su relación con Santiago, su separación, su romance con el periodista Agustín, la relación especial con su tía Magda, modelo de su vida, la difícil relación con su hermana melliza Reina, extrapolada a la figura de su madre, hasta llegar al sentimiento de fracaso que le produce el hecho de tener que despojarse de su propio hijo a manos de su hermana, Malena va relatando y entrelazando todos y cada uno de los hechos que han condicionado su personalidad, las circunstancias que la han propiciado y los personajes que la han rodeado.

Entre los ricos y abundantes diálogos que inundan la narración, se entremezclan los pasajes históricos que algunos de sus familiares le relatan y que le ayudan a comprender la difícil situación familiar en la que se ha visto obligada a crecer y contra la que se siente la necesidad de rebelarse, sin para ello importarle su condición de mujer.

La novela tiene una estructura descompensada. Se divide en cuatro partes de muy distinta dimensión, compuestas respectivamente de seis, cinco, diez y dos capítulos organizados en secuencias. La tercera parte, la más larga, está formada por diez capítulos, organizados en cuarenta que a su vez se subdividen en otros siete capítulos. Tal vez esta descompensación pueda asemejarse a la vida de Malena, libre y sin atender a los parámetros estipulados de la sociedad, capaz de trazar su propia estructura, como la de su propia novela. Como la propia autora indica en su conferencia del Foro Complutense celebrado en octubre de 2004, la estructura, es decir, el orden en el que se organiza, el orden interior de la novela, la organización de los episodios, la organización del ritmo narrativo, incide directamente en la historia y sirve para poner de relieve o para matizar aspectos, personajes y conflictos, sirve para situar al lector en un momento determinado ante el tema fundamental y ante los temas secundarios, sirve para retrasar estados de ánimo o para anticiparlos y, en definitiva, lo que pretende un novelista siempre es crear estados de ánimo en el lector.

Al finalizar la novela, el lector descubre que el relato que es, en definitiva, lo que Malena le cuenta a Rodrigo, el psiquiatra, es su vida entera, lo que no le había contado a nadie. En definitiva, la novela no es más que el relato que Malena le hace a Rodrigo de su vida.

Se trata de una novela de formación en la que Malena niña se convierte en mujer madura y va relatando todos los pasajes y etapas que van distinguiéndola y obligándola a crecer para ser lo que es y llegar a aceptarse como tal. Sin duda alguna, el eje central y entorno al que gira toda la narración son los diálogos que los personajes mantienen en ella. La novela está repleta de conversaciones y diálogos que se convierten en el eje central de la narración y cuya protagonista siempre es Malena.

2.5.1. La voz femenina de Malena

Tras su primera y única novela escrita desde un punto de vista masculino, no sin esfuerzo como ya hemos visto que ella misma confiesa en el prólogo de su recopilación de relatos *Modelos de mujer*, Almudena Grandes, nos presenta en esta novela una voz esencialmente femenina, que no se avergüenza de mostrarse como tal, que se siente con la capacidad de poder decidir y elegir el hacerlo y que mediante los chispeantes diálogos en los que se sustenta, nos presenta a la mujer española del siglo XX haciendo un recorrido histórico sobre las dificultades que ha tenido que superar para llegar hasta el lugar en el que se encuentra ahora y que no está dispuesta a renunciar a nada por el mero hecho de ser mujer. Así, Malena comienza haciendo una crítica voraz al resto de mujeres de su familia, una familia acomodada y con una posición social cuyo mantenimiento les preocupa constantemente, sobre todo, a su madre quien no comprende hasta qué punto puede este hecho incomodar a Malena quien no comparte los valores que su familia le ha inculcado desde pequeña y que sólo sabe encontrar refugio y comprensión en el personaje de su tía Magda, también discrepante con la línea que la familia ha intentado imponerles desde pequeñas (Grandes, 1994: 16):

"(...) la inexplicable vergüenza que arrasaba mi cuerpo en llamas feroces mientras escuchaba el impúdico concierto de palabritas que mi madre y mi hermana, como todas las demás mujeres de mi familia, dedicaban a coro a mi pobre tía, aquella torpe bestia imbécil que no podía verlas mientras contemplaba el mundo con sus dos ojos verdes, siempre abiertos, siempre abrumadoramente hermosos y vacíos".

Al igual que sucede con otros personajes femeninos en otras novelas de Almudena Grandes, como Lulú, Malena se ve sometida desde pequeña a la constante comparación con su hermana por parte de su madre, un hecho que va a marcar toda su vida y que será evidente incluso cuando alcanzan la edad adulta. Este hecho genera en Malena un odio manifiesto hacia su hermana cuando le

reprochan continuamente su forma de ser y le repiten que "podría aprender de su hermana" (Grandes, 1994: 25).

Al contrario que en *Te llamaré Viernes*, novela en la que el esfuerzo por encubrir la voz femenina en ocasiones puede llevar a la confusión, la voz femenina de Malena se escucha a lo largo de la novela, una mujer que desde niña lamenta haber nacido como tal y que en numerosos pasajes manifiesta su deseo de convertirse en niño ansiosamente, renegando de su condición femenina. Se reiteran a lo largo de toda la novela las introspecciones en las que Malena reza para poder convertirse en un niño como un favor especial por el hecho de no asemejarse a su hermana ni poseer sus cualidades (Grandes, 1994: 26):

"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...".

Como Rosa Rossi[24] (Zavala et al., 1993: 13) afirma en la introducción al primer volumen de la *Breve Historia feminista de la Literatura*, la literatura rezuma presencia de la mujer y diferencia sexual, por ser la literatura la esfera del conocimiento de la comunicación directamente ligada a la mimesis y a la diégesis, dos actividades creativas, intelectuales, que no soportan ser relegadas, como por ejemplo, la filosofía o la teología, en una dimensión abstracta, y por ende, absoluta y así podemos verlo en *Malena es un nombre de tango*, novela en la que las voces femeninas son esencialmente protagonistas y testigos de lo que sucede en su tiempo, cada una de ellas desde la generación que le corresponde. Continúa[25] afirmando más adelante Rossi que ha sido Claude Lévi-Strauss, en

[24] Iris Zavala et al., *Teoría feminista: discursos y diferencia. Breve Historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol. I, Barcelona: Anthropos, 1993, p. 13.
[25] Apud Rosa Rossi en Iris Zavala et al., *Teoría feminista: discursos y diferencia. Breve Historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol.I, Barcelona: Anthropos, 1993, p. 19. La

Les estructures élémentaires de la parenté, quien ha definido el papel de las mujeres en la cultura humana como instrumento de intercambio y como lenguaje y comunicación entre los varones, fundamento, por ende, de un sistema de significados construidos por los varones, que establecían las reglas del juego. Del planteamiento de Lévi-Strauss se deducen algunas importantes consecuencias tales como que todo el discurso de miles de años sobre la "mujer" de ninguna manera puede ser considerado neutral; que esta falta de neutralidad afecta a toda clase de discurso y, en primer lugar al discurso de las grandes religiones positivas, las cuales, además, hacen de los significados relativos a la "mujer" la base de sus construcciones; que ese discurso poco o nada tiene que ver con lo que las mujeres reales han sido y han hecho a lo largo de la historia, actuando, trabajando manual e intelectualmente, hablando; que no tiene sentido buscar en el paso fundamentos o símbolos para la nueva cultura que la liberación y autorrepresentación de la mujer real pueden crear y, finalmente, que de veras no se puede seguir fantaseando sobre el matriarcado, ya que científicos de ambos sexos y distintas procedencias han demostrado y afirmado repetidamente lo que está implícito en la teoría de Lévi-Strauss, es decir, que el matriarcado nunca ha existido. Y tal vez Malena estuviera de acuerdo con semejante afirmación. Si Malena tarda tanto tiempo en aprender a apreciar su condición de mujer y reitera esta petición hasta que la narración se encuentra en un estado muy avanzado, tal vez se deba a esta ausencia de matriarcado de la que hemos hablado. Quizás desde esta perspectiva falocéntrica, partiendo de la base de que el matriarcado realmente nunca ha existido, por mucho que nos empeñemos en afirmarlo, la literatura femenina surge con una fuerza reivindicativa inconsciente con personajes como los que Almudena Grandes desgrana en sus novelas y de los que Malena, probablemente, sea una de sus mejores representantes. Malena, con sus dudas, sus éxitos, sus fracasos, sus virtudes, sus defectos, representa a la nueva mujer española que lucha por reivindicar sus derechos no sólo en el

autora analiza la teoría de C. Lévi-Strauss, expuesta en *Les estructures élémentaries de la parenté*, París, PUF, 1949.

ámbito laboral sino también en el personal, a pesar de los impedimentos que parecen surgir y que, en ocasiones, le llevan a renegar de su condición femenina. Tal vez, como en el caso de Malena, hasta que encuentran un referente, hasta que como ella encuentra en la figura de su tía Magda una imagen de la que poder copiar gestos, movimientos, pensamientos que se adaptan a los suyos propios y que crecen de la misma forma que crece Malena y su novela. En la figura de su tía Magda, Almudena Grandes, presenta un modelo de mujer liberada del que ella misma irá tomando actitudes que le ayudarán a dar forma a su personalidad (Grandes, 1994: 72):

"Yo no podía calcular el sentido de una evolución tan tortuosa, pero deseaba con todas mis fuerzas estar en lo cierto, aunque ningún signo exterior, excepto quizás el brillo que despedía una mirada que había ha vuelto a ser intensa, avalaba mi intuición de que Magda estaba desandando ahora, de puntillas, el mismo camino que antes había recorrido a grandes zancadas, porque todavía no había vuelto a ser una mujer del todo, y su pelo no alcanzaba ni siquiera la longitud de una melena corta, y su cara seguía estando limpia de cualquier cosmético, y sus zapatos seguían siendo planos, y sus vestidos sosos, y sus gestos humildes, y cerraba los ojos como si la oración la conmoviera, cuando dirigía el rosario por las noches".

En el análisis de la voz femenina de *Malena es un nombre de tango* no podemos olvidar que el punto de partida de todo análisis literario es que un texto literario es un agente importante en la transmisión de la cultura y que nos proyecta las imágenes mediante las cuales los seres humanos configuramos nuestras vidas y actitudes, que se le comunican y transmiten a las generaciones posteriores[26]. Entre todas las generaciones que desfilan por la novela se establecen lazos de amistad y de enemistad que son el reflejo de esta transmisión cultural a la que nos referimos. Son padres e hijos, hermanos y hermanas, primos y tíos, que se aman y se odian, que educan, que sufren, que luchan, que se equivocan son, en definitiva, la realidad de las relaciones humanas que muestran sus entresijos más mezquinos y más bondadosos. Llegados a este punto, tal vez

[26] Iris Zavala et al., *Teoría feminista: discursos y diferencia. Breve Historia feminista de la literatura española (en lengua castellana),* Vol.I, Barcelona: Anthropos, 1993.

merezca la pena analizar la relación que Malena mantiene con su hermana Reina, las razones que les llevan a mantener una enemistad constante con fluctuaciones afectivas que se desprenden de los pasajes que nos narran. Probablemente, ella sea el eslabón que le lleva a decidir cambiar el rumbo que su familia había decidido para ella y quizás a raíz de las disputas que mantiene con ella, Malena empieza a ser consciente de las diferencias que la alejan del resto de su familia. Al igual que Lulú, Malena se siente incomprendida y, una vez más, el personaje protagonista de la novela, se siente rechazado por su propia familia en beneficio de su hermana. Son constantes las diferencias que a lo largo de toda la novela se establecen con su hermana melliza Reina que, en un principio, constituirán una verdadera tortura para Malena quien desde pequeña se siente rechazada en el seno de su familia (Grandes, 1994: 32):

"Reina y yo éramos mellizas, pero no lo aparentábamos".

No obstante, Malena no renuncia a la ironía para relatar la despreocupación que su familia muestra por ella desde el principio cuando nadie quiere ser su madrina de bautizo y sólo su tía Magda acepta hacerlo (Grandes, 1994: 34):

"Al final, me llamé Magdalena porque no me quedaba otro remedio y Magda me sostuvo sobre la pila por idéntica razón, y nadie le preguntó si tenía interés en participar en aquella ceremonia, y aunque ella insistió en contestar por adelantado que cedería encantada su puesto a cualquier otra mujer con más méritos, cuando yo nací no quedaba en la familia ninguna otra Magdalena viva, así que su opinión no contó entonces más que la mía".

Malena, también nos ofrece una visión de la vida desde una perspectiva clásica y conservadora de la mujer, cuando describe las actitudes de su madre y de su abuela Reina, a quienes considera muy diferentes a ella. En las descripciones de estas mujeres, Malena nos presenta una mujer tradicional, ocupada en labores domésticas, prototipo de la sociedad del patriarcado, sin ningún interés laboral y sumida en tareas que, históricamente, han sido

atribuidas a las mujeres, como cuando con gran abundancia de detalles descriptivos nos cuenta cómo su abuela Reina, que se pasaba la vida con Lenny en brazos, peinándole y dándole besos en el hocico, que le llamaba *Lenita* y cuando no abría la boca para quejarse, lo hacía para comentar el *Hola* con su madre durante mañanas enteras deteniéndose pesadamente en cada página para censurar el nuevo peinado de Carmencita o alabar la elegancia de Gracia Patricia, como si las interesadas pudieran apreciar en algo su opinión (Grandes, 1994: 36).

Dentro de una novela que se desarrolla para las mujeres que le dan vida, para las generaciones que la forjan y que le ayudan a adquirir personalidad propia como es el caso de *Malena es un nombre de tango*, no podemos olvidar, es más, debemos tener en cuenta y precisar algunos rasgos genéricos tales como el hecho de que, si se ha señalado que el biologismo o el determinismo genérico es limitado, lo es también el término sexo (sexo femenino, sexo masculino), lo que nos induce a emplear el concepto *género sexual*, término crítico que designa la identidad sexual y sus características asociadas, o lo que es lo mismo, la identidad sexual adquirida culturalmente, en definitiva, una *construcción o constructo cultural*[27]. Esto quiere decir que tradicionalmente se asocian determinadas características a personajes femeninos, por ejemplo, la mujer pasiva, la mujer atada a la pata atada de la cama, el hombre emprendedor, etc., una serie de rasgos que no definen en absoluto a la mujer que Almudena Grandes nos presenta a través de Malena, que contrasta enormemente con el perfil de mujer, madre, hija, etc., que en su familia prodigan y que en numerosas ocasiones contrasta con el lenguaje desinhibido de labios de una mujer, que incluso se atreve a utilizar tacos y palabras no recogidas en el protocolo del comportamiento femenino, por ejemplo, cuando dice que Elena “tuvo los santos cojones de descolgar y llamarme por teléfono” (Grandes, 1994: 281) y que

[27] Íb.: 48.

destacan si se analizan desde un punto de vista conservador (Grandes, 1994: 40) cuando la propia Malena relata cómo "(...) la abuela pasaba de los reproches razonables—... a ese cabrón le voy a dar yo para que vayas contando por ahí dónde guardo las bragas, y esa... ese pedazo de puta... no ha tenido valor para llamarme machorra, a mí, precisamente a mí, machorra, cuando he tenido nueve hijos, cuatro más que ella, maldita sea su estampa!" o incluso reproduce sus diálogos con admirable frescura (Grandes, 1994: 108).

"-Era castaña, coño, y no me interrumpas que pierdo el hilo... Sería más bien Argentina, bueno, no me acuerdo, lo mismo me da, era a tomar por culo de aquí, eso seguro, y a ella le pareció bien, que era un arreglo bueno para todos...".

En el seno de este panorama de mujeres nuevas y emprendedoras, capaces de conducir su propia vida a su propia manera, la maternidad se plantea como un hecho controlable y sobre el que la mujer tiene capacidad de decisión. La mujer que representa Malena es capaz de decidir si quiere ejercer su maternidad o no, como ya se apuntaba en *Las edades de Lulú.* La preocupación de su padre por el hecho de quedarse embarazada, lleva a Malena a realizar una reflexión sobre este hecho. La autorización de la píldora, anticonceptivo femenino, supuso un gran avance para la sexualidad femenina y, a partir de entonces, el concepto de sexualidad experimenta un gran cambio y una revolución de la que la mujer es protagonista. Se plantea como algo normal y cotidiano, el miedo al embarazo, un hecho impensable en otra época no muy lejana (Grandes, 1994: 48):

"-¿Estás embarazada?
-No, papá.
-Menos mal.
Parecía tan profundamente aliviado que me pregunté qué clase de imagen tendría de mí si hasta me creía capaz de una gilipollez semejante y perdí el hilo del discurso que traía preparado".

Si bien hemos mencionado la rivalidad con la que Malena tiene que luchar en el seno de su familia, incluso con su propia hermana melliza, la

complicidad femenina, guiada por un cierto corporativismo de género está presente en muchos pasajes de la novela, fundamentalmente, en la estrecha relación que Malena y su tía Magda entablan y afianzan en el transcurso de la narración. Son frecuentes los pasajes en los que se aprecia un sentimiento de confidencialidad femenina que rompe con el esquema de competitividad que ha sido atribuido a las mujeres contra el que la relación de Magda y su sobrina parecen luchar a lo largo de toda la narración de sus respectivas historias mediante declaraciones afectivas mutuas con las que aprender a superar las vicisitudes de sus respectivas vidas y las opiniones de su familia (Grandes, 1994: 62):

"-¡Oh, Malena, te he asustado! ¿verdad? –me abrazó, apretó la mejilla contra mi cráneo y me besó en el pelo, balanceándome despacio, como si fuera un bebé–. Si es que soy una bestia, no debería de contarte esas cosas, tú no las entiendes, pero... ¿con quién hablaría yo aquí si no pudiera hablar contigo? (...)

-¿Sabes una cosa, Magda? Te quiero mucho, muchísimo, en serio.

-Yo también te quiero, Malena –frenó por fin, y nos quedamos paradas una frente a otra, y me miró a los ojos, y los suyos ardían–. Eres la persona a la que más quiero en este mundo, la única que me importa de verdad. Y no me gustaría que lo olvidaras. Nunca".

Al referirnos a la voz femenina, en este caso la de Malena y la de las mujeres que le acompañan en el viaje de su historia propia, debemos recordar cuáles fueron las voces femeninas que con anterioridad supieron hacerse escuchar en un mundo esencialmente masculino y no podemos ignorar el hecho de que a Simone de Beauvoir (1949) le cabe el reconocimiento de adelantada en nuestra modernidad más cercana, al formular en su texto canónico que la definición de una mujer sobre su propio yo comienza por afirmar: "Soy una mujer". Aquí se inicia la división de los sexos y la asimetría básica entre lo femenino y lo masculino como categorías históricas, analizando el papel importante que desempeña la cultura en la representación, reproducción y transformación de tales categorías. Naturalmente que Simone de Beauvoir se hace esa interrogación enmarcada por el existencialismo, que hoy en día ya ha perdido fuerza. Lo que importa, sin embargo, es que su pregunta abrió las

compuertas de la heterogeneidad y de lo que hoy llamamos *Otredad*, al subrayar las claras fronteras definidas por criterios de género sexual[28]. Probablemente, Malena de la mano de Magda, descubre este espíritu femenino, la capacidad de ser feliz siendo mujer, y así en determinados momentos, aparece una cierta exaltación de la mujer y ofrece una reivindicación de la identidad femenina cuando Magda le hace comprender que la solución a sus problemas no radica en el hecho de convertirse en niño, como durante tanto tiempo ha anhelado Malena y la incita a que sea una mujer diferente a las de su familia si es eso lo que no le agrada de su condición de mujer (Grandes, 1994: 81):

"-Solo 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. Pero, por el amor de Dios, Malena —sus labios comenzaron a temblar pero aún no sé si los movía la emoción o la ira—, no vuelvas a jugar al Juego nunca más, ¿me oyes?, nunca, nunca más, no le consientas a Reina que siga jugando, ni en serio ni en broma, tienes que acabar con eso, acabar de una vez, antes de hacerte mayor, o ese maldito juego acabará contigo".

En el análisis de la voz femenina conviene tener en cuenta la diferencia entre los conceptos de "sexo" y "género" y, si bien existen ciertas discrepancias en cuanto a su definición, lo que resulta evidente, como Raúl Escalera Maestre apunta en su ponencia en el congreso *Mujer, cultura y comunicación*[29], resulta evidente el hecho de que sexo y género son dos conceptos íntimamente relacionados pero mutuamente restrictivos, ya que desde el punto de vista biológico, no existe duda de que el ser humano se diferencia en dos sexos, machos y hembras y que se trata de un dimorfismo sexual bastante claro en comparación con el que existe en otras especies animales. Como continúa explicando en su ponencia, existen una serie de rasgos que matizan las

[28] Íb.: 33.
[29] Raúl Escalera Maestre, *"Silencio, nombre de mujer: Fernán Caballero"*. Congreso *Mujer, cultura y comunicación*, Sevilla: 2001, p. 2.

diferencias. Cada sociedad cultural establece una serie de comportamientos y actitudes característicos de cada uno de los sexos y que nos lleva al concepto biológico de *género*, por lo que es evidente que una misma realidad tiene dos imágenes, una biológica (el sexo) y otra cultural (género). Quizás sea a partir de esta premisa de la que parte la protagonista de la novela de Almudena Grandes y que, a pesar de todo, Malena emprende esta lucha por demostrar a su familia y, sobre todo, por demostrarse a sí misma, que es capaz de pensar por ella misma, de ser diferente, de ser ella, en definitiva, siempre con el referente de su tía Magda. No obstante, Malena, a pesar de su obstinación, de su lucha encarnizada por hacerse respetar entre los suyos y en el mundo que le rodea, no puede evitar en algunos momentos sentirse sola y así lo confiesa. Resulta curioso analizar el hecho de que la soledad de Malena no se refiere al hecho de no contar con una pareja que esté a su lado sino con una persona, cualquiera que sea, que sepa entenderla y apoyarla en sus ideas y propósitos y al apreciar la ausencia de su tía Magda descubre lo que lo que significa “estar sola”.

Son muchas las características y prototipos que han definido a la mujer en la historia y, principalmente, en la literatura. Una vez iniciada la lucha por ocupar un lugar en el panorama laboral, se despiertan sentimientos encontrados entre las mujeres. La competitividad, la presión a la que la mujer se ve sometida, obligada por sus compañeros hombres, a quienes en alguna medida parece deberle una serie de demostraciones y de pruebas superadas, en ocasiones, se confunde con la lucha que se establece con sus compañeras mujeres y aflora, tal vez, tan inconsciente como desafortunadamente, un sentimiento que con frecuencia se liga a la naturaleza femenina: la envidia. A lo largo de toda la novela, Malena establece las diferencias que existen con su hermana, no sin dejar de sentir, en determinadas ocasiones una cierta envidia. Reina, hermana melliza de Malena, nace con dificultades y arrastra una serie de problemas de salud de los que Malena se siente culpable por el hecho de haber nacido unos

minutos antes y en perfectas condiciones. Este suceso repercutirá de forma importante en su infancia, ya que la familia de Malena no deja de culparla por gozar de una salud excelente y decide ocuparse de Reina como si fuera la única que realmente necesitara cuidados y atenciones y de este modo Almudena Grandes describe desde la voz de Malena esta envidia instintiva y elemental, que durante mucho tiempo absorbió en sí misma todas las demás envidias, fue creciendo a medida que su hermana se liberaba, con una lentitud que parecía traducir el enorme esfuerzo de su organismo, de las dramáticas secuelas de su nacimiento, para convertirse, si no en una niña saludable, sí en una adolescente de aspecto normal (Grandes, 1994: 87).

Existe una serie de cánones establecidos que durante mucho tiempo reinan no sólo en la literatura que, al fin y al cabo, es la encargada de transmitir el reflejo de la sociedad, sino también de la propia sociedad y que han condicionado en gran medida la vida de la mujer. El hombre es el ser masculino de la especie humana mientras que la mujer corresponde al femenino, y en consecuencia, se considera hombre a todo ser masculino que físicamente presenta unas determinadas características universales tales como, voz grave, vello, hombros anchos, aparato reproductor externo, etc., mientras que se considera mujer a todo ser femenino que físicamente presenta una voz aguda, pechos, mayor desarrollo de caderas y aparato reproductor interno. Por tanto, según este principio, todo ser humano puede ser encuadrado en uno de estos dos grupos, sin problema aparente. Por otra parte, el hombre es el macho de la especie y, como tal, es el que ejerce pleno derecho sobre la mujer que es la hembra de la susodicha. Así pues, toda mujer está predestinada a ser dominada y todo hombre a ser dominador. Algo así como ocurre entre el resto de las especies animales, con la única diferencia del concepto de civilización y de razón, de las que se supone que la especie humana está dotada. Evidentemente, estos cánones del marco sociocultural, junto a la supuesta realidad superior del hombre parecen ser las causas principales que permiten hacer titubear a las mujeres sobre su

propio papel en la sociedad y de esta forma, limitar sus aptitudes intelectuales e incluso físicas. Además, son muchos los roles que se han asignado a la mujer y los estereotipos que las han definido a lo largo de la historia, los cuales, probablemente, hayan trazado unos objetivos definidos e inamovibles, los mismos que para Malena resultan difíciles de alcanzar y por los que se siente "inacabada" como mujer, especialmente, si se compara con las virtudes alabadas de su hermana Reina. Quizás por las constantes e hirientes comparaciones, Malena no deja de sentirse un "desastre" como mujer y así lo confiesa ante la intimidad de su diario (Grandes, 1994: 91):

"Querido diario, me llamo Magdalena, pero todos me llaman Malena, que es un nombre de tango. Hace casi un año que tengo la regla, así que ya me parece muy difícil que la Virgen quiera convertirme en un chico, y creo que voy a ser más bien un desastre de mujer, igual que Magda".

Ya hemos mencionado en el análisis de otras novelas, la preocupación de los personajes de Almudena Grandes por el físico y cómo la comida puede llegar a convertirse en una obsesión constante que, con frecuencia, suele asociarse al apetito sexual, de forma que la prohibición subyacente a la hora de comer determinados alimentos también está relacionada con la sexualidad femenina, durante tanto tiempo prohibida de alguna manera para el género femenino. El paso de niña a mujer, los cambios en la indumentaria que suele conllevar esta transformación, el cuidado de la imagen exterior de la mujer, el descubrimiento de los cambios físicos y la sorpresa que este hecho produce en la propia protagonista son narrados con la naturalidad y espontaneidad que una edad de catorce años puede aportar. Como en el resto de novelas de Almudena Grandes, también se hace referencia al aspecto físico de la mujer y a los cambios que su cuerpo experimenta, así como a la obsesión por la gordura, un elemento repetido en otras de sus novelas (Grandes, 1994: 94):

"Para ir a aquella boda me puse las primeras medias transparentes que usé en mi vida. Tenía catorce años y mi cuerpo había cambiado mucho, pero yo no me di cuenta de todo de aquel fenómeno hasta que me sorprendió el hallazgo de mis propias piernas, desnudas y enteras (...). Me miré en el espejo y me

descubrí, fundamentalmente redonda. (...). Todo lo demás, súbitamente, se había hecho carne. Basta, ordinaria, morena y vulgar carne humana que ya no me abandonaría jamás".

En este análisis pormenorizado de voces femeninas como las de Malena, las de Magda, las de su abuela Soledad, no podemos obviar la repercusión que otras tuvieron anteriormente. Si nos ocupamos del ambiente literario y procedemos a un análisis del mismo, no cabe duda que la verdadera revolución literaria femenina no adquiere una importancia relevante hasta inicios del siglo XIX cuando aparecen grandes escritoras como Jane Austen y Emily Brönte, quienes consiguen un lugar en la literatura de su tiempo. Sin embargo, no podemos olvidar épocas anteriores, el siglo XVI, por ejemplo, que marcó un hito en la historia cultura italiana debido al amplio espacio que entre los poetas petrarquistas correspondió a las mujeres. Tullia de Aragón, Verónica Franco, Verónica Gamara, Vittoria Colonia o Gaspara Stampa fueron grandes escritoras de una época en la que la mujer comenzaba ya a adquirir cierta importancia, y tal vez podamos relacionar este hecho y el nuevo papel que adopta la mujer con el movimiento humanista y renacentista, ya que en el Renacimiento la mujer comienza a identificarse como la versión femenina del hombre y a abrirse camino en el mundo cultural y artístico. Encontramos ejemplos de esto en el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto. Sin embargo, en España la realidad sociocultural va muy por detrás de la europea. El hecho de que el contexto literario sobrepase las aspiraciones femeninas en gran manera va muy relacionado con esa "gama" de comportamientos, características y definiciones que establecen la diferencia esencial entre ambos sexos: macho-pensante, hembra-dependiente. En un país en el que el machismo constituye por antonomasia el elemento definitorio de la época, poco espacio quedaba reservado para el ejercicio intelectual del sexo opuesto[30]. Si se tiene en cuenta este panorama en el que la mujer ha tenido que ir haciéndose hueco a fuerza de

[30] Íb.: 3.

salvar obstáculos, quizás el análisis de personajes como Malena, resulte tan gratificante como interesante, puesto que en otra época no demasiado lejana poder hablar del modo en el que Malena se atreve a hacerlo, habría resultado impensable. Resulta, por tanto, innegable la naturalidad con la que Malena adolescente puede hablar de sí misma tras reconocer su cuerpo en el espejo y descubrir los cambios hormonales que ha experimentado y así lo explica cuando relata cómo hasta aquel momento, su sexo genérico le había dado tantos quebraderos de cabeza que nunca había concedido demasiada atención a su sexo físico y cómo años antes, a los diez, a los once, lo había estudiado frente al espejo con interés, contemplando alegremente cómo se poblaba de un vello al que quiso conceder cierto vago carácter premonitorio, hasta que descubrió que allí no iba a crecer nada más, sólo pelo, y dejó de frecuentar tan decepcionante espectáculo (Grandes, 1994: 157).

Como ya hemos mencionado anteriormente, la obsesión por el aspecto físico se convierte en un rasgo inseparable de los personajes de Almudena Grandes como también le sucede a Malena, quien dotada de una gran ironía y un gran sentido del humor es capaz de relatar el esfuerzo que para ella supone introducirse en unos pantalones en los que apenas cabe para lo que se ve obligada a contener la respiración con el fin de satisfacer los esfuerzos de su madre por cerrar el botón de los mismos. Malena mujer y niña no se siente culpable por el hecho de tener un cuerpo grande y carnoso y es capaz de reírse de las situaciones que esto genera, como relata en este pasaje (Grandes, 1994: 159):

"El tamaño de mis pantalones puso la nota detestable en particular a una jornada detestable en general. Con los pulmones hinchados como un globo a punto de explotar, sin atreverme a respirar siquiera para mantener el volumen de mi tripa en los límites de lo inexistente, trataba de conservar ciertas esperanzas mientras miraba de reojo a mi madre, que arrodillada ante mí, estirando de la cinturilla con todas sus fuerzas, pugnaba por abrochar un botón que resbalaba una y otra vez en sus pulgares...".

Además, ante estas situaciones hilarantes, Malena no recurre a la dieta drástica que pueda convertirla en una mujer escultural y al uso, según establecen los cánones femeninos de belleza, sino que siente recompensada con una suculenta comida que pueda aliviar sus preocupaciones y ansiedades, como también lo hacía Lulú. Por tanto, al igual que en otras de sus novelas, recurre a la comida como terapia para paliar sus inquietudes, puesto que no hay otra cosa que consuele de verdad.

Malena es un nombre de tango es también una recopilación histórica de las mujeres y de su historia, que no siempre ha sido halagadora, y así lo demuestran hechos como que la universal Declaración de los Derechos del Hombre tuvo que complementarse con textos que regularan de forma más específica la igualdad fundamental entre hombres y mujeres, por lo que la ONU dejó constituida en 1946 una Comisión de la Condición Jurídica y Social de la Mujer para que elaborase documentos donde se reconociesen y fijasen las garantías sociopolíticas femeninas. Actualmente, en las sociedades avanzadas casi ningún lenguaje teórico los pone en duda, de forma que los partidos procuran favorecerlos en sus programas políticos. Junto a estos grandes teoremas y reconocimientos, sin embargo, todavía conviven enormes costumbres arraigadas que parecen haberse instalado de forma indefinida en nuestra sociedad y tal vez para contrarrestar estos grandes lastres contra los que todavía no se ha conocido un antídoto efectivo, han surgido grandes foros, plataformas, etc., que consigan hacer valer de una vez por todas los tan traídos y llevados derechos. No podemos olvidar el hecho de que la Ilustración dejó a las mujeres excluidas de la ciudadanía, el Estado liberal del siglo XIX les negó voto y derecho a la educación pero, además, a pesar del llamado Estado de bienestar, el feminismo tuvo que forzar la inclusión de la mujer en estos cambios[31]. De modo que el nacimiento de personajes como Malena, no es casual. Tal vez en esta marabunta de sentimientos y objetivos ante los que se ve enfrentada la mujer,

[31] Íb.

surgen también otros, no tan loables como el de los celos entre componentes del mismo género, como le sucede a Malena con su hermana Reina, ante cuyas habilidades con el sexo opuesto, la envidia de Malena no puede reprimirse, un sentimiento ya antiguo como lo relatan los propios cuentos infantiles (no podemos olvidar a Blancanieves y su madrastra, la Bella durmiente y la bruja que la maldijo para el sueño eterno, etc.). En esta novela, al igual que en otras de Almudena Grandes, también se deja constancia de la envidia entre mujeres, en este caso, fundamentalmente con respecto a su hermana Reina (Grandes, 1994: 95):

"El tremendo éxito que mi hermana cosechaba entre las filas del enemigo me desazonaba por varios motivos, entre los cuales el principal, por más que me hubiera atrevido a cortarme la mano derecha con un cuchillo manejado por mi mano izquierda, antes que a admitirlo en el más secreto de los íntimos coloquios que hubiera podido llegar a sostener conmigo misma, era una envidia tan pura, tan simple, tan insana y tan elemental, que llegó a encarnarse en el primer factor eficaz entre los que me permitirían superar la extraña angustia derivada de mi fantasmagórico crimen prenatal...".

Al igual que en *Las edades de Lulú,* también se nos presenta la imagen de una mujer fatal, representada en el personaje de su hermana Reina. Tanto Lulú como Malena son mujeres que ya no aspiran a ser las "perfectas" casadas sino que ansían tener éxito en la conquista del sexo opuesto, son mujeres conscientes de las armas que poseen para ello y no sienten ningún pudor al confesar su anhelo de convertirse en "femme fatale". Para Malena, Reina se convierte en una competidora en el ámbito de las conquistas amorosas, al igual que en el resto de aspectos cotidianos, desde muy temprana edad y así lo relata cuando explica que creía asistir desde una privilegiada tribuna al concienzudo florecimiento de la pequeña mujer fatal, evocando con nostalgia viejas reglas de oro, prudencia y sabiduría, ante el desolado espectáculo de aquel páramo desierto de misericordia (Grandes, 1994: 96).

Sin embargo, a pesar de reconocerse y luchar por mantenerse como mujer emancipada, libre, sin atender a normas ni parámetros que puedan dirigir y controlar su vida, tampoco renuncia a sus sentimientos, ni mucho menos, al del amor. Esta imagen de mujer sentimental y enamorada puede en ocasiones oponerse a la de la mujer independiente y liberada que anteriormente nos presente. Se percibe en este pasaje cómo Malena, a pesar de mantener una relación difícil con su hermana, es consciente de la debilidad de su hermana en el ámbito sentimental y vaticina los fracasos que esto puede ofrecerle a su vida. Probablemente sea en este tipo de análisis introspectivos de Malena en los que la voz femenina se escucha con mayor nitidez y claridad. En contraste con la imagen de una mujer enamorada desde la perspectiva de otra (Grandes, 1994: 98):

"Pero Reina se enamoraba aproximadamente cada tres meses de un chico distinto, y se enamoraba hasta la muerte, hasta la locura, hasta la desesperación, eso decía, y yo ya intuía que por ese camino nunca podría llegar a ninguna parte".

En esta misma línea, Almudena Grandes también nos presenta a una mujer que, además de liberada, es capaz de reconocer sus sentimientos e incluso sus propios instintos. Malena, como ella misma admite, se enamora "como una bestia", se mueve por puro instinto, boqueando con el morro abierto y seco, siente una pasión angustiosa, y siente un dolor que duele (Grandes, 1994: 166).

Otro de los aspectos recurrentes en la narrativa de Almudena Grandes y que evoluciona a la par que lo hace su estilo y sus personajes, a la par que lo hace la mujer contemporánea de su contexto literario es, indudablemente, la sexualidad femenina. Tras romper con los tabúes establecidos en *Las edades de Lulú,* Malena y las mujeres que prosiguen sus pasos, ya no encuentran impedimentos para imponer su propia voluntad en el sexo. Las expresiones lingüísticas, la libertad de expresión, la liberación sexual son elementos que se han convertido ya en una realidad en la vida de Malena, que ya sabe bailar por sí

sola, que no tiene pudor y que no lo necesita para poder hacer lo que quiera con su cuerpo. La sexualidad que se nos presenta en la novela, goza de una total liberación y ya no existen los tabúes (Grandes, 1994: 186):

"-¿No te habrás dejado meter mano, verdad?
-Por supuesto que no –respondí, procurando evitar cualquier énfasis sospechoso.
-No, si a mí no me importa, allá tú, pero te lo digo porque no creo que convenga dejarles. Yo les hago esperar siempre...
-Ya lo sé, Reina, lo sé".

Son abundantes las descripciones sexuales que Malena ofrece a lo largo del relato y no tiene ningún reparo para compartirlas con el lector. De este modo, la protagonista no siente vergüenza al confesar su placer sexual o la ausencia del mismo. Ya no se trata de complacer al hombre sino que también se trata de un placer compartido, en el que tanto el hombre como la mujer tienen derecho a experimentar sensaciones placenteras que, como ella misma explica, no lamenta. En lo que se refiere a la sexualidad y en la misma línea que los aspectos que hasta ahora se han comentado, son numerosos los pasajes en los que se aprecia una gran libertad para hablar de estos temas y abundantes las conversaciones que revelan una plena desinhibición por lo que se refiere a la sexualidad femenina (Grandes, 1994: 315):

"-Bueno, yo tampoco me he enterado cuando tú te has corrido.
-Es que yo no me he corrido –si yo me hubiera corrido, pedazo de gilipollas, os habríais enterado a la vez tú, el vecino de al lado, el panadero de la esquina y un camión de bomberos que pasara por la calle tocando la sirena... Eso pensé, pero no dije nada".

En lucha constante contra los principios que parecen regir la educación recibida y que su hermana Reina parece cumplir a rajatabla, Malena no considera que el hecho de disfrutar del sexo sea una equivocación ni altere ninguna norma impuesta. Sabe que va en contra de lo que le han enseñado, de su educación religiosa, pero no lo comparte ni está dispuesta a acatar las normas

que un sistema tan rígido le impone porque no considera que esté perjudicando a nadie y porque tampoco cree que los hombres se aprovechen de ella. Se siente dueña de su cuerpo y puede hacer con él lo que le venga en gana. Así, Malena pretende equipararse a los hombres en los aspectos sexuales y no está dispuesta a renunciar al placer y ella misma explica que no estaba dispuesta a venderse cara, no estaba dispuesta a admitir que a ella no le aprovecharan los tíos en la misma medida en que ellos se aprovechaban de ella para ella es una cuestión de principios, y es cómoda, su cuerpo es suyo y hace con él lo que le da la gana (Grandes, 1994: 353). Para Malena es un derecho adquirido con su condición de mujer, así como todo lo que tiene que ver con ella, sus visitas al ginecólogo, las consultas que a él le plantea, el hecho de que determinadas situaciones le resulten más placenteras que otras así como el de que no le produzca ningún tipo de pudor compartir sus pensamientos en voz alta con el resto del mundo. Por eso, Malena no tiene reparos a la hora de hablar en público de su sexualidad (Grandes, 1994: 372):

"(...) y sin ninguna intención especial, ni buena ni mala, que a mí me apetecía mucho más follar cuando tenía la regla, que me gustaba más y que se lo había contado a mi ginecólogo, y que él me había dicho que era natural, porque la regla incrementaba la producción de no sé cuál hormona".

Es destacable la naturalidad con la que la mujer se acepta tal cual es y cómo es capaz de mirarse en el espejo sin pudor olvidándose de las normas estéticas socialmente aceptadas. Malena se contempla en el espejo, no para encontrarse guapa, sino para encontrarse, para aprender de ella misma, para verse con otros ojos, para ser capaz de desprenderse de su propia visión para adoptar la de otros, para poder gustarse, para sentirse a gusto consigo misma, para encontrar la seguridad que desde la infancia siente que le han arrebatado. Encontramos numerosas introspecciones de la voz femenina de Malena, una voz que intenta hacerse escuchar a lo largo de toda la novela en su propia voz, en su narración, cediendo a la tentación de mirarse, de amarse, de quererse tal cual es,

sin necesidad de sentirse guapa, delgada o escultural, sino de ser Malena y aceptarse tal cual es para aprender poco a poco que aquellos ojos, y aquella piel, y aquellos rizos, y aquellos labios son los suyos, porque son el reflejo del rostro que él había querido mirar, y su repentina belleza no es sino la huella más profunda de su mirada. Se estudia atentamente, y se estremece al comprender que lo importante no era verse guapa, sino simplemente verse, o quizás, verse con sus ojos, ser capaz de desprenderme de mí misma para observarme desde un corazón ajeno, y gustarse y decidir entonces que podía volver de nuevo a ser una sola cosa y entonces descubre que nunca se había sentido tan a gusto con lo que le había tocado en suerte, y nunca había estado tan segura de ser no ya alguien valioso, sino simplemente alguien (Grandes, 1994: 187).

El aspecto físico es una constante que se convierte en obsesión a lo largo de toda la novela, como ya hemos comentado anteriormente y como se percibe en el resto de las novelas de Almudena Grandes a través de unos personajes femeninos que intentan hacerse un hueco en una sociedad consumista que se rige por unos estrictos cánones femeninos que la lideran. Malena, a pesar de su voluminoso cuerpo, al igual que Lulú, es una mujer débil, en apariencia fuerte por su físico, pero frágil ante la crueldad de las vicisitudes de sus vidas contra las que intentan interponerse. Resulta paradójico que mujeres como Malena, como Lulú, puedan sentirse solas y abandonadas, que sean siempre las perdedoras de las historias que protagonizan, que siempre haya alguien en su entorno que sepa aprovecharse de sus bondades o de su ingenuidad, que sean tan vulnerables como la esmeralda verde que su abuelo le otorgó un buen día y que, sin embargo, sigan ahí, en el centro de la historia, como mujeres diferentes, como bisagras sobre las que se abre una nueva puerta hacia una nueva vida, no sólo para ellas, sino también para las mujeres que representan. Malena cuenta cómo se siente tan grande como el cedro del jardín y tan vulnerable como la roca verde que había pasado de mano en mano durante siglos y sin embargo, apenas

unas horas más tarde, aquella misma noche, esa sensación gloriosa se le antoja tan lejana e improbable como si la hubiera vivido en su propia cuna (Grandes, 1994: 190).

Malena, a pesar de haber deseado ardientemente convertirse en niño, a pesar de tener que enfrentarse a los inagotables retos que su familia y las rígidas normas que la dirigen constantemente, a pesar de haber querido ser hombre, de renegar de su feminidad durante tanto tiempo, acaba aceptando su condición de mujer. Tras seguir los consejos de su tía, Malena, que representa a una determinada mujer, que es el icono de una generación de mujeres que ha tenido que defender su igualdad y que todavía sigue haciéndolo, ya no quiere ser un hombre, porque es consciente de que eso no es la solución a sus problemas (Grandes, 1994: 199):

"-Magda me dijo que la solución no era convertirme en un niño, y tenía razón. Lo he pasado muy mal, pero ahora ya no rezo. Y creo que tampoco me gustaría volverme hombre".

Sin embargo, frente a la mujer fuerte e independiente, también surgen los momentos de debilidad ante los que se siente sucumbir y el temor a ser abandonada. Desde su primer amor con Fernando, de quien se siente profundamente enamorada y a quien no consigue olvidar durante mucho tiempo, manifiesta el temor a ser abandonada, tal vez por la inseguridad que siente en su interior y porque presiente que la historia contiene una fecha de caducidad que ella no sabe o no quiere leer cuando descubre que en aquel punto convergen si fuerza y su debilidad, que en el exacto corazón del riesgo latía la mayor de sus ventajas, porque había millones de chicas en el mundo, más guapas, más listas, más divertidas que yo, pero ningún instrumento tan perfecto para un desafío tan intensamente deseado, y sin embargo, entonces, aquella idea también la atormenta, y la desgarra por dentro, presa de la violencia de unos celos universales que la reducían, en su propio orden del mundo, a un nombre y a un

apellido, a una cuna y a una casa, y empieza a preguntarse con temor qué ocurriría con ella cuando Fernando se aburriera de sacar los pies del plato (Grandes, 1994: 210). Nos encontramos aquí con otro de los elementos recurrentes en la narrativa de Almudena Grandes, fundamentalmente, en la primera etapa de su obra, donde personajes como Lulú muestran su deseo de cambiar la identidad de su género. Lulú, obsesionada por los travestis, por poder conseguir el mismo placer sexual que un hombre, Malena, con un deseo interno, casi obsesivo igualmente por convertirse en niño, Benito, disfrazado de voz masculina o personajes con nombre masculino como Fran o Jose, constituyen algunos ejemplos de este aspecto de la narrativa de Almudena Grandes. Se revela en este sentido, el inconformismo que la desigualdad de género puede generar y que los personajes de Almudena Grandes saben transmitir en su literatura. Malena cree que siendo hombre todo será más fácil, lo cual no es sino el reflejo de la sociedad en la que el personaje fue engendrado. Hemos visto cómo las obras de Almudena Grandes se convierten en testimonios de la realidad que intenta reflejar con personajes reales con problemas reales que es capaz de recrear en su ficción particular.

En los abundantes diálogos que pueblan la novela, se mencionan los presentimientos femeninos a modo de premoniciones, dibujando así a una mujer sabia por la experiencia y por su condición de mujer. Junto a la vida urbana cotidiana de Malena aparece un entorno rural, el de las vacaciones en Extremadura, durante las que tiene la oportunidad de conocer otro tipo de vida, otras experiencias, no sólo propias sino también de las mujeres que allí habitan, de las que han habitado, de todas las que siempre tienen algo que aprender, mujeres que aún siguen sometidas a los designios masculinos, que no tienen capaz de decidir, que no han sabido o no han podido enfrentarse a su propio destino, que por su bondad e ingenuidad se han dejado engañar por hombres que sólo las han tratado como un objeto y a quienes no se sienten con fuerza para

enfrentarse a pesar de tener que cargar con un duro futuro del que sólo ellas serán en lo sucesivo responsables (Grandes, 1994: 109):

"Teófila esperó a que el coche desapareciera por la carretera, y luego atravesó la plaza que en vez de en la cama con un hombre había estado mirando de frente a Dios Padre, si sería mema, madre mía, tonta perdida... Y su tía le dijo que todavía estaba a tiempo, que se casaba con su primo, que no fuera imbécil... Pero ella no contestó, solo sonreía, y yo me imaginé que ahí ya no había nada que rascar, que ésa ya iba a ser una desgraciada para toda su vida".

Llegados a este punto, y teniendo en cuenta el análisis pormenorizado de la voz femenina que estamos realizando, tal vez debamos preguntarnos si realmente la voz femenina se escucha en la actualidad con la fuerza que debería, es decir, con la misma fuerza que la masculina. La mujer ha recorrido un largo camino para dejar oír su voz, potente o sinuosa, pero claramente decidida a constituirse en eje vertebral de la sociedad y si nos referimos a los textos para poder proceder al análisis de esta voz que perseguimos tal vez podamos responder mejor a la pregunta anteriormente planteada[32]. No podemos olvidar que la voz de mujer ha sido apagada durante mucho tiempo y que no hace tanto sólo se permitía escucharla si se ostentaba algún título nobiliario. Aún hoy día parece que la mujer no ha tenido ningún papel que desempeñar en la historia de la humanidad y que ésta haya sido construida a partir de hombres que han sabido llevarla a buen puerto. No obstante, lo cierto es que hubo mujeres valiosas, en las letras y en las artes, como la famosa Eloisa que conoce y enseña a las monjas el griego y el hebreo, o como la monja Roswita a la que se atribuyen una serie de comedias centrales en el despegue literario de los países germánicos, o como la abadesa Herrade de Landsberg que escribió la enciclopedia más conocida del siglo XII, hubo asimismo periodos históricos en los que la presencia femenina se hizo sentir como en los famosos salones literarios franceses y agentes literarios

[32] Caballero Wangüemert, "Si me permiten hablar,... con voz de mujer". Congreso *Mujer, cultura y comunicación*, Sevilla, 2001.

directos de la Revolución francesa como Madame de la Fayette, la marquesa de Sevigné y Mª Catherine d´Aulnoy y que, curiosamente, parecen haberse cubierto de invisibilidad[33]. Tal vez porque la historia de la humanidad quedaba reducida a grandes cruzadas y batallas que sólo estaban permitida para los hombres y porque sólo hasta el siglo XX, con la entrada de la "historia de las mentalidades" se empezaron a analizar otros factores que contribuyeron y siguen contribuyendo a la historia de la humanidad. Probablemente, Malena, alejada de todas estas batallas legendarias, se conforma con afrentar las suyas propias, que también van construyendo paulatinamente la evolución de las mujeres de su tiempo y se recluye en sus ideas, en las que comparte con sus coetáneas para darles la fuerza que necesitan para poder cobrar vida. La literatura de mujer, la femenina, la feminista, constituye sin duda uno de los cimientos sobre los que se construyen los derechos para la igualdad de la mujer. Si las mujeres son diferentes de los hombres, también lo son sus voces, sus letras, sus artes, su escritura, su literatura y no hay nada grave en ello. Probablemente entre estos rasgos que la definen, no podamos olvidar las descripciones minuciosas y exhaustivas que el género femenino es capaz de ofrecer desde una perspectiva muy diferente a la masculina y con capacidad para descubrir detalles que a los ojos masculinos podrían pasar desapercibidos. Como lo hace Almudena Grandes, como lo hace Malena (Grandes, 1994: 128):

"¡Mi tía Lala, la cuarta hija de Teófila, era la mujer más guapa que había visto en mi vida. Bastante más alta que yo, porque debía de rondar el metro ochenta, tenía unos ojos pardos inmensos, rasgados en los extremos, y había heredado la boca de los Alcántara, pero su nariz era perfecta como la de su madre, y perfecto el óvalo de su cara, enmarcada por dos pómulos que sobresalían lo justo...".

Estos pasajes, urbanos, rurales, sociales en definitiva resultan de suma importancia y constituyen una prueba de que la evolución de la mujer ha seguido

[33] Íb.

un camino que no se debe dar por concluido. No podemos obviar la gran ignorancia a la que los estudios literarios y la literatura sometieron a la mujer, ante la declarada misoginia del Arcipreste de Hita, en el marco literario francés se desarrolló toda una compleja teoría sobre el amor cortés, cuyo centro era el culto de la dama que previamente había sido ensalzada por cimas platónicas por Dante y Petrarca y en torno a la que se genera un código del arte de amar, formalizado, con el que el caballero venera a la dama[34]. El *Roman de la rose*[35], cuya primera parte fue escrita por Gullermo de Lorris antes de 1240, poema de mayor influjo en la Edad Media francesa, símbolo de ese amor cortés que degeneró hasta invertir por completo ese objetivo con la aparición de la segunda parte, totalmente misógina, escrita por Jean de Menú hacia 1280[36]. Ese ataque brillante y brutal contra todo el sexo femenino desencadenó una serie de réplicas, como los *fabliaux*, llenos de didactismo y que suelen hablar sobre la depravación y perfidia femeninas; alegorías contra el matrimonio, etc. En contrapartida surgen poemas y narraciones de alabanza a la mujer, como *The Legend of Good Women* de Chaucer[37] y en 1400 surge la "court Amoureuse" el día de San Valentín para contrarrestar esta segunda parte de *Le Roman de la*

[34] Íb.: 4.

[35] *Roman de la rose:* La primera parte del poema es el relato de un sueño. El amante, *Guillaume*, entra en un jardín maravilloso de *Placer* de la mano de *Dama Ociosa*. Allí participa en la danza del tiempo, un baile guiado por *Alegría* y animado por *Amor*, *Riqueza*, *Generosidad* y otros personajes de carácter alegórico. Visita el jardín y se enamora de la *Rosa*, alcanzado por las flechas de *Amor*. A través del poema vemos como Guillaume va aprendiendo las reglas del amor cortés: educación, discreción, cortesía, paciencia, devoción y generosidad. Para alcanzar la *Rosa*, recibirá la ayuda de *Esperanza*, *Pensamiento Agradable*, *Dulzura en la Mirada* y *Verbo Dulce*. El hijo de *Cortesía*, *Acogida Amable* lo lleva al bosque, pero allí se ve rechazado por *Peligro*. Aunque *Razón* intenta desanimar a Guillaume, éste insiste, aplaca a Peligro y consigue incluso besar a la *Rosa*. La escena es vista por *Malaboca*, que pide auxilio a los enemigos del caballero: *Peligro*, *Vergüenza* y *Miedo*, que cierran el bosque y ecarcelan a *Amable Acogida* en una torre. Guillaume se deja llevar por el dolor.

[36] En la segunda parte, *Razón* habla sobre la Fortuna y las pasiones a Guillaume. Al no estar demasiado convencido, visita a su Amigo, que le aconseja seguir normas contrarias al amor cortés, y filosofa acerca del origen de las sociedades. *Amor* arenga a todos sus seguidores antes de intentar asaltar la torre en la que *Amable Acogida* está preso. Los asaltantes acceden a la plaza, pero los enemigos se defienden con ahínco. Sin embargo, en su retirada, *Naturaleza* se opone a la fuerza destructora de *Muerte*. Se confiesa a *Genio*, y lo envía para que se una a las tropas de *Amor*, apoyadas por Venus. Peligro, Vergüenza y Miedo huyen. Amable Acogida permite al amante tomar la *Rosa* y entonces el poeta se despierta.

[37] *The Legend of Good Women* de Chaucer, (c. 1343-1400), poeta inglés, uno de los más sobresalientes de su país, cuya obra maestra, *Los cuentos de Canterbury*, resultó crucial para el posterior desarrollo de la literatura inglesa. En el prólogo de *La leyenda de las mujeres de bien* (c. 1386), plantea una visión onírica, el dios del amor acusa al poeta de herejía por haber escrito acerca de la infiel Crésida, y le impone el castigo de escribir las vidas de las mártires de Cupido, es decir, las mujeres fieles que murieron por amor.

rose. Mujeres como Christine de Pisan[38] lideraron este movimiento en defensa de los derechos de la mujer. Tal vez por eso no podemos ignorar el hecho de que la reivindicación femenina en la literatura era necesaria, de que protestar para conseguir los derechos que los hombres ya tenían adquiridos desde el nacimiento era sólo el primer paso hacia una equidad que, probablemente, todavía no se haya conseguido plenamente. Si la literatura ha sido una de las puertas que les ha sido abierta a las mujeres, no podía ignorar la necesidad de que sus personajes fueran mujeres diferentes capaces de transmitir sus pensamientos, sus inquietudes, sus virtudes, sus defectos, sus éxitos, sus fracasos, del mismo modo que lo hacen los personajes de Almudena Grandes, de la misma forma que lo hace Malena y las mujeres que aprenden con ella, de las que ella aprende a vivir, a sufrir, a disfrutar. Malena nos presenta, en consecuencia, una serie de mujeres liberadas y desinhibidas, incluso en una edad avanzada que no se consideran indefensas por el hecho de no tener un hombre a su lado y que prefieren la soledad a tener que soportar la subyugación (Grandes, 1994: 132):

"-Pues sí, mira, treinta años hace que me quedé viuda y cada mañana cuando me levanto y veo a tu marido regando el césped, le doy gracias a Dios por haberme librado de cargar con un pellejo semejante, que para dormir a gusto, con una bolsa de agua caliente me apaño estupendamente yo sola, ya ves...".

Junto a esta mujer liberada, independiente, libre, Almudena Grandes no ignora la existencia de otras muchas figuras de mujer que se escandalizan todavía a la hora de escuchar determinados comentarios y que no pueden reprimir la desaprobación que sienten hacia palabras como "puta" o ante situaciones absurdas, como en las que no se permite la higiene corporal por tener la menstruación (Grandes, 1994: 150). No obstante, en esta primera etapa de la

[38] Christine de Pisan está considerada como la primera mujer de las letras francesas. Viuda a las 26 años con 3 hijos, pasó años pleiteando por la herencia de su marido por lo que tuvo que ponerse a escribir para ganarse la vida. Tuvo una obra prolífica que se desarrollo principalmente entre 1400 y 1418 entre la que destacan *Pasión de Juana de Arco, Cien baladas de amante y de dama* y *la Ciudad de las Damas.* En su *Epístola al Dios de Amores y Dicho de la Rosa* critica la segunda parte de *le Roman de la rose* y defiende los derechos de las mujeres en lo que fue considerado como un alarde feminista.

literatura de Almudena Grandes, que podríamos definir como próxima al feminismo, aunque sin pecar de abusar de él, se percibe una alabanza hacia mujeres avanzadas para su época, reivindicativas, luchadoras e independientes y probablemente sea el personaje de su abuela Soledad la que mejor se encargue de representar estas características que sirven para que Malena, junto a su tía Magda, sepa aprender a bailar el tango de su propia vida, de sus propias inquietudes, de sus vicisitudes, de sus alegrías y de sus tristezas. De este modo, Almudena Grandes, en voz de Malena, incluso cuando se refiere a otras generaciones, como la de su abuela Soledad, aparece una mujer independiente y libre, capaz de decidir su sexualidad (Grandes, 1994: 378): "Porque ella se acostaba con otros hombres".

Las novelas de Almudena Grandes se convierten en muchas ocasiones en repertorios históricos que con frecuencia profundizan en la evolución femenina, consciente o inconscientemente, y también en *Malena es un nombre de tango,* mediante recurrentes introspecciones al pasado, se hace referencia al sufragio femenino (Grandes, 1994: 252), al derecho a recibir una formación académica (Grandes, 1994: 254), al progresismo femenino y al compromiso político (Grandes, 1994: 257). No obstante, el aspecto de estas mujeres sigue siendo delicado y femenino, como lo demuestran las descripciones detalladas que nos ofrecen de una mujer con "el pelo recogido, tirante, descubría una cara larga y afilada, donde destacaba sobre todo la nariz, recta y demasiado grande, desde luego, como la boca, muy ancha y sin embargo bonita, pero también eran enormes los ojos, del mismo tono verde oscuro que heredarían los de mi padre, tan grandes, y tan dulces, que casi llegaban a destruir la ilusión griega de aquel rostro de doncella arcaica, cuya belleza, abrupta pero innegable, ella seguía negándose a recordar" (Grandes, 1994: 255) así como también abundan las referencias a la maternidad y al instinto maternal (Grandes, 1994: 265) a pesar de que se presenta a una mujer que no considera que la maternidad sea

imprescindible y que no tiene reparos a la hora de confesar que su vida no se reduce a ellos (Grandes, 1994: 266):

"Yo he sido la madre de mis hijos, y con eso tengo bastante, no aspiro a ser la madre de todos, ni falta que hace. Es más, si quieres mi opinión pienso que de ésas ya hay bastantes más de las necesarias, hasta demasiadas, diría yo...".

Aunque también aparece, en contraste, la figura femenina extremadamente maternal puesto que a Reina, la hermana melliza de Malena le gustan mucho los niños (Grandes, 1994: 387) frente a un instinto maternal del que Malena reniega en un principio, y en cuyo derecho a hacerlo se cree estar sin ningún tipo de tapujos ya que a ella "el útero no le grita" (Grandes, 1994: 389) aunque no obstante, parece retractarse de sus palabras al describir su parto (Grandes, 1994: 422) y acaba aceptando con agrado su maternidad (Grandes, 1994: 431). Dentro de este ámbito, también se hace alusión al aborto y la imagen clandestina del mismo (Grandes, 1994: 279)[39].

Con frecuencia, se ha atribuido a las mujeres una actitud excesivamente crítica hacia sus compañeras de género, que radica probablemente en el temor a ver invadido en alguna medida lo que ellas consideran su terreno y en determinados pasajes, Malena no puede evitar hacer determinadas críticas hacia algunas de las mujeres de su entorno, sobre todo cuando se refiere a la descripción de las mujeres que rodean a los que ella considera "sus" chicos y así lo demuestra cuando retoma las palabras de Miguel para referirse a su pareja, antes de encariñarse con ella, cuando solía decir que si no tenía ni una gota de mala leche, "era porque el seso no le daba para tanto" (Grandes, 1994: 290). Ni tampoco prescinde de determinados comportamientos, con frecuencia,

[39] Los abortos por voluntad expresa de la madre fueron legalizados primero en la Rusia posrevolucionaria de 1920; posteriormente se permitieron en Japón y en algunos países de la Europa del Este después de la II Guerra Mundial. A finales de la década de 1960 la despenalización del aborto se extendió a muchos países. Las razones de estos cambios legales fueron de tres tipos: 1) el infanticidio y la mortalidad materna asociada a la práctica de abortos ilegales; 2) la sobrepoblación mundial; 3) el auge del movimiento feminista.

achacados a mujeres y que parecen previsibles desde una perspectiva tradicionalmente femenina, como la propia Malena confiesa (Grandes, 1994: 313):

> *"Los acontecimientos se desencadenaron de acuerdo con una pauta tan previsible, que tuve la sensación de haber leído todo aquello alguna vez, en alguna revista femenina de esas que hojeaba en la peluquería, cuando iba con mamá a cortarme las puntas".*

Se muestra lo que, según los cánones establecidos, debería ser el modelo "ideal" de mujer cuando Malena narra con sorprendente sinceridad cómo se ha sentido una niña distinta de las demás, un niño equivocado, un ensayo fallido, un pobre proyecto de mujer destinado a no florecer jamás por puro defecto, y cómo nunca habría podido imaginar que lo que algún día la apartaría del modelo ideal al que con tanta vehemencia aspiraba entonces sería precisamente el exceso, y sin embargo, no fue otra la verdad que le reveló aquel tipo en un intranscendente segundo de una mañana como otra cualquiera, mientras sus amigas escuchaban atentamente el relato de una ninfa pálida, delicada y sufriente, los pezones puntiagudos, relevantes, como una agresión perpetua a su pecho plano de muchacho, las caderas escurridas, de contornos difusos, la mirada febril, como ella jamás sería, pero como ella tampoco nunca querría ser (Grandes, 1994: 325). Y como son muchas las mujeres que se suceden en la propia Malena, las mismas que las etapas, las situaciones que toda mujer atraviesa a lo largo de su vida, también Malena, con su nombre de tango, es capaz de engañarse a sí misma con una falsa idea de mujer nueva puesto que ella misma había elegido serlo, y para conseguirlo había negado su cuerpo muchas más que tres veces, desollándose a sí misma, trabajosa, dolorosamente, arrancándose la piel a tiras para no sentir, porque creía que aquél era el precio que tenía que pagar y, sin embargo, tampoco se siente orgullosa de sí misma, ni se siente más libre, ni más digna, ni más contenta (Grandes, 1994: 359). Como también sucede en las edades de Lulú, las mujeres de Malena también atraviesan determinadas etapas, crecen, se

desarrollan, envejecen, como ella misma aprecia en el personaje de su madre cuando empieza a ser consciente de que llegada a cierta edad, la mujer se enfrenta a determinados temores, una actitud que también se personifica en la madre de Malena (Grandes, 1994: 376):

"-¿Y yo? ¿Qué hago yo ahora? ¿Adónde voy yo, con cincuenta años?
Yo sabía que acababa de cumplir cincuenta y dos, y que con un poco de mala suerte, no iría ya a ninguna parte.
-Es una putada –contesté-. Una gigantesca y asquerosa putada. No hay derecho.
-No, no lo hay –confirmó ella-. Pero ése es mi destino y será el tuyo, es el destino de todas las mujeres".

Almudena Grandes nos ofrece otro concepto de mujer cuando a lo largo de una introspección Malena relata cómo Reina, que era tan diferente a ella, estaba segura de que la comprendería mejor que nadie por ser igual que ella, y sólo entonces descubre que ser una mujer es tener piel de mujer, dos cromosomas X y la capacidad de concebir y alimentar a las crías que engendra el macho de la especie. Y nada más, porque todo lo demás es cultura, dice (Grandes, 1994: 395). De este modo, en la voz femenina de Malena podemos percibir un sentimiento femenino de derrota ante la dificultad, ante la traición a la que Malena se ve continuamente enfrentada, incluso por parte de su hermana melliza, y que nos demuestra que es plenamente consciente de su feminidad cuando confiesa que a ratos le parecía justo todo lo ocurrido en su vida, porque todo conspiraba para obligarle a olvidar que ser mujer es ser apenas nada, y para convencerse de que, por ser tan poco mujer, su propio cuerpo la había castigado (Grandes, 1994: 396) y es en estos momentos cuando Malena demuestra que también es una mujer sensible, que se siente impotente ante los avatares que le devuelve su vida cuando relata que reviviendo su propia angustia tiene ganas de echarse a reír, pero no lo consigue, porque además de haber renunciado de antemano a la posesión de un hombre como su abuelo, la "mosquita muerta" de su hermana melliza acababa de abandonarle y, cuando confiesa que, "aparte de

perpleja, estaba llorando" (Grandes, 1994: 448). Prácticamente al final de la novela, Almudena Grandes, a través del diálogo mantenido entre Malena y Magda, nos presenta lo que podría considerarse como un balance de las distintas mujeres existentes, las que dan pena, como su hermana Reina y su madre, las mujeres fuertes y las débiles, las que se siempre se montan en la chepa de las fuertes (Grandes, 1994: 471):

"-Claro, y porque daba pena, igual que tu madre. Yo no sé cómo se las arreglan, pero hay mujeres que siempre le dan pena a todo el mundo.

-Sí, desde luego. Mi hermana, por ejemplo, y a mamá también le pasa, eso es verdad. Yo me apuntaría encantada, te lo advierto – y solté una carcajada-, pero no me sale, nunca le doy pena a nadie, es como las raíces cuadradas.

-¿Sabes cuál es la única diferencia entre una mujer débil y una fuerte, Malena? –me preguntó Magda, y negué con la cabeza-. Que 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, cuando no queda más remedio, tenemos que bebernos la nuestra, nuestra propia sangre, y así nos va".

Para concluir, nos presenta lo que ella considera una mujer emancipada e independiente puesto que no se siente más sola que cuando vivía con su marido, y, como ella misma indica, la exclusiva compañía de mi hijo resulta menos comprometedora y mucho más gratificante de lo que ella misma había podido prever (Grandes, 1994: 502).

En definitiva, podemos afirmar que son muchas las voces femeninas que, compiladas, dan forma a la novela y que, a través de sus numerosos diálogos, nos ofrecen una visión variada de los distintos pensamientos femeninos que han existido y que todavía existen. Malena, Magda, Teófila, Reina, Soledad... todas ellas son mujeres distintas y singulares, unidas por lazos sanguíneos o, simplemente, por determinadas circunstancias que las obligan a convivir y a mostrarnos distintas percepciones de la vida desde un punto de vista esencialmente femenino.

Si en las anteriores novelas, las protagonistas todavía intentaban luchar por el puesto que les correspondía en sus vidas y en la sociedad, Almudena Grandes consigue con Malena aportarles las libertades y el desenfado del que Lulú o Manuela carecían. En esta novela, Almudena Grandes deja que la voz femenina se escuche con total naturalidad y realiza un repaso histórico a la evolución de la mujer española en el siglo XX a través no sólo de su protagonista, quien podría considerarse como la personificación de todas las luchas femeninas mantenidas a lo largo de la historia.

Malena, al igual que la mujer contemporánea, no tiene temor a exteriorizar sus pensamientos ni tampoco de llevarlos a cabo a pesar de que puedan, en algunas ocasiones, costarle caros. Siguiendo el modelo de su tía Magda, y de su abuela Soledad, Malena toma conciencia de su condición femenina y no se arrepiente de ella sino que intenta disfrutarla y sacar el máximo partido de ello. Además, mediante diálogos que estructuran toda la narración, Malena también deja escuchar las voces masculinas con cuyos dueños es capaz de entablar largos y densos diálogos. Marcada por una historia familiar, larga y complicada, Malena va descubriendo su propia identidad en contraposición a la de su hermana melliza, Reina, modelo de mujer totalmente opuesto a ella, contra el que se rebela.

Tras el laborioso trabajo de escoger y relatar desde un punto masculino como supuso el de su anterior novela, *Te llamaré Viernes*, Almudena Grandes no tiene ningún reparo en hacerlo esta vez desde el punto de vista de una mujer que ha evolucionado y que es capaz de decidir, de dialogar y expresar su propio punto de vista sin temor a que nada ni nadie pueda detenerlo.

2.6. *Modelos de mujer:* el cuento y Almudena Grandes

Si algún título se aproxima con precisión a la producción "feminista" de la primera etapa de Almudena Grandes, indiscutiblemente, ése es *Modelos de mujer*. Tal vez quepa preguntarse si es algo más que el título de uno de los relatos que contiene el volumen, si realmente existe un modelo de mujer o, como indica este título, son varios los parámetros dentro de los cuales pueden clasificarse las mujeres, si es que es posible realizar una clasificación dentro del género. Lo que sí es cierto es que los protagonistas de esta obra son mujeres o niñas que intentan actuar conforme a sus principios, sean cuáles sean, o que se rebelan contra el patrón dentro del que sus comportamientos las han encasillado y de ahí, probablemente, el motivo de su título. Un modelo de mujer. O una mujer modelo, si es que alguien tiene los ingredientes necesarios para conseguirla.

"Memorias de una niña gitana" es el prólogo con que Almudena Grandes encabeza su libro de cuentos *Modelos de mujer* (1996). De las breves páginas que lo componen se puede extraer una imagen primera de la autora, un autorretrato retrospectivo o una especie de fotografía de ayer, que además nos habla de los caminos insospechados por los que se llega a la literatura. Nos encontramos ante una semblanza, entre física y moral, que traza de sí misma la propia interesada. Y a la vez con un pequeño ensayo de poética narrativa, en el que se deja constancia de las relaciones entre memoria, identidad, escritura y mundo.

Sin embargo, antes de profundizar en el desarrollo de este género a manos de Almudena Grandes, quizás convenga hacer un pequeño repaso de lo que ha representado este género, con frecuencia menospreciado dentro de los literarios

para poder entender mejor qué es lo que se espera de una narración de este tipo y cómo ha evolucionado a lo largo de los tiempos.

La investigación de los géneros literarios ha ido cambiando, especialmente por lo que respecta a la novela y la poesía sobre los que puede encontrarse una gran variedad de estudios, pero no así sucede con el cuento sobre el que el número de estudios y análisis es mucho más reducido. No obstante, los críticos coinciden en que es el género más antiguo pero también el más moderno y diferencian tres grupos distintos según un criterio que podríamos considerar cronológico. En primer lugar conceden un lugar importante a los denominados "cuentistas", entre los que se encontraban dioses, héroes y sucesos. A continuación se diferencia lo que denominan "fábula" y por último, aparece lo que conocemos como género independiente y con personalidad propia: el cuento surgido como tal en el siglo XIX, puesto que ya en la segunda mitad de siglo existía una preocupación por diferenciar el cuento de la anécdota, la fábula y el cuento de hadas. En el siglo XX, objeto de este estudio, se producen una serie de cambios, comienza la conciencia de una teoría en lengua castellana, mayoritariamente hispana, y destacan los que podríamos denominar como cuentistas mayores: Quiroga, Bosch, Cortázar, Anderson-Imbert e incluso Borges (éste crea el que algunos críticos denominarán "relato borgiano"). En realidad, la crítica teórica comienza con Edgar Allan Poe en el siglo XIX y la antología cuentística arranca del 1900 aunque no se puede trazar una línea divisoria puesto que algunos penetraron muy dentro del siglo XX (Galdós, Pardo Bazán).

Considerado durante mucho tiempo como género menor o subgénero, el cuento ha estado siempre presente en la literatura española, de una u otra forma a pesar de que la teoría literaria que existe al respecto sea relativamente escasa.

En realidad, desde el punto de vista histórico, el cuento precede a otros géneros considerados mayores, como la novela. El hombre siempre ha tenido la necesidad de contar historias de dioses, héroes, causas y sucesos, mientras que la novela es una creación propia del Renacimiento. Lo que hoy denominamos cuento literario, el nacido con E.A. Poe, queda lejos de los relatos orales o medievales o los que se escribieron posteriormente.

"Cuento", con el significado de "narración" o "relato" se refería únicamente a la narración oral tradicional y se mezclaba con otras tales como la "fábula", "patraña" o la "historia" y también era denominado como "apólogo" o "exemplo" (Exemplum: relato de fines éticos, cuyas raíces se encuentran en la antigüedad oriental y grecolatina). Después se intentó romper con la monotonía de la exposición religiosa y los exemplos se asociaron al entretenimiento. Se consolidó en el s. XIII (*Libro de los engaños, Calila e Dimma, Libro de los enxiemplos, Libro de los gatos*, etc., obras en su mayoría anónimas). En el s. XIV aparecen las grandes figuras literarias como don Juan Manuel, que recogió y asimiló la corriente de los siglos precedentes y la modalidad cuentística continúa su trayectoria favorablemente hasta el s. XV cuando comienza su declive.

Se tardó en comenzar a recoger por escrito el cuento oral de carácter popular y el primer ejemplo lo constituye el *Libro de Alexandre* y Alfonso X el Sabio incluye en las Cantigas de Santa María el del monje que queda ensimismado oyendo el canto de una paxarinha. A continuación aparece el *Libro de Buen Amor* y a partir del siglo XV el cuento popular se incorpora a todos los géneros literarios, tanto narrativos como poéticos y múltiples argumentos de la narración popular han pasado al romancero (*El Victorial* de Gutierre Diéz de Gámez, *El Lazarillo*, novelas pastoriles, en las de caballerías, en El Quijote, en el teatro en forma de comedia, entremeses o autos sacramentales...).

El cuento oral de carácter popular comienza a recogerse en colecciones a partir del s. XVI y el hecho de relatar cuentos era una habilidad indispensable para un cortesano. En el siglo XVI nace la novela corta por influencia italiana y aunque Cervantes se enorgullece de ser el pionero en el género, es evidente la presencia del mismo mucho antes. Lo que sí es cierto es que parece que los contemporáneos de Cervantes no debieron percibir la diferencia que delimitaba el cuento de la novela corta y la confusión terminológica entre ambos géneros durante los siglos XVI y XVII aún persistía en el s. XIX. Y aún en la actualidad persiste dicha confusión puesto que la palabra cuento sigue siendo polisémica y designa tanto el cuento popular oral, como el de hadas como de invención personal de un escritor, por lo que con frecuencia se denomina cuento literario, relato, narración corta, nacido así como género independiente con E. A. Poe y llega a su plenitud con Chejov, Óscar Wilde, G. De Maupassant, Leopoldo Alas Clarín, Emilia Pardo Bazán, Pío Baroja, etc.

El éxito del cuento en el siglo XIX está estrechamente relacionado con la proliferación de prensa periódica ya que la brevedad del género lo convertía en idóneo para ser incluido en cada periódico de cada uno de los distintos partidos y corrientes y adquirió su propia identidad. Desde entonces las publicaciones periódicas fueron la forma más corriente de divulgar el cuento incluso en el siglo XX. También se contribuyó así a modificar su forma y estructura puesto que dada las limitaciones que el espacio periodístico representaba, tuvo que ganar en brevedad, condensación e intensidad: el cuento moderno. Se produce además en el ámbito del cuento un fenómeno que son las colecciones de cuentos integrados o interrelacionados, en los que algunos pueden leerse independientemente mientras que otros exigen la lectura sucesiva en el orden de presentación conexionados mediante la repetición de símbolos, temas, tipos de narrador, escenario común y repetición de personajes en los diversos cuentos del libro.

Por lo que se refiere a la narrativa de Almudena Grandes, aunque no excesivamente practicado, como la propia Almudena Grandes indica en el prólogo de esta recopilación de relatos, sus comienzos en la literatura se forjaron con el cuento (Grandes, 1996: 11):

"(...) 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".

Si bien es cierto que, ya de lleno en su vida literaria, no se ha prodigado como cuentista y de hecho, al margen de sus artículos periodísticos y de alguna esporádica colaboración en alguna recopilación temática, Almudena Grandes no tiene ningún reparo en reconocerse novelista antes que escritora de cuentos (Grandes, 1996: 13):

"(...) Lo primero que escribí fue un cuento, y la pasión —entre el miedo y la duda, la justicia y el amor— me llevó la mano. (...). Desde entonces escribo para vivir, y la pasión sigue llevándome la mano —con frecuencia, hasta más de lo que yo quisiera—, pero apenas he acabado una docena de cuentos en todos estos años. (...). El mismo período de tiempo que he necesitado para comprender que soy novelista".

Si tuviéramos que definir el formato preferido por la autora, a juzgar por las muestras que de ello ofrece, probablemente el cuento no sea en el que más a gusto se siente, sobre todo, si se tiene en cuenta el volumen extenso de sus novelas y que en algunos casos, aun pretendiendo escribir un cuento, acabó consiguiendo lo más parecido a una novela corta, como es el caso de *Castillos de Cartón*. Y así lo corrobora en el ya mencionado prólogo que antecede los relatos que a continuación vamos a examinar: "Quizás pasé mucho tiempo antes de que publique otro libro de cuentos" (Grandes, 1996: 17).

Lo cual no era sólo un vaticinio puesto que hasta el año 2005 no aparecería su siguiente volumen de cuentos (*Estaciones de paso*). Efectivamente,

Almudena Grandes se ha revelado como novelista por encima de sus relatos, lo cual no debe desmerecer los aquí recogidos, muestra inefable de voces femeninas que relatan lo sucedido desde sus puntos de vista. Por tanto, a pesar de ser parte de las escasas recopilaciones de relatos que la autora ofrece en su trayectoria novelística, no podemos dejar de analizar su obra desde el punto de vista de este género, que desvía con frecuencia hacia el de la novela corta, dada la extensión de los mismos, pero que no desmerece de su escritura. Algunas de estas pequeñas narraciones, inspirarán algunas de sus novelas más reconocidas y así podemos reconocerlo en los nombres de algunos personajes como el de Malena. Los rasgos que los definen no son muy distintos de los que ocupan sus vastísimas novelas: una voz femenina que se repite y alterna en distintos tonos y con diversas variantes, la obsesión por la comida, el temor a la muerte, la relación madre e hija, el contexto socio-político en el que se desarrollan, la ciudad de Madrid como trasfondo, etc.

La recopilación de *Modelos de mujer* está compuesta por siete relatos publicados entre 1989 y 1995. Este volumen de relatos fue galardonado con I Premio NH que se concedía al mejor volumen de relatos aparecido en 1996 y a pesar de no haber sido escritos con la intención de ser recopilados en un solo volumen sí puede afirmarse que están unidos por el sentido: todos los relatos están protagonizados por mujeres y los hombres son considerados como meros accesorios de la narración. Las mujeres que en ellos aparecen pertenecen a un ámbito normal y sufren una experiencia traumática que emplean para encauzar su vida. Asimismo, todos los relatos tratan el amor y las consecuencias de ser amado. Sin embargo, Almudena Grandes en todos ellos se esfuerza por singularizar a las mujeres y las distingue y convierte en protagonistas por no ser físicamente agraciadas, por estar solteras, por no ser convencionales ni aspirar al "modelo de mujer" que durante mucho tiempo se ha propugnado.

En cuanto al contenido, podemos decir que todos los relatos aquí recogidos se refieren a mujeres en distintas edades y circunstancias que se enfrentan a algún hecho, que de alguna forma, trastocará sus vidas. En su mayoría relacionados con la infancia (con la excepción de *Modelos de mujer*), las mujeres de los tres primeros se ven obligadas a vencer a la muerte, mientras que en los cuatro últimos, las protagonistas cambian su destino para favorecerse a sí mismas mediante distintas armas, siempre con el deseo que hacer frente a la vida para que ésta no las sobrepase.

2.6.1. La voz femenina de *Modelos de Mujer*

2.6.2. Los ojos rotos

Al igual que en el resto de relatos incluidos en esta recopilación, las protagonistas de esta historia son mujeres y los hombres sólo aparecen como personajes secundarios, excepto Orencio, origen y causa del desenlace final.

La historia se desarrolla en un manicomio donde surge la historia de amor de Miguela, una mongólica cuarentona que vive con un aparecido (Orencio), antiguo maqui de la Sierra de Guadarrama madrileña injustamente asesinado en una pelea de familias. Rosa es la médico altruista, trabajadora social que se atreve a criticar el sistema.

Aparece también en este relato la historia de la Casa Quemada donde se llevaron a cabo crímenes rodeados de leyenda y misterio, una narración que se entremezcla con la central pero que sirve para enriquecerla.

Miguela logra su redención e identidad verdadera a través del amor que la transforma y embellece y la convierte en otra mujer, confundiendo la realidad real y la magia. Al final se descubre que el asesino de Orencio fue el padre de una joven violada que usa a Orencio como chivo expiatorio de su propio crimen, ya que el padre violó, embarazó y mató a su propia hija. Orencio es desenterrado y llevado al cementerio y Miguela no lo ve más, por lo que, desesperada y muerta de pena, se destroza los ojos con un cristal, y con la ceguera física recupera la luz interior. En una visita al pueblo, Orencio está con otros desarrapados en las tapias del cementerio y llama a Miguela. Queti, en un acto de supremo amor, la empuja bajo las ruedas de un camión a fin de lograr su felicidad mediante la muerte, es decir, la mata para salvarla aunque a cambio ha de traerle a su hijo Rafael, muerto por sobredosis.

En cuanto al estilo, aparece continuamente el flujo de conciencia, el monólogo interior, que sirve para adentrarse en la mente de una paranoica esquizofrénica (Queti), absolutamente convencida de que su marido la quiere asesinar.

Por lo que respecta a la voz femenina, podemos decir que es la espina dorsal del relato porque en todo momento son mujeres quienes hablan, así Queti ofrece una crítica femenina de su compañera de manicomio, al tiempo que presenta una despiadada imagen de sí misma, centrada en su físico sin cintura, ni muslos, ni caderas, que se asemeja a una morcilla, de forma que Almudena Grandes vuelve a retomar la obsesión por la imagen física de los personajes de sus novelas que, a pesar de estar enfermos, aún tienen oportunidades para preocuparse por el aspecto físico que presentan (Grandes, 1996: 34): :

"(...) que ya no tengo cintura, ni muslos, ni caderas, nada, si parezco una morcilla poco hecha, lo mismo... O sea, que un arañazo más o menos en el escote, igual me da, si estoy hecha un asco, y aunque no lo estuviera ¿quién me

iba a mirar a mí? Pues nadie, así que... Pero, ¡mira la mosquita muerta, en cambio, tócate las narices!".

Una de las imágenes que tradicionalmente se ha asociado a la mujer es la búsqueda constante de un varón que la acompañe en su vida. La mujer tradicional no se siente completa si no ha obtenido la aceptación de un hombre, idealizado en la mayoría de los casos y que con frecuencia suele asociarse al personaje del príncipe azul de los cuentos infantiles como es el caso de Cenicienta, Blancanieves, la Bella Durmiente, etc. También Queti aguarda la llegada del príncipe que pueda rescatarla del manicomio, piensa que vendrá a buscarla, que la sacará de allí y que se irán juntos a gastarse un dinero que no tiene para, finalmente, casarse con ella, como sucede en los cuentos tradicionales que siempre acaban felices para comer perdices (Grandes, 1996: 38):

"(...) él vendrá a buscarme, me sacará de aquí, y nos iremos juntos a Salvatierra, a gastarnos el dinero de mamá en el palacio de un rey raro que me quiere, y que se casará conmigo cuando vuelvan a salirme tetas, en un país pequeño allá de por donde Rusia...".

Queti, a pesar de su locura y de sus delirios, todavía es capaz de recordar sus tiempos de glorias, en los que ella misma se recuerda como una mujer espléndida, una princesa, como ella misma se califica, es una mujer divina, un modelo de mujer al que todas las demás envidiaban, una belleza admirable que toda mujer debe perseguir y envidiar en otras. El hecho de recordar con nostalgia la juventud y la belleza también se repite en otras novelas de Almudena Grandes, especialmente, referido a mujeres que han sido grandes luchadoras, de forma que la idealización de la mujer reivindicativa y luchadora tiende a asemejarse a la de la belleza natural, una mujer que ya no es ni una mala sombra de lo que fue, que en sus buenos tiempos era la princesa de Vitoria, a la que llamaban divina (Grandes, 1996: 45).

Un rasgo esencialmente definitorio de la literatura femenina con frecuencia suele ser el vínculo madre e hija que también aparece en este relato. Una hija comprensiva que tiene que cuidar de su madre, invirtiendo los roles por las necesidades de la salud, que insiste en el internamiento de la madre y que realmente no es sino consecuencia de la esquizofrenia de la protagonista de la narración. Aparece también la relación entre madre e hija, a modo de venganza por parte de la segunda con el fin de encerrarla en el manicomio (Grandes, 1996: 27): “Tienes que curarte, mamá, es un sitio muy bonito, mamá, allí estarás mejor que aquí, mamá, iremos a verte, mamá...”.

La voz femenina es en esta recopilación de modelos de mujer que, en definitiva, son historias de mujer, contadas por mujeres, que le suceden a mujeres y que narran mujeres, no excluye de sus vidas a los hombres, sino que también participan en ellas, aunque no tengan el poder de decisión que en otras novelas de Almudena se les concede, pero sí se permite la licencia de poder burlarse de ellos, de forma que se ridiculiza en cierta medida la figura del hombre que ya no pertenece a la vida de la mujer del modo en que solía hacerlo en el modelo patriarcal, y ésta es la visión del supuesto conquistador que corteja a Migue, un galán feo, que parece un mono, con dos cejas tan juntas que parecen una sola y un pelo tan rizado y ralo que le ven hasta calvas, como si estuviera tiñoso (Grandes, 1996: 34), como si realmente hubiera aparcado al príncipe azul en alguna otra parte de la narrativa pero que no tiene lugar en la estos modelos de mujer, en estas mujeres que, sin saberlo, se convierten en modelos, al menos, para la autora, que también se permite la generalización para juzgar al otro género desde la esquizofrenia, al que durante tanto tiempo las ha oprimido, el que sólo piensa en dejarla tirada después, porque “las cosas como son, y los hombres, todos, una partida de cabrones, vivos o muertos, que lo mismo da...” (Grandes, 1996: 64).

Y, al igual que algunas de las novelas de Almudena Grandes, no deja de estar presente el clasismo, incluso entre mujeres, para representar al modelo de mujer marquesa que aspira a que todo su entorno pueda estar a su merced y que no tiene ningún prejuicio a la hora de hacerlo. No obstante, se pone de manifiesto la reivindicación laboral ante el abuso que para ella supone que una enferma mental se dedique a ser criada (Grandes, 1996: 21):

"-No quiere ir. Tendrás que doblarte las camisas tú solita, rica, y a ver si dejas de hablarme en ese tono, que yo soy una clienta de pago, ¿te enteras?, de pago, una señora, eso es lo que soy yo, y no pienso consentir que me trates como si fuera una fregona, igual que tú, que tú estás aquí para limpiarme el culo si a mí me da la gana, a ver si te enteras de una vez, que para eso pago yo mi dinero todos los meses, y no como esta pobre desgraciada, que bien se ve que la tienen recogida de caridad y así aprovechas tú para explotarla, que eso es lo que haces, la explotas, la tienes todo el día planchando, pobrecita, porque no tiene juicio".

En definitiva, esta historia es la de dos mujeres que se transforman y cambian, enamoradas de dos fantasmas distintos: el amor de imaginario de su amante y el amor de un hijo muerto que la empuja a asesinar a su hija.

2.6.3. Malena, una vida hervida (Relato parcialmente autobiográfico).

Magdalena Hernández escribe una carta al juez explicando su decisión de suicidarse y la saltea con fragmentos que recomponen la vida de la futura mujer, condicionada por su poco agraciado físico de principio a fin. A pesar de ser una mujer culta y liberada, química de profesión y de 46 años, sufre la soledad e infelicidad por no tener compañero.

Enamorada de Andrés desde su infancia, no duda en someterse a los más estrictos regímenes para abordar su obesidad para alcanzar su deseo y hace incursiones retrospectivas sobre vivencias decisivas en su niñez y adolescencia.

Mientras, Andrés vive una mili con brutalidad, y deja que su vida se deshaga: turismo sexual cubano, droga en USA, todo relatado con un humor desenfadado. Magdalena se casa con Aleister, escocés soso y poco interesante y se refugia en lo prohibido lanzándose a desórdenes de todo tipo, con la comida como eje argumental. No obstante, Magdalena sigue esperándole, hasta la decepción final. Se encuentra con la réplica del Andrés de hace 30 años y decide llevar a cabo todos los excesos de los que anteriormente se había privado y el suicidio queda pospuesto.

Malena, la protagonista, es la voz que se ocupa del relato, esencialmente femenina desde el primer párrafo del cuento, una mujer frustrada por su aspecto físico, una condición que se vuelve esencial para vivir, una obsesión que acompaña a todos los personajes de Almudena Grandes pero que se materializa de forma específica en Malena y el título que la acompaña, una vida hervida y que, como ella misma indica, se trata de un relato parcialmente autobiográfico que huye de un hombre del que se cree enamorada y por el que se siente atormentada de forma periódica cuando afirma que cuando ya se había convencido a sí misma de haber logrado olvidarle, cuando ya casi le daba igual, justo entonces, en aquel preciso momento, un hombre barbudo, gordo y más que medianamente calvo, se abalanzó sobre ella en una fiesta cortándole la respiración con un asfixiante abrazo, llenándole la cara de babas que olían a puro canario (Grandes, 1996: 74). En realidad, este relato, relativamente autobiográfico, como ella misma explica en el título, pone de manifiesto la veracidad de sus palabras cuando afirma que el niño fantasioso que hacía de bueno y malo, esa niña que era ella, llega a adulto y escribe novelas convertida en alguien capaz de transferir a sus criaturas de ficción su propia experiencia del amor y del dolor, del cansancio y de la soledad, del miedo o de la euforia (Grandes, 2004b).

Partiendo de los elementos que Jakobson estableciera para la comunicación en su conocido esquema, Marta Traba[40] califica el discurso femenino, en lo relativo a los factores de comunicación del lenguaje basados en la experiencia personal como lectora y que son el hecho de que los textos femeninos tienden sobre todo a encadenar los hechos en lugar de llevarlos a un plano simbólico y que el símbolo sólo aparece al final y casualmente, las mujeres escritoras se interesan más por una explicación que por una interpretación del universo o explicación que se dirige a la propia autora como forma de aclarar lo confuso, se da una continua intromisión de la esfera de la realidad en el plano de las ficciones, lo cual tiende a empobrecer y eliminar la metáfora y, por último, el texto femenino, como el relato popular, se sustenta en el detalle, lo que dificulta la construcción global del símbolo, pero también lo relaciona con un relato proyectado totalmente hacia fuera. Probablemente, sea este último factor el que más destaca en la narrativa de Almudena Grandes cuando nos presenta descripciones minuciosas y detalladas, propiamente femeninas (Grandes, 1996: 75):

"(...) los labios cuya sola visión fuera antes capaz de desencadenar una incontrolable sucesión de escalofríos, calientes y helados a un tiempo, en el exacto centro de su columna vertebral".

La protagonista presenta actitudes propiamente femeninas y que emplea como armas de conquista cuando se narra cómo coqueteó con él toda la noche, sin embargo, lanzándose con determinación a la reconquista de cualquier guiño, cualquier brillo, cualquier clavo ardiendo del que suspender siquiera la punta de una uña para desde allí recuperar el vértigo perdido (Grandes, 1996: 75), una mujer que se aferra a la presencia masculina como si fuera lo único que tuviera que ganar en la vida a fuerza de perder el resto de sus conquistas, conquistas

[40] Marta Traba, "*Hipótesis sobre una escritura diferente*", *Quimera 13*, noviembre 1981, p. 3. *apud* Genara Pulido, *Mujer, Cultura y Comunicación*, Sevilla, 2001.

obtenidas en otros ámbitos como son el profesional, el social o el familiar y que pueden echarse a perder por una pasión amorosa mal conducida.

Malena se siente perdida y deprimida por el paso del tiempo que observa por el deterioro de su físico cuando descubre el paso del tiempo en su cuerpo y observa que 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 (Grandes, 1996: 77). Como eje central de la narración, Malena, como Almudena consigue que también hagan el resto de los personajes a los que da vida, manifiesta abiertamente la obsesión por la comida, elemento repetido en toda la narrativa de Almudena Grandes, que adquiere aquí un elemento protagonista cuando decide someterse a una dieta estricta que dirige su vida y de la que depende todo (Grandes, 1996: 77):

"Dejé de comer a los quince años, ¿sabe usted? A los quince años empecé a alimentarme, a ingerir lo estrictamente necesario para ir tirando, verdura hervida, carne hervida, pescado hervido, vida hervida. Y todo por amor, que ya es triste, lo imbéciles que podemos llegar a ser las mujeres".

Ella misma se descalifica con los adjetivos que con frecuencia suelen adjudicarse a las personas fuera de los cánones de belleza establecidos cuando se define como Malena, quince años recién cumplidos, ciento setenta y tres centímetros de altura, ochenta y dos kilos de peso, una auténtica vaca (Grandes, 1996: 78). E incluso se atreve a comparar su cuerpo con el de una embarazada, en la misma página, cuando todavía no era una adolescente y describe cómo llevaba un traje suelto de algodón amarillo, con un bordado diminuto en el delantero y un canesú muy marcado, que sus amigas encontraban gracioso porque parecía un modelo pre-mamá y que ella misma concluye como, realmente, era un modelo pre-mamá, el último recurso, aunque ella se habría dejado ahorcar antes que confesarlo. Tal vez sea éste uno de los motivos por los que decide sucumbir al castigo del régimen, una pesadilla que la perseguirá

durante toda su vida, en un pasaje en el que también se aprecia una relación madre e hija cercana que se aleja del de *Malena es un nombre de tango, Las edades de Lulú* o *El Corazón helado* (Grandes, 1996: 80):

"He decidido ponerme a régimen, mamá, dijo solamente. Ella le sonrió, la abrazó, y le habló bajito, ya verás como todo sale bien, ya lo verás, qué guapa te vas a poner, Malena...".

También está presente el eterno ideal de belleza que pretende con semejante sacrificio una tripa que prometía volverse plana, unos pechos que destacaban por fin nítidamente sobre un estómago tras el que, con un poco de esfuerzo, podía vislumbrar hasta la silueta de sus propias costillas, esas tenaces desconocidas (Grandes, 1996: 82). Una vez conseguida la transformación, Almudena Grandes relata cómo los comportamientos sociales varían en función del físico cuando afirma que con el tiempo y la terquedad de las miradas masculinas, se acabó acostumbrando a formar parte de la nómina de las alumnas académicamente deseables, y algunas de sus compañeras empezaron a chismorrear que sacaba buenas notas solamente porque era guapa, aunque, a ella le daba igual lo que contaran, porque al fin y al cabo nadie podría decir jamás que su belleza no tenía mérito (Grandes, 1996: 86).

En definitiva, Almudena Grandes utiliza como reclamo en otras de sus narraciones un elemento que se convierte en protagonista en este relato: la obsesión por la comida. Una obsesión que perseguirá a la protagonista y que condicionará su vida a lo largo de toda la narración. En un tono casi esperpéntico y caricaturesco, se nos relata cómo una mujer que deseó con avidez a un hombre, acaba devorando a otro, quizás para vengar en alguna medida "la vida hervida" que le obligaron a llevar desde niña.

2.6.4. Bárbara contra la muerte

Bárbara es una niña de 13 años que comienza a vivir las ansiedades e inquietudes 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 cuando por equivocación se adentra en el convento de clausura y su encuentro con una monja chiflada le hace reflexionar sobre la opresión religiosa.

El abuelo emite reflexiones en torno a las relaciones humanas y a las amorosas en especial: la coquetería no gusta a los hombres, los novios son muy pesados y no conviene tener más de dos o tres. De pronto, la niña encuentra el secreto para vencer los temores y reencontrase con la vida: se apodera del bote del cebo del abuelo, cuidadosamente elige al gusano más gordo, y lo engulle, venciendo simbólicamente a la muerte.

En este relato, otro modelo de mujer que Almudena Grandes nos presenta con suma ternura y delicadeza, desde un punto de vista infantil, aunque esencialmente femenino, también está presente la voz femenina, tierna y delicada cuando relata con una narrativa próxima a la poesía cómo el viento soplaba a rachas para agitar las ramas de los chopos, que, cuajadas aún de hojas plateadas, la saludaban en su temblor (Grandes, 1996: 110).

No obstante, Bárbara es capaz de emplear un lenguaje desinhibido cuando se atreve a decir que “sois todas unas hijas de puta” (Grandes, 1996: 113), con una rotundidad asombrosa que se despide de un lenguaje que suele considerarse masculino o, cuando menos, “poco femenino”, sobre todo desde una narración infantil. Bárbara, pequeña, niña, indefensa e ingenua es capaz de enfrentarse al monstruo más grande, más bárbaro, más atroz que a su edad pueda imaginarse desde su niñez, desde su inocencia y, no obstante, es consciente de su feminidad

y la utiliza como arma de defensa contra la monja que pretende asustarla y condenarla a la clausura (Grandes, 1996: 114):

"Cuando las tetas me crezcan del todo me compraré sujetadores de encaje transparente con flores bordadas de muchos colores, me decía, muy horteras, pero preciosos, y me pondré medias negras como una costura atrás, tan fina que sea casi imposible llevarla recta, y zapatos de tacón alto, altísimo, eso haré, me pintaré los labios de rojo oscuro, y tendré la piel muy suave y oleré bien, muy muy bien, como huele mamá ahora...".

Muchos son los modelos que Almudena Grandes pretende ofrecernos en esta recopilación de relatos, como su propio título avanza, entre los cuales se encuentra el que defiende la sensibilidad femenina y evoca su modelo de mujer ideal (Grandes, 1996: 115):

"Sentí que una lágrima recorría mi mejilla al recordar el misterio del peso de mi amante, el tibio secreto contra el que me estrellaba todas las noches desde que vi los ojos húmedos de aquella actriz en una serie de televisión, y era una chica muy guapa, lista y fuerte, una persona con carácter, como diría mi madre..."

Bárbara, desde su punto de vista infantil, se pregunta cómo serán la relación con un hombre y da muestras de confidencialidad femenina y explica cómo le contaba a una amiga que por las noches no podía dormir, que se le hacía de día con los ojos abiertos porque echaba de menos el peso de su cuerpo, y desde entonces, cada noche, doblaba la manta en tres y amontonaba encima la colcha, doblada igual, el embozo justo debajo de la nariz, sintiendo la presión de la tela sobre el cuerpo, calculando cuál sería el peso de un hombre de verdad (Grandes, 1996: 116). De igual modo que otras mujeres, también protagonistas de sus novelas como Lulú o Malena, se narra con especial cuidado el paso de niña a mujer y Bárbara desea dejar de ser niña para convertirse en una mujer, para poder hablar como si fuera una mujer mayor cuando habla con su abuelo (Grandes, 1996: 119). Y, al igual que en muchas de sus novelas, vuelve a

manifestarse su temor al embarazo, por lo que la maternidad ya no se considera una obligación sino una opción a la que la mujer puede renunciar libremente y de la que algunas veces los personajes de Almudena Grandes quieren huir (Grandes, 1996: 119). En contraposición a esta imagen de mujer liberada y emancipada, al igual que Malena, que Lulú, se preocupa por su aspecto físico (Grandes, 1996: 120):

"-¿Soy guapa, abuelo?
-Sí –me contestó despacio, mirándome-. Eres muy guapa para tener trece años.
-Y... ¿tú crees que seré guapa de mayor?
-Claro que sí. Lo serás, y más que ahora, porque la edad del pavo no favorece nada".

De igual modo se repite también su obsesión por convertirse en una mujer fatal, un rasgo que también aparece en algunas de las novelas de Almudena Grandes cuando su abuelo recomienda a Bárbara que cuando emprenda su carrera de mujer fatal, tire todos los chándals, no se los ponga ni para ir a pescar (Grandes, 1996: 121).

En definitiva, quedan expresados los temores infantiles de Bárbara, aliviados por el consuelo que su voz ofrece pero, ante todo, se manifiesta el deseo de convertirse en una mujer.

2.6.5. Amor de madre

En este relato se reflejan principalmente las diferencias generacionales e ideológicas entre una madre y una hija. Se inicia con la contemplación de un posavasos en un bar de Viena y el argumento gira en torno a una niña en principio dócil y obediente, de la que su madre se siente más que orgullosa que se convierte en rebelde cuando comienza su autonomía. Huye del ambiente difícil e irrespirable de la protección materna y su madre no deja de lamentar la

perdición de su hija en la sociedad de drogas, alcohol, prostitución, crimen, etc. Su hija tiene diversos romances amorosos con un salvadoreño negro.

En el trabajo realizado por Bettina Pacheco Oropeza *y* Alicia Redondo Goicoechea[41], se analiza la narrativa de Almudena Grandes para demostrar que, como ellas afirman, "está poblada de personajes femeninos que luchan por la existencia, por procurarse un lugar en el mundo en medio de un proceso vital que conlleva un aprendizaje que les señala el camino hacia la libertad y el desarrollo de la autonomía personal. Eros es el motivo que impulsa a estos personajes a iniciar el tránsito hacia una nueva identidad que los defina de otra manera, frente a los estereotipados roles de mujer sufrida o mujer fatal que la literatura les ha concedido hasta ahora y desde siempre" (Pacheco, 2001).

La hija sufre un grave accidente de moto que la deja convaleciente y a la que tiene que cuidar, coyuntura que la madre aprovecha para recuperarla mediante el suministro de pastillas para volver a la niña dócil que era en su infancia. Le busca un novio banquero a punta de pistola subyugado para retenerlo junto a su hija y convertirla en lo que ella siempre ha querido ser.

Como también se apunta en el estudio llevado a cabo por Bettina Pacheco y Alicia Redondo Goicoechea, "la incursión cada vez más numerosa[42], a partir del siglo XIX, de las mujeres en la escritura ha perfilado nuevos modelos de mujer que ofrecen otra visión de la subjetividad femenina desde el interior de los personajes mismos y no desde fuera, desde la mirada masculina tantas veces falseadora". Según ellas, esto explicaría el punto de vista narrativo, la enunciación desde el yo de la protagonista, que caracteriza a la mayoría de los textos escritos por mujer y "que Almudena Grandes cumple de manera incuestionable, ya que sus personajes narran y con ello se autoconstruyen desde un poderoso yo que las expresa y define" (Pacheco, 2001). En este relato, la

[41] Bettina Pacheco Oropeza, y Alicia Redondo Goicoechea, "La imagen de la madre en *Amor de madre* de Almudena Grandes", *Contexto*, Volumen 5, nº 7, segunda etapa, julio-diciembre 2001
[42] Íb.: 2.

narradora habla desde la voz femenina de una madre que intenta recuperar la niña que su hija dejó de ser hace mucho tiempo cuando en un supuesto diálogo con el lector alega que no saben lo mona que era de pequeña, pero monísima, una ricura de cría, alegre, dócil, ordenada, obediente (Grandes, 1996: 125). Por otra parte, desde un tono irónico, se atreve a describir la "ligereza" de su hija (Grandes, 1996: 126):

"¡Quién nos iba a decir, a sus maestras y a mí, que con el tiempo, el principal problema de mi hija acabaría siendo precisamente ése, que se larga con cualquiera!".

Los personajes de Almudena Grandes, como suele ser frecuente (Pacheco, 2001: 3), están a punto de tomar una decisión, en medio del camino de la vida, en las encrucijadas que la vida plantea como prueba para sortearla, decisión que por supuesto, como sucede siempre en el mundo de la Grandes, tiene que ver con la vida amorosa: tener un amante o un hijo, divorciarse, lograr la tan ansiada pareja, el compañero sexual y amoroso para combatir la soledad y completarse como ser humano. La relación madre e hija, elemento constante en la narrativa de Almudena Grandes, se convierte aquí en protagonista y en tema central del relato y lo señala como un mal enfermizo cuando afirma que el vicio de su hija empeoró mucho más intensamente que el suyo propio (Grandes, 1996: 128). Por otra parte, el título ya anticipa lo que se convierte en la temática central del relato, la obsesión de algunas madres por sus hijos y por conservarlos a su lado perennemente, en un afán de seguir manteniendo el lazo umbilical que las une a sus hijos y así la protagonista no tiene ningún temor al desvelar la pasión que siente por su hija, como si ellas fueran realmente las únicas capaces de darles amor (Grandes, 1996: 131):

"(...) cuando apenas la había recobrado, a ella, que tan maltrecha había vuelto a mis brazos, que estaba deshecha, pobre hija mía, cuando por fin atinó a

buscar refugio en mí, en su madre, la única persona que de verdad la quiere, que la ha querido y que la querrá durante el resto de su vida".

Finalmente, culmina el relato, irónicamente, manifestando que todo lo que ha hecho ha sido por su hija cuando confiesa retóricamente al lector, en una búsqueda de alivio y de disculpa por parte de quien la escucha "¿qué no haría una madre por su única hija?" (Grandes, 1996: 134). En resumen, este relato ofrecido desde la narración de la madre en una reunión de alcohólicos anónimos, es la historia de una madre desesperada por recuperar a su hija que intenta hacerlo por todos los medios posibles, llegando a cometer disparatadas aberraciones que relata con una pasmosa naturalidad.

Los personajes de Almudena Grandes, como se demuestra en "Amor de madre" están además perfilados a través de una concepción dicotómica de la identidad ya que las mujeres dolientes y fatales serán relevadas por las fuertes y las vírgenes buenas por las débiles, en un juego del ser y el parecer que reelabora las categorías de hadas y brujas, (Pacheco, 2001). Continúan afirmando las autoras del artículo que las hadas son generalmente gorditas, morenas, altas, de cabellera oscura y abundante, atractivas, libres en el amor y tienen, además, una relación conflictiva con la comida; su parecido físico con la autora es más que evidente. Podría decirse que son malas por fuera, ya que no cumplen con las pautas sociales establecidas para el comportamiento femenino, por lo que son rechazadas por las otras mujeres que las consideran diferentes; sin embargo, son buenas por dentro porque poseen una gran capacidad de amar. Las contrafiguras de este modelo femenino, como las dos autoras afirman, son las brujas, chicas generalmente rubias, guapas, delgadas y esbeltas cual *top models*, que constituyen el paradigma social de la niña buena; bondadosas en apariencia pero malvadas por dentro porque son incapaces de amar más allá de su narcisismo, del amor que se tienen a sí mismas. Dentro de esta última categoría se puede incluir una clase muy especial de bruja: la madre, uno de los grandes temas de la

narrativa de Almudena Grandes como es la relación de odio o de amor/odio, entre madres e hijas, un tema de larga tradición en la literatura femenina[43]. Sea cual sea el sentido final que le adjudiquemos a la historia no hay duda de que la imagen de la mujer como madre en la narrativa de Almudena Grandes no sale bien parada. Podríamos decir, en descargo de la autora, que la mirada sobre las mujeres de muchos de los textos escritos incluso por escritoras feministas tampoco es muy complaciente ni compasiva[44], por lo que realmente podríamos decir que Almudena Grandes se adhiere a la tendencia de la escritura femenina.

2.6.6. El vocabulario de los balcones

Se relata la historia de un hombre, "El macarrón", que persigue a la protagonista, a la vez que vuelve al cobijo familiar tras comprobar el vacío que existe fuera de los confines familiares del barrio, Angelines, que se casa y simboliza la mansedumbre. Se realiza un retrato de una familia típica madrileña de los barrios clásicos. El pijo "Nacho", acaba dando una paliza al Macarrón motivo que provoca que sea abandonado y siguen otros amores, Borja, Miguel, hijo de un diplomático con alardes de nuevo rico.

Al cabo del tiempo se encuentra en unas rebajas al macarrón, que es ya antropólogo y profesor de la universidad. El destino ha llevado a la protagonista a alquilar un piso enfrente del suyo desde el que hacen honor al título del cuento: el vocabulario de los balcones. El no uso del lenguaje no impide que exista una comunicación paralingüística, a base de una serie de gestos cómplices que se convierten en hábitos y por ende interpretables como lenguaje, y cuya falta de codificación explícita sugiere el universo farragoso de la incomunicación. Al final, ninguno de los dos se decide a tomar la iniciativa y la protagonista se desnuda en el balcón para él.

[43] Íb.: 4.
[44] Íb.: 9.

En este relato, que más bien podría considerarse como una novela corta, separada incluso en capítulos, se relata de manera irónica el amor insatisfecho tan largamente esperado, así desde el principio de la narración se nos ofrece una voz femenina, con un tono desenfadado como cuando dice al principio "no hay escalera sin barandilla ni hortera sin zapatos de rejilla (...). No hay parto sin dolor, ya se sabe, ni hortera sin transistor" (Grandes, 1994: 137). Recoge una concepción del hombre machista, orgulloso de su fuerza física y que no tiene ningún reparo en demostrarla frente a una mujer indefensa y desvalida:

"(...) cómo mi bisabuelo le arreó un bofetón —por Miss— que le dejó los dedos marcados en la cara durante una semana (...)" (Íb.: 141).

Es destacable en el relato el componente irónico, con toques costumbristas y humorísticos mantenidos por los protagonistas, así como el relato de los primeros amores de la protagonista. Retoma de nuevo la idea de la relación madre e hija, presente en todas las narraciones de Almudena Grandes:

"Luego, la estación de Valdeacederas cerró sus brazos sobre mí como sólo saben cerrarse los brazos de una madre" (Íb.: 150).

La idea de los balcones recoge una serie de connotaciones culturales y de personajes literarios como el de Don Juan y Doña Inés, representación más clásica del amor cortés en la literatura española y que trae a la memoria el título de este relato, dividido en pequeños capítulos a modo de novela corta. Podemos ver en este relato una cierta relación con el tema fáustico[45] que con frecuencia suele estar presente en la historia de las mujeres, puesto que ya Eva estaba dispuesta a vender su alma por la manzana del Bien y del Mal, pero como mujer que era, su malsana curiosidad fue duramente castigada. Adán, hombre, escarmentó en cabeza ajena y concedió a Dios el centro mismo del universo

[45] Suárez Lafuente, "Feminización del tema fáustico: alternativas de poder". En *Mujer, Comunicación y Cultura,* Sevilla, 2001.

durante unos cuantos miles de años. Sin embargo, como apunta Suárez Lafuente, tan pronto como pudo, en los albores del Humanismo se desplazó a la divinidad y volvió de nuevo el tema del precio del alma y de la curiosidad humana sin límite y Fausto personificó por excelencia al hombre moderno insatisfecho.

2.6.7. Modelos de mujer

Además de ser el relato que da título a la recopilación y que define en cierto modo la primera etapa de Almudena Grandes, jalonada de diversos modelos de mujer, representados a través de los diferentes personajes que en cada novela desfilan, es también un relato en el que se relata la historia de una venganza. Un director de cine ruso en Hollywood, decide prescindir de la protagonista, guapa y atractiva, aunque sosa e insulsa, para optar por una mujer grande y alejada de los cánones de belleza y que realiza las funciones de intérprete. Con ironía y humor, Almudena Grandes logra contraponer dos modelos de mujer muy distintos, con un desenlace inesperado en el que la guapa no siempre resulta la heroína de la historia. También en este relato, vuelven los episodios de amor e ironía, relatados desde la voz femenina cuando nos narra con una descripción minuciosa cómo "también pesó el asombro de tenerla delante, 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" (Grandes, 1996: 165), descubriendo así lo que para ella es un modelo de mujer, un modelo de feminidad, una mujer cuidada, bien vestida y arreglada que recurre a la aparición de elementos esencialmente femeninos (Grandes, 1996: 167):

"-No uso Wonderbra –respondí muy despacio, procurando que cada sílaba sonara como un navajazo–.
-Entonces eso es tuyo...".

Almudena Grandes vuelve a retomar la figura de la mujer corpulenta en contraposición a la mujer esbelta, estilizada, bien considerada en la sociedad, que se convierte de repente en heroína y vencedora de la batalla de la vida, mujeres como Lulú, como Malena, como tantas otras protagonistas de las novelas de Almudena Grandes, mujeres grandes, alejada de los cánones de belleza, estipulados por la sociedad pero no se avergüenza al reconocerlo, e incluso sabe aprovecharse de ello cuando ella misma reconoce a lo largo de la narración que es lo que la gente suele llamar "una mujer grande", con tanto éxito con los albañiles que trabajan en la calle, como desprecio inspira a las redactoras de páginas de moda" (Grandes, 1996: 168), de forma que sabe vengarse y criticar de forma sutil los cánones que estas publicaciones con frecuencia suelen ofrecer a sus lectoras.

Ante todo, se manifiesta en el relato una reivindicación de otro modelo de mujer, distinto al concebido como ideal y se ofrece como un modo de combatir los estereotipos de belleza que con frecuencia se asumen y establecen en la sociedad. Vuelve a recoger Almudena Grandes de nuevo, uno de los rasgos que caracterizarán toda su narrativa, el aspecto físico de la mujer y las consecuencias que para ella acarrean.

2.6.8. La buena hija

Este relato, recogido también por Laura Freixas en otra recopilación de relatos titulado "Madres e hijas" (Freixas, 1996) relata una historia que gira en torno al triángulo de la hija (Berta), la madre biológica y la madre real (Piedad). Eugenio, con quien Piedad se escapa al final, es sólo un personaje accesorio por conveniencia narrativa. Berta, producto de un embarazo no deseado, cuida a su madre, egoísta y absorbente que le usurpa su derecho a vivir la vida. Mediante

una serie de detalles, la madre ha ido minando la resistencia de la hija, la rebeldía ante el abuso, hasta convertirla en una buena hija, capaz de sacrificarlo todo por ella.

Durante el relato, Berta vuelve a su pasado para rescatar a otra mujer fundamental, Piedad, la criada, que ha ejercido las funciones de madre y a quien su madre despidió. Piedad, tras sufrir un desengaño amoroso con Eugenio, vuelve con él y se marcha de casa, dejando a Berta sola y desamparada. No obstante, el desenlace del relato culmina con el abandono de Berta que deja de ser la buena hija.

La historia comienza con un enfrentamiento entre madre e hija, que revela el carácter posesivo de la primera con respecto a la segunda (Grandes, 1996: 199):

"¿Por qué llevas puesto el albornoz?
-Porque estaba a punto de meterme en la bañera, mamá.
-Lo siento, hija, no lo sabía.
-Sí lo sabías –pronuncié las palabras despacio, sin alterarme, con el acento que animaría los labios de una estatua. Tampoco podía acordarme ya de los años que habían pasado desde que renuncie, no ya a exhibir cualquier dosis de dureza, sino simplemente a expresarme ante ella, una inversión perpetuamente inútil-. Te lo he dicho hace un momento, cuando he subido a llevarme la bandeja de la cena".

Esta relación madre e hija se irá repitiendo a lo largo de todo el relato cuando se pregunta "¿qué hago yo aquí, si yo, hace treinta años, decidí cambiar de madre?" (Grandes, 1996: 202), "mi madre y mi mamá" (ÍB: 207) y lo aclara en la página siguiente cuando explica "Doña Carmen era mi madre. Piedad era mi mamá" (Grandes, 1996: 208).

En este relato, al igual que en el de "Amor de madre" vuelve a retomar la relación madre e hija como eje central de la narración. Sin embargo, lo hace desde otra perspectiva: desde la de la hija, sometida y obligada por quien en su

infancia supo desentenderse de ella, y con un estilo maduro, próximo a la novela corta más que al relato. Como Bettina Pacheco y Alicia Redondo Goicoechea apuntan[46] al analizar la relación de madre e hijas, esta relación insana que tienen muchos de los personajes femeninos de sus historias con sus respectivas madres (véase el caso de Lulú, Malena, Ana, entre otras) determina la fuerte dependencia amorosa, la inseguridad y baja autoestima que éstos demuestran al inicio de su tránsito vital hacia la vida adulta. Como le sucede a Berta, a Lulú o a Malena, la indiferencia, el abandono o el desamor materno marcan la infancia de los personajes determinando la conducta adulta, provocándoles graves conflictos de identidad; por ello no les queda otra salida que escapar, abandonar a la madre-tirana para poder asumir una existencia más libre y satisfactoria como finalmente sucede en este relato. La imagen de la madre bruja, tirana, retomada de los cuentos tradicionales, si recordamos la figura de la Madrastra de Cenicienta o de Blancanieves, está alejada también, como en otros personajes de Almudena Grandes, de la realidad como cuando en *Atlas de Geografía Humana* define a las madres amantes como mucho más peligrosas que las indiferentes. Son madres posesivas, madres tiranas, madres indiferentes, madres incapaces de amar, son imágenes que se alternan, pero que resultan igualmente destructivas para sus hijas, como Queti de "Los ojos rotos", también incluido en esta recopilación. Probablemente, como el resto de las novelas, de todas las novelas que se escriben, también exista algún ingrediente autobiográfico cuando afirma que su relación con su madre no le ha afectado mucho porque se parece muy poco a ella y que se llevaba muy mal con ella, tal vez llevada por el impulso generacional que le tocó vivir pero que, sin embargo, la imposibilidad de reconciliarse con ella antes de su muerte siempre le ha dado mucha pena[47]. Al igual que Bettina Pacheco y Alicia Redondo apuntan, podemos afirmar que la imagen de la mujer como madre en la narrativa de Almudena Grandes no sale

[46] Bettina Pacheco Oropeza y Alicia Redondo Goicoechea, "La imagen de la madre en *Amor de madre* de Almudena Grandes", *Contexto*, Volumen 5, nº 7, segunda etapa, julio-diciembre 2001, p. 4.
[47] Almudena Grandes, *Psicologies*, marzo 2007, p. 16.

bien parada y que la mirada sobre las mujeres de muchos de los textos escritos incluso por escritoras feministas tampoco es muy complaciente ni compasiva[48], y que, en realidad, se aproxima más al modelo de la madre de los cuentos tradicionales como Blancanieves o Cenicienta que al de la de los cabritillos cuya madre se esfuerza por protegerlos.

Bettina Pacheco y Alicia Redondo[49] explican cómo la narrativa del posfeminismo angloamericano más reciente está ofreciendo otra visión de la figura materna, por lo que ahora es posible encontrarse con buenas madres que muchas veces apoyan a sus hijas o son incomprendidas por ellas debido a sus desequilibrios emocionales o a su posición errada en el mundo; lo que conduce, sin duda, hacia una revalorización de esta figura. Este hecho, continúan afirmando, consigue que la literatura haga una significativa aportación, desde el imaginario femenino, a la educación matrilineal, entendida como el proceso en el que las mujeres enseñan y aprenden conocimientos, habilidades, actitudes, mitos, ritos e ideales de otras mujeres, a través de una genealogía femenina que encadena a abuelas, madres, hijas y nietas, lo cual no deja de ser una nueva interpretación de la figura materna que, históricamente, excepto en la figura de la Virgen María, no ha salido excesivamente elogiada.

Podríamos afirmar que en este conjunto de relatos de mujeres, Almudena Grandes, sin ser feminista, sí que presenta un cierto feminismo que se revela por la actitud de rebeldía y lucha que sus protagonistas denotan. No obstante, no se enreda en una lucha exacerbada y virulenta contra el hombre, sino que lo utiliza como mero reclamo para poder llevar a cabo su narración. Apuesta por la belleza interior de la mujer en detrimento de la exterior y critica los cánones estrictos de

[48] Bettina Pacheco Oropeza, y Alicia Redondo Goicoechea, "La imagen de la madre en *Amor de madre* de Almudena Grandes", *Contexto*, Volumen 5, nº 7, segunda etapa, julio-diciembre 2001, p. 9
[49] Íb.: 10.

belleza que la sociedad impone al sexo femenino, con los que en ocasiones consigue torturarla.

Emplea a menudo la primera persona como voz narrativa, alternada con los flujos de conciencia y consigue dar una lirismo emotivo a los recuerdos que las protagonistas evocan. Se vale también del monólogo interior para desvelar los estados psicológicos más internos de quienes protagonizan las historias, se adentra en las dudas personales, en los temores, en los miedos, plantea las insatisfacciones que las atormentan y propone soluciones que les ayuden a ser más felices en sus a veces tristes y melancólicas vidas.

Tal vez con este título, con estas narraciones, no sólo se deshace del incómodo corsé en el que se introdujo con la narración de *Te llamaré Viernes* y el personaje de Benito y quizás por eso responde de este modo cuando se le pregunta por qué sus protagonistas suelen ser mujeres:

"Supongo que por lo mismo por lo que los hombres suelen elegir a protagonistas masculinos, y por lo que los escritores de Buenos Aires suelen situar las novelas en esa ciudad y no en Tombuctú. 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. Creo que es cuestión de tiempo (apud Mateo, 1999)".

En conclusión y, como Miguel Ángel García (García, 2004) apunta, la segunda novela de Almudena Grandes, *Te llamaré Viernes*, representa en efecto un paso decisivo en la conquista, no sólo de una *voz propia*, sino fundamentalmente de un «yo soy escritora». Es evidente que, como continúa afirmando, ya no se trata de nuevo de buscar la admiración de los demás, recompensas, elogios, ni ventajas; lo que la autora busca con esta nueva obra es su identidad vitalmente necesaria como novelista. Es algo que confiesa en el prólogo y que, como afirma Miguel Ángel García, está por encima incluso de

decir “yo soy mujer” a través de la propia escritura. Probablemente, pensó por error que para demostrar su “yo soy novelista” tenía que adoptar un punto de vista masculino. Todo esto no era sino una consecuencia de la ideología literaria imperante, por supuesto, aunque asimismo del valor que le otorgaba la autora en esa coyuntura clave de su trayectoria a su identidad de novelista por encima de su identidad de mujer (sin ser ésta una cualidad minimizada o borrada mediante una voz travestida de hombre a lo Fernán Caballero). Se plantea llegados a este punto la cuestión de la escritura y del género. Seguidamente vamos a ver que Almudena Grandes no puede estar más en desacuerdo con este tipo de planteamientos. Almudena Grandes problematiza la naturaleza de las relaciones eróticas, en las que la pasividad voluntaria o forzosa del participante femenino, evidente sobre todo en el texto pornográfico, se transforma en la asunción de la iniciativa por una narradora, también en primera persona, que de ese modo asume el predominio de la narración y el intercambio sexual (García, 2004).

2.7. *Atlas de geografía humana*: la cima en la geografía literaria de Almudena

La geografía de Almudena siempre es humana y, sin embargo, en ocasiones, se vuelve física, como la vida, con cumbres que se encadenan para formar las cordilleras montañosas de las vidas de sus personajes, con llanuras de felicidad, con mesetas elevadas desde las que pueden tomar decisiones para poder continuar recorriendo los diferentes accidentes geográficos que las vidas de sus personajes tienen que ir sorteando, ni más ni menos, que para seguir viviendo. Porque la vida no es sino una sucesión de fascículos que se va recopilando en el coleccionable particular de cada uno, Almudena Grandes recrea en este *Atlas de geografía humana* la vida de unas mujeres que comparten trabajo, emociones, sentimientos, sufrimientos, pero, sobre todo, esa condición de ser mujeres que todavía siguen luchando por conservar lo que han conseguido y por obtener lo que aún les queda para poder afirmar que sus derechos, sus decisiones, sus inquietudes son tan importantes como las de cualquier hombre.

La aparición de este novela coincide con un gran "auge" literario femenino en España que responde a diversas tendencias tales como la gran visibilidad mediática con la que se pretende aumentar las ventas con la idea de que las mujeres han conquistado la igualdad y fomentar la hostilidad de algunos sectores, el predominio de mujeres lectoras, el interés de las editoriales por captar mujeres, coexistencia de dos políticas que se dividen en, por un lado, la que pretende la igualdad y tiende a la integración y, por otro, la que opta por la diferencia y la segregación, la debilidad del sector universitario en el que las investigadoras son escasas en comparación con otros países y, por supuesto, una escasa presencia de mujeres en las instituciones más tradicionales y prestigiosas (Real Academia, por ejemplo) así como la circulación de algunas ideas misóginas si se tiene en cuenta que mientras que la identidad masculina de un escritor nunca se cuestiona, no sucede lo mismo con la femenina a la que con

frecuencia se suele hacer referencia con carácter peyorativo[50]. Sin duda, Almudena Grandes tiende a la integración femenina con esta novela y se acerca del feminismo exacerbado en una época en la que se habían conquistado algunos derechos para las mujeres, a pesar de que aún necesitaban hacerse escuchar a través de personajes como los que conforman esta novela.

En esta novela Almudena Grandes logra la plena madurez de su narración alejándose de determinados elementos predominantes en las anteriores pero sin abandonarlos del todo. Así, podemos observar cómo la obsesión por la comida va cediendo importancia, aunque no deja de estar presente, al igual que el sexo, que si bien no llega a ser eliminado de su relato, desempeña una función mucho menos protagonista que en otras de las novelas precedentes de la autora. No obstante, mantiene determinados aspectos tales como el espacio temporal, que sigue desarrollándose fundamentalmente en Madrid, aunque también aparecen otras ciudades como Barcelona o París que restan cierto protagonismo a la capital. A lo largo de toda la novela, cuatro mujeres nos relatan su vida al tiempo que buscan algo que las pueda satisfacer en sus aspiraciones, no sólo en el ámbito profesional sino también en el personal el cual luchan por conjugar con el primero.

Tampoco desaparece el romance, que también es en cierto modo el motor de toda la historia que sustenta las vidas de las protagonistas y así, Ana, Fran, Rosa y Marisa buscan en algún momento de la novela alguien que las comprenda y apoye pero no lo consideran imprescindible ni fundamental para seguir viviendo puesto que son capaces de sobrevivir por sí solas tal y como son, guapas o feas, brillantes o mediocres, pero sobre todo, trabajadoras y mujeres como una entidad que adopta distintas formas con distintos sentidos, caracteres distintos pero con una misma aspiración: la de ser más felices con la vida que les ha tocado vivir.

[50] Laura Freixas, *Literatura y mujeres*, Barcelona: Anagrama, 2000, p. 39-40.

Mediante una novela polifónica, relatada a cuatro voces, femeninas todas ellas, Almudena Grandes desarrolla la historia entorno a un Departamento de Obras de Consulta de un gran grupo editorial, en el que estas cuatro mujeres trabajan. Durante la narración se dedican a la elaboración de un atlas de geografía en fascículos, coincidentes con los propios fascículos de sus vidas. Situadas en la franja de los 30 y los 40 años todas comparten la inquietud que les produce su vida. Ana, Rosa, Marisa y Fran, mujeres muy diferentes entre sí, se encuentran unidas por el vínculo laboral a través del que son capaces de enfrentarse a las dificultades de la existencia y a sí mismas. Las dudas, los deseos, las obsesiones, la soledad, la vida familiar son constantes que les plantean indecisiones y sobre todo, la sensación de no haber sabido conciliar su vida personal con la profesional, la geografía de su propio atlas. Mujeres tradicionales que recibieron una educación convencional y estricta pero que no les ha proporcionado la felicidad y que intentan encontrar una fórmula que pueda ayudarlas a descubrirla sin tener que renunciar a todo para ello.

Atlas de Geografía Humana cuenta la historia de cuatro mujeres que trabajan en una editorial y cuyas edades oscilan entre los 30 y los 40 años y son estas cuatro mujeres quienes se irán configurando como narradoras y personajes protagonistas de la novela escrita a cuatro voces.

Fran, directora de la empresa, mujer en apariencia fuerte pero que ante la crisis de su matrimonio con Martín decide recurrir al psicoanálisis se muestra como una mujer mucho más débil de lo que en un principio pueda aparentar y, sobre todo, disminuida por la influencia de su madre, una mujer autoritaria y hermosa que siempre le ha hecho sentir acomplejada por ser diferente al resto de la familia. Revolucionaria universitaria, feminista en su época, acaba resolviendo su problema a través de la comunicación y, como colofón, se queda embarazada.

Los procedimientos psicoanalíticos en la ficción son cada vez más frecuentes en la novela contemporánea y, más en concreto, en la novela

femenina. Indagar en el subconsciente lleva a evocar la infancia e intenta descubrir las causas del estado de ánimo actual, encontrar el "yo" y ver cómo se ha formado constituye uno de los objetivos más presentes en la novela femenina y Fran es una prueba de ello. La importancia del psicoanálisis en la escritura es innegable, como Biruté Ciplijauskaité afirma, y varias autoras se han sometido a un tratamiento ellas mismas (Cardinal, Leiris, Lessing, Nin) y, de hecho, algunas escritoras como Hélène Cixous no concibe que se pueda escribir hoy sin basarse en el psicoanálisis y considera que es el único modo de recuperar lo reprimido. Es frecuente que este tipo de novelas se centren en una escritora, como es el caso de *Las horas* de Virginia Woolf y el proceso de concienciación es doble o triple: como individuo, como mujer, como creadora de un lenguaje nuevo y, por eso mismo, es a veces considerada como "loca", una locura que en los siglos anteriores ha sido asociada a brujas y a mujeres histéricas y sólo en el siglo XX empieza a hablarse de la locura como una posible cura a los males que se padecen (Ciplijauskaité, 1988: 86). Almudena Grandes, como otras muchas autoras, somete a sus personajes a un psicoanálisis, en algunos casos, como el de Fran, con la ayuda real de un psicólogo, en otros, simplemente, se sirve de la introspección y la reflexión que devuelve en forma de reflexiones filosóficas de la mano de su pluma. Hoy, como apunta Biruté Ciplijauskaité, el analista no sólo se fija en el contenido del enunciado, sino en la enunciación, no basta con palabras sueltas, el paciente es invitado a colaborar, a evocar las escenas del pasado y, como en el caso de Fran, el psicoanálisis ha dejado de convertirse en una terapia traumática para llegar a ser, como para ella, en una actividad más complementaria para su vida. Podemos observar igualmente estas introspecciones psicoanalíticas en otras obras de autoras españolas en novelas como *Para no volver* (1985) de Esther Tusquets, escrita en forma de monólogo interior que empieza cuando Elena, tras ser abandonada por su marido que se marcha a América y termina cuando él regresa, o *Luz de la memoria* de Lourdes Ortiz, que nos muestra la enfermedad interior de su protagonista, Enrique.

Rosa, también insatisfecha con su matrimonio, acaba sucumbiendo a los encantos de un fotógrafo seductor, Nacho Huertas, por quien acaba estando enfermizamente enamorada. Madre de dos hijos, entabla una lucha por conquistar a un hombre que nunca sobrepasó la mera conquista ocasional de un viaje y termina separándose de un marido que no la satisface y que además le es infiel, asumiendo la realidad de su vida.

Ana, mujer atractiva, separada de Félix Larrea, pintor que reside en París, a quien sedujo cuando era su profesor de dibujo en el instituto y con quien acabó casándose y teniendo una hija, Amanda, que vive en París con su padre, ciudad que Ana no tiene ningún reparo en detestar por la infelicidad que para ella representó durante el tiempo que allí residió con su, por entonces, marido.

Marisa, soltera, experta en informática, en cierto modo, deseosa de tener un hombre a su lado, dominada y sometida por su madre durante muchos años, se siente perdida una vez que ésta ha fallecido e intenta buscar nuevos horizontes, transformándose en otros personajes para poder salir a solas por las noches en busca de nuevas conquistas, como modo de recuperar su autoestima y seguridad, acaba encontrándose con Forito, un hombre fracasado de 55 años, también colaborador de la editorial de quien acaba enamorándose tras aceptar la verdad y, sobre todo, aceptarse a sí misma.

Sin embargo, a pesar del protagonismo concedido a estas cuatro mujeres, los hombres no aparecen aquí como meros elementos accesorios, sino que también se expresan y manifiestan libremente a lo largo de la novela: Forito, el torero fracasado, Martín, el marido revolucionario y político de Fran, Nacho Huertas, el conquistador nato, Ramón, el segundón gracioso con quien Marisa comparte trabajo y confidencias, Javier Alvárez, el riguroso autor a quien Ana empieza detestando pero acaba amando, Ignacio, el marido de Rosa, que no se entera de nada y que además le es infiel, Félix Larrea, marido de Ana y quien representa al artista bohemio con quien no es posible mantener una relación

estable. En definitiva, si en la anterior recopilación de relatos, Almudena Grandes daba cabida a una serie de "*Modelos de mujer*", también en el Atlas recoge una variedad de hombres distintos que escapan a la generalización que los agrupa en que todos son iguales y les permite actuar por sí mismos, desempeñando un papel autónomo mediante el que asumen la nueva identidad de la mujer sin reprochársela.

En torno a estos personajes también aparecen otros secundarios como Marita, la amiga íntima de Fran, quien acaba muriendo de cáncer, Amanda, la hija adolescente de Ana que prosigue estudios de ballet, la madre de Ana, Natalia, la hermana de Rosa quien acaba desvelándole la infidelidad de su marido descubierta por ella misma hacía años, Adelaida, la mujer de Javier Álvarez... una serie de entidades que dan sentido a estas cuatro mujeres que son la espina dorsal del atlas de sus propias vidas.

La novela está dividida en diecisiete capítulos y un epílogo, espaciados en tres años (desde 1993 a 1995), duración del trabajo del *Atlas de Geografía Humana* en fascículos que están confeccionando. En cada uno de los capítulos, habla una protagonista diferente y relata desde su punto de vista cómo aprecia su propia vida y la de sus compañeras, intercalando pasajes del pasado que ayudan a comprender el presente. Un último capítulo, a modo de epílogo, titulado *Índices y Mapas* sirve para culminar la obra en la que todas hablan y en la que todas parecen haber encontrado una solución para poder seguir adelante con sus vidas.

2.7.1. La voz femenina de un *Atlas* que habla

Si alguna de las novelas de Almudena Grandes destaca por tener una voz femenina plenamente definida y que se escucha con nitidez asombrosa, indiscutiblemente, ésa es *Atlas de geografía humana*. Cuatro voces que se alternan, que se complementan, que se diferencian entre sí por unos diálogos que se ajustan perfectamente a sus características particulares y que van perfilando su propia geografía con sus propias vivencias relatadas desde su tono específico, desde la voz de cada una de ellas, por lo que más bien podríamos hablar de una obra coral que se esfuerza por confeccionar un atlas cantado con cuatro solos a los que dan vida Rosa, Fran, Ana y Marisa desde su peculiar punto de vista.

La elaboración de esta novela coincide con una etapa personal de la autora que, como ella misma indica, influyó considerablemente en su formación. Sin lugar a dudas, la figura de la maternidad ocupa un lugar destacado en la narrativa de Almudena Grandes, como lo demuestra el hecho de que cuando estaba terminando *Atlas de geografía humana* Almudena Grandes tuviera una hija, que había empezado a escribir la novela antes de quedarse embarazada y la acabó después de que naciera la niña, por lo que cuando empezó a pensar en escribir era difícil porque su hija era pequeña (Grandes, 2004b). Cuando su hija tenía meses le pareció que “era una barbaridad empezar una novela en esas condiciones porque el principio de la novela es un momento en el que hay que estar muy concentrado” y decidió que no empezaría hasta que llevara a la niña a la guardería, así que se dedicó a tomar notas en un cuaderno mientras “le daba vueltas al libro” y descubrió que así le iba mucho mejor porque tenía muchas menos incertidumbres, lo cual demuestra que “las decisiones de la vida influyen en el trabajo” (Grandes, 2004b).

Si recuperamos de la memoria algunas de las novelas de escritoras del siglo XX que contribuyeron en gran medida a la emancipación de la literatura femenina, encontramos a Marta Portal, ganadora del premio Planeta en el año 1966, cuando en su novela *A tientas y a ciegas* escribía (Portal, 1966: 8):

"Tarde o temprano se llega a una edad en que uno mismo comprende que no se puede continuar viviendo de parásito. Que las ideas erróneas y egoístas que yo me había fabricado con materia prima de despecho y orgullo, tenían que venirse abajo por su peso. (...) tampoco yo podía seguir sumergida en mis circunstancias, anulada por la posición social o por la comodidad de los prejuicios. Según tú, mi reanudación de carrera fue un independizarme de mi medio. Ya fue el empezar a ser fiel a mí misma".

Y como si de alguna manera, Ana, Fran, Rosa y Marisa la hubieran escuchado parece como si emprendieran esa carrera hacia la meta de empezar a ser fieles a sí mismas casi treinta años después, cuando las mujeres ya no viven de parásitos, ni sumergidas por sus circunstancias, ni sus posiciones sociales, porque ninguno de estos parámetros sigue estando en vigor.

En *Atlas de geografía humana*, los capítulos se alternan con los personajes y cada uno de ellos está narrado desde el punto de vista de cada una de estas mujeres. Desde el punto de vista de la forma, aunque salvando las diferencias de estilo y contenido particulares de cada autora, por supuesto, podemos establecer un cierto paralelismo con el tratamiento de los personajes de Marguerite Duras, en cuyos textos lo esencial no suele ser un personaje sino el deseo, las palabras, el diálogo entre personajes y en los que subyace la necesidad de transgredir el orden y la razón[51], como es el caso de obras como *El amante* o *El amante de la China del Norte*, entre otras. En el Atlas de geografía humana de Almudena Grandes, los diálogos son fundamentales, el réquiem a cinco voces se sustenta precisamente en eso, en diálogos y reflexiones interiores que prevalecen por encima de cualquier otro rasgo narrativo. Por otra parte, como ya hemos analizado anteriormente, el uso de calificativos, adjetivos metafóricos que conducen a la subjetividad es una característica constante en las mujeres escritoras. Así, desde el principio en la voz de Rosa se descubren los diminutivos que denotan una sutil delicadeza en quien los emplea (Grandes, 1998: 13):

[51] Rodríguez Cruzado, "*Marguerite Duras: el personaje femenino*", Congreso *Mujer, comunicación y cultura*, Sevilla: 2001.

"Sin embargo, aquella noche, el cepillito embadurnado de pasta negra que sostenía mi mano derecha no llegó a encontrarse con las pestañas tiesas...".

En contraste con una mujer temperamental que, cuando lo considera necesario, es capaz de hacer uso del lenguaje desinhibido que utiliza más adelante (Grandes, 1998: 15):

"-¡Me cago en la...! –antes de que me decidiera entre los diversos conceptos susceptibles de rematar adecuadamente aquel juramento, Fran posó su mano derecha sobre uno de mis puños".

Rosa, a lo largo de las confidencias que ofrece alternativamente junto a sus compañeras de la editorial, se descubre como una mujer perfecta y meticulosa, brillante en su carrera que intenta disculpar sus errores alegando que "le podría haber pasado a cualquiera", pero que, acto seguido, no puede evitar no inculparse "a cualquiera no, a mí no" recordando cómo en el primer curso de la carrera consiguió cinco matrículas de honor, en segundo y en tercero se le resistió una asignatura, pero entró en la especialidad como "un elefante en una cacharrería", porque, en definitiva, era la alumna más brillante del curso (Grandes, 1998: 16), por lo que intenta equiparar su vida con la de su carrera profesional, lo cual le lleva a ostentar un alto nivel de autoexigencia con el que le resulta difícil convivir y que le llevará a derrumbarse en algunos momentos. No obstante, es capaz de reconocer su crisis y la transformación que su vida está sufriendo, así como el descontento que le produce cuándo empieza a preguntarse qué le está pasando, por qué se está convirtiendo, día a día, en una persona odiosa y concluye su reflexión diciéndose que si el día de su boda alguien le hubiera advertido que estaba corriendo el riesgo de inspirar un concepto tan pobre de sí misma a la mujer que terminaría siendo algún día, se hubiera muerto de risa (Grandes, 1998: 17). Esta insatisfacción personal se traslada igualmente al ámbito profesional puesto que "necesitaba el espejismo más incluso que el dinero", porque la escasez de encargos interesantes la había obligado a recurrir,

meses atrás, a las traducciones juradas, el más ingrato, monótono y descorazonador de los trece o catorce trabajos con los que se gana irregularmente la vida (Grandes, 1998: 22). Asimismo, este descontento también lo manifiesta en lo que respecta a su vida familiar porque "en algún momento, entre su hijo y su hija, después de cumplir los treinta, se acuerda de Su Vida, aquella caja tan grande, envuelta en un papel rojo y asegurada con tantos lazos, y se pregunta de qué había resultado estar rellena (Grandes, 1998: 23). Rosa, envuelta en una crisis personal y profesional, se manifiesta en contra de la generalidad de mujeres de su misma condición ya que, según ella misma confiesa, su insatisfacción contradice el modelo de insatisfacción consagrado por la estadísticas por mujer española emancipada de la clase media urbana universitaria de su edad (Grandes, 1998: 24). Lulú, Malena, Manuela, los diferentes modelos de mujer de los relatos de Almudena Grandes son las precursoras de estas mujeres trabajadoras que ya no necesitan esconder su sexualidad, ni sus pensamientos como en anteriores novelas, hecho por el que si bien no abandonada las reivindicaciones feministas presentes en las anteriores novelas van cediendo a favor de unas voces mucho más sosegadas, más seguras y contundentes con la fuerza necesaria para encontrar un desenlace a sus vidas que se encuentran en la difícil encrucijada del túnel que lleva de los treinta a los cuarenta. Por tanto, en su voz, Rosa, al igual que en el de sus compañeras se refleja la desinhibición sexual porque, como ella misma cuenta, "tiene un orgasmo cada vez que se lo propone, es decir, la abrumadora mayoría de las veces" (Grandes, 1998: 23). Rosa reconoce en su interior la crisis que su pareja atraviesa cuando su marido intenta encubrirla mediante falsos halagos que no consiguen convencerla cuando reflexiona interiormente que "podríamos volver a follar como al principio" (Grandes, 1998: 62). Se presenta como una mujer libre, también en su sexualidad, capaz de decidir si quiere acostarse con un hombre o no y así lo manifiesta en muchas escenas que se narran en la novela, como cuando cuenta: "Yo le sonreí mientras me preguntaba si de verdad me apetecía

acostarme con él" (Grandes, 1998: 73). Las reflexiones de Rosa están teñidas de ambiciosos deseos femeninos, porque "otras mujeres sueñan con cambiar de barrio, con un ascenso de su marido, con empotrar los armarios, con tener un hijo, o con ver a alguno de los que ya tienen con uniforme de general, o de ministro, o de diplomático", y estas mujeres le dan mucha envidia porque ella sólo quiere flotar, y por más que esté dispuesta a retorcerle el cuello al azar para conseguirlo, nadie parece dispuesto a pasarle la receta (Grandes, 1998: 66).

Por otra parte, ya hemos visto cómo Lulú, Malena, Manuela, son mujeres grandes, corpulentas, alejadas de los estereotipos femeninos que han establecido unos estrechos parámetros a la hora de calcular la belleza femenina. Al igual que en sus anteriores novelas, Almudena Grandes vuelve a reflejar la obsesión con la gordura, aunque, al igual que sucede con el componente sexual, con mucha menos intensidad que anteriormente (Grandes, 1998: 68):

"-Pero tú no estás gorda.
-No creas... Lo que pasa es que no lo aparento, porque tengo cara de niña, y soy menuda, y tampoco demasiado alta, ¿no?, y además tengo el hueso estrecho, y por eso no engordo en redondo, sino en cuadrado... ¿entiendes?".

Rosa añora y busca la felicidad que empieza a echar en falta e intenta buscar el hombre que añora, a pesar de su independencia económica busca el afecto y comprensión de alguien siempre de un modo soñador y fantasioso como cuando relata "no pensaba en aquel hombre, sino en la despreocupada viajera que le acompañó en Lucerna, y no soñaba con él", sino con su propia, efímera plenitud desperdiciada, y no buscaba con desesperación sino un método, un sistema, una fórmula que la ayudara a deslizarse bajo la ropa de esa mujer que era yo y era distinta que era feliz y no se daba cuenta, que jugueteaba con las riendas del destino sin reconocerlas y sin aspirar a gobernarlas siquiera (Grandes, 1998: 184). Sin embargo, a pesar del esfuerzo que para ella supone reconocer la crisis de su matrimonio y el temor a arrepentirse de su decisión, se

muestra dispuesta a acabar con un matrimonio que no la hace feliz porque no quería refundar su matrimonio, sino volarlo, hacerlo saltar por los aires, para lo que considera que necesitaba pólvora, metralla y una buena mecha, y lo necesitaba pronto, porque antes o después se curaría de esta fiebre y las aguas volverían a un viejo cauce estancado y estrecho, arrastrando despacio hasta la orilla una locura distinta (Grandes, 1998: 186). Por esto, en algunos momentos, se muestra desolada cuando se propone despedir bruscamente cualquier duelo, y desnudando su falta de autoestima, comienza a reconstruir sus pedazos con el poco amor que le queda hacia mí misma y toda la paciencia que se pude imponer (Grandes, 1998: 205). No obstante, resuelta a acabar con su matrimonio, muestra una indiferencia asombrosa cuando su hermana Natalia le desvela la infidelidad de su marido, Ignacio (Grandes, 1998: 361):

"-¡No te importa!
-No.
-¿Pero nada nada nada, ni una pizca de nada?
-Nada.
-No es posible.
-Sí que lo es.
-Y entonces... ¿Para qué sigues viviendo con él?
Apagué el pitillo, encendí otro, y me quedé mirándola.
-Pues mira... Ésa sí que es una buena pregunta, ¿ves?".

Por lo que se nos desvela al final del mismo capítulo como una mujer fuerte, capaz de tomar sus propias decisiones cuando relata "a él no le dije nada, ni un reproche, ni una lágrima, ni una bronca antes de tiempo" y se confiesa como "una resistente nata", igual que Madrid (Grandes, 1998: 362). Las mujeres protagonistas de Almudena, aunque reconocen sus debilidades y no se sienten heroínas, suelen ser fuertes, son mujeres que toman la iniciativa, como también sucede en las protagonistas de Marguerite Duras, ellas son quienes conquistan a sus hombres y no a la inversa, como sucede en *Le navire night*, *Hiroshima mon amour*, *Los ojos azules pelo negro*, *El amante*, cuyos argumentos giran en torno a la figura femenina que adquiere un papel fundamental y decisivo en la trama

de sus historias[52], al igual que Rosa, que es quien toma la iniciativa de separarse de su marido. Su intervención concluye con la conversación que mantiene con su marido a través de la cual le comunica su intención inamovible de separarse (Grandes, 1998: 465) y no tiene ningún inconveniente en ocultar su separación y se la comunica a sus compañeras quienes le ofrecen el apoyo que ella busca (Grandes, 1998: 454):

"-Pues a mí sí que me va a importar –dije, sin haberlo previsto previamente, y todas me miraron a la vez, pero ninguna se atrevió a preguntar nada-. Me voy a separar de Ignacio.

-Me parece muy bien –Ana me daba la razón con la cabeza.

-A-a mí también –Marisa se sumó enseguida, cabeceando al mismo ritmo. Fran no dijo nada, pero insinuó un gesto parecido, y yo agradecí cada uno de estos signos, aunque supiera de sobra que no me iban a servir para nada cuando tuviera a mi marido delante".

El uso de la polifonía en la narración es un recurso que también han empleado otras autoras francesas con anterioridad, como es el caso de Benoîte Groult que junto a su hermana Flora narra las vivencias de dos adolescentes durante la ocupación de París como si estuvieran tocando el piano a cuatro manos en *Journal à quatre mains*[53], por lo que, en cierto modo, podemos establecer un cierto paralelismo con la literatura femenina francesa, mucho más consolidada que la española por diversas circunstancias históricas y culturales que la han favorecido. Las guerras del siglo XX y la posición que Francia adoptó al respecto fueron factores que contribuyeron a impulsar el movimiento cultural del país así como la literatura escrita por mujeres, tras la Primera Guerra Mundial, figuras como la de Colette (1873-1954) que se integra perfectamente en una generación esencialmente de autores hombres a través de una literatura influenciada por la naturaleza y la transmisión de sentimientos que consigue con su prosa cuidada. Una mujer, que como Rosa, se divorcia varias veces y cuya vida personal repercute en gran medida en su producción literaria. Presidenta de

[52] Íb.
[53] Benoîte Groult y Flora Groult, *Journal à quatre mains*, París: Denöel, 1962.

la Academia Goncourt, sin duda a ella se le debe en gran medida el análisis profundo del alma femenina, de los sentimientos, de las relaciones con la vida, de las etapas de la vida, de las "edades" de sus personajes, como en el análisis de la adolescencia llevado a cabo en *Le Blé en herbe* (1923) y se rebela contra el dominio de los hombres como *La Naissance du jour* (1928), entre otras muchas. A continuación, tras 1945 el existencialismo adquiere una gran fuerza, encarnado en la figura de Simone de Beauvoir, cuya vida se recoge en sus memorias recopiladas en *Mémoires d'une jeune fille rangée*, en 1960 *La Force de l'Age*, *La Force des choses* y su imprescindible *Le deuxième sexe* (1949) en el que reinvindica abiertamente la presencia del género femenino. La creación de personajes como los que configuran el Atlas de Almudena no habrían sido sin duda posibles sin la contribución de estas autoras, así como tampoco podemos obviar la preocupación por la forma, por la escritura en sí, da lugar a lo que se conoce como *Nouveau Roman* hacia 1950 y de cuyo período no podemos ignorar a autoras como anteriormente mencionada Marguerite Duras que precedieron a las nuevas novelistas como Nathalie Sarraute con *Tropismes* (1939) y *L'Ere du soupçon* (1956), en la que defiende la importancia del diálogo a través del cual el lector logra adentrarse en la novela y que, en cierto modo, adopta Almudena Grandes en este Atlas en el que el diálogo es la herramienta fundamental de la novela sin la que no podría haberse construido.

Teniendo en cuenta todas estas influencias de las que la literatura femenina es indiscutiblemente deudora, Almudena Grandes es consciente de que a pesar de que sus novelas cada vez son más complejas estructuralmente, cada vez tienen más ejes y más personajes a la vez, pero ella empieza en la primera página y termina en la última, siempre, por una cuestión de obsesión porque "esas cosas luego acaban teniendo sentido". Porque, por ejemplo, en *Atlas de geografía humana*, que era una novela que tenía cuatro voces narrativas en primera persona, para ella habría sido muchísimo más fácil escribírselas de un

tirón y luego intercalar, y, sin embargo, escribió la novela "en orden". Y la escribió felizmente en orden porque en la novela hay un montón de juegos de espejos y de juegos de perspectiva y de relaciones de ida y vuelta que no serán muy importantes en la historia de cada personaje, pero de alguna forma construyen el tejido del libro, que se habría perdido si hubiera escrito las cuatro partes por separado y luego las hubiera juntado (Grandes, 2004b).

Y así lo demuestra la destreza con la que consigue dar la palabra de forma alternativa a sus personajes y nos presenta a otro de sus personajes principales, Marisa, tartamuda, rasgo que se presenta mediante un recurso estilístico que Almudena Grandes reproduce con éxito (Grandes, 1998: 16):

-B-bueno... –Marisa tartamudeaba más de la cuenta en las situaciones comprometidas-, n-no es tan gra-ave. A mí en realidad, no me afecta. El tra-atamiento de imagen es el mismo para todos los Alpes...".

Al contrario que algunas de sus compañeras, y sometida por su madre, Marisa se emancipa tarde como ella misma confiesa cuando afirma que ya había cumplido treinta y cinco años cuando empezó a vivir sola por primera vez en su vida (Grandes, 1998: 30). En sus confesiones se detecta asimismo una baja autoestima, un rasgo frecuente en las mujeres que protagonizan las novelas de Almudena Grandes, y así lo piensa, "yo n-no-no soy lista" y continúa confirmándolo al afirmar que no fue "a la-a universidad" (Grandes, 1998: 39). Marisa no duda en considerarse una solterona maniática cuando se refiere a sus compañeras y declara que se ha llegado a acostumbrar a sus jadeos, pero a lo que nunca se acostumbrará es a llegar tarde a una cita y saludar como si no pasara nada, echándole la culpa a la canguro porque, confiesa, "toda la gente que lleva mucho tiempo viviendo sola acaba desarrollando sus propias neurosis, y la puntualidad es una de las mías, no puedo evitarlo" (Grandes, 1998: 41). Por otra parte, se muestra como una mujer acomplejada cuando se compara con otras de su mismo género cuando dice que "al borde de los veinte años y todavía

después, aunque lejos de los treinta, las miraba con distancia, sin atreverme a depreciarlas del todo pero sin comprenderlas en absoluto, consintiéndome incluso un ligero margen de compasión que se asentaba en la solidísima certeza de que yo nunca sería como ellas" (Grandes, 1998: 107). Aunque no por ello deja de ser libre en cuanto a su sexualidad y ha llegado a pensar seriamente en el sexo virtual sin sentirse sucia y loca por dentro (Grandes, 1998: 112). No podemos olvidar el hecho de que este Atlas de Almudena Grandes se desarrolla esencialmente en el ámbito laboral, es decir, que la autora y sus personajes, asumen y dan por sentado que la mujer está emancipada laboralmente, lo cual es un hecho que diferencia esta novela de las anteriores en las que las protagonistas todavía tenían que luchar en cierta medida por ocupar el lugar que les correspondía en función de su formación profesional. Marisa ofrece su propia visión de la mujer trabajadora cuando reflexiona para declarar que "ninguno de estos indicios puede competir en eficacia con la señal que, como una indeleble marca de fábrica, identifica a una mujer trabajadora allí donde se encuentre, vinculándola en secreto con todos los restantes individuos de su especie repartidos por el mundo. El trabajo emancipa, esclaviza, eleva o degrada, pero siempre, e inexorablemente, dilata los tobillos de quien lo realiza" (Grandes, 1998: 213). La personalidad de Marisa demuestra en algunos momentos rasgos esquizofrénicos que con frecuencia se han asociado a la mujer y se muestra descontenta consigo misma, por lo que siente la necesidad de disfrazarse con otras personalidades, como la de Alejandra Escobar porque no le gusta lo que es, no le gusta su cara, ni su cuerpo, ni su historia, ni su vida (Grandes, 1998: 214), razón por la que con frecuencia hace público su sensación de soledad constante porque es lo único que importa de verdad en este mundo, porque todo lo demás lo tiene, una casa, trabajo, dinero, tiempo libre, estoy conectada a la red, va mucho al cine, peri duerme sola "por la-as noches", y para ella eso es lo mismo "que no tener n-nada" (Grandes, 1998: 303) y tal vez por este motivo se menosprecia y se considera poco atractiva (Grandes, 1998: 306):

"Yo nunca he tenido éxito con los hombres, ésa es la verdad. Pero también es verdad, y de eso estoy segura, que aquella vez tuve éxito, porque muy pocos hombres son capaces de hablar, de acariciar, de querer a alguien, como Forito me quiso a mí mientras me convertía en la suprema emperatriz del universo, una protagonista de novela, una estrella de película, un personaje soñado en tantos fines de semana consumidos a solas, a base de novelas y de películas".

Podemos de algún modo clasificar esta medida en alguna medida como lo que posteriormente será conocido como "novela chick lit", una serie de novelas que, por lo general, según Esther Escoriza[54] explica, están narradas en primera persona por las protagonistas, mujeres de entre 25 y 35 años que todavía no han encontrado al hombre de su vida o luchan por superar una ruptura y cuyos trabajos casi siempre suelen estar relacionados con la publicidad, la moda o el mundo editorial, no les proporcionan la satisfacción y realización que soñaban e intentan mejorar su situación profesional, el tono suele ser divertido y tienen una ambientación urbana, y cuando finaliza la novela, estas mujeres han solucionado sus problemas y han aprendido la lección de la vida. Se asemejan en cierto modo a series televisivas del tipo Sexo en Nueva York y su fundadora podríamos decir que fue *El diario de Bridget Jones* de Helen Fielding cuyo nacimiento prácticamente coincide con el *Atlas de geografía humana* de Almudena. Tras estudiar el modelo de "chick lit" que propone Esther Escoriza en su artículo, comprobamos que, efectivamente, *Atlas de geografía humana* cumple algunas de sus características por lo que, en cierta medida, teniendo en cuenta que se publicó en 1998 y que el artículo de Esther Escoriza data de 2007, Almudena, es una vez más, pionera de este género.

Fran, mujer de nombre masculino, por lo que se disfraza como si fuera fuerte e invulnerable a cualquier infortunio, se presenta ante su psicoanalista de forma autoritaria, que sirve también a modo de presentación del personaje, a

[54] Esther Escoriza, "La novela chick lit", Mercurio, julio-agosto, 2007.

pesar de la contradicción que en apariencia puede resultar que una mujer fuerte y contundente en sus afirmaciones necesite la ayuda del psicoanálisis para reconducir su vida (Grandes, 1998: 43):

"-Mire –le advertí, en un tono lo suficientemente seco como para sugerir que no debía esperar de mí, todavía, respuesta alguna-. Antes de empezar, me gustaría dejar claras un par de cosas. En primer lugar, preferiría que no me hiciera preguntas. Yo vengo aquí todas las semanas, le cuento mi vida, y usted me escucha".

Y continúa su discurso de manera implacable para aclarar que, a pesar de que ella es quien pone las normas, espera no parecerle intolerablemente soberbia o desagradable, pero prefiere ser sincera, que no ha querido contarle a nadie que se va a psicoanalizar, nadie lo sabe, ni en casa ni en el trabajo, porque para el resto del mundo, en esos momentos está haciendo gimnasia, ya que es una buena excusa, porque la gimnasia es uno de los métodos posibles que ha utilizado más frecuentemente (Grandes, 1998: 44), confesándose más adelante como estricta y controladora porque ya no recuerda cuándo descubrió que la única fórmula capaz de garantizarse la capacidad de hacer bien las cosas consistía en controlar cualquier situación antes de que el resto de los personajes que intervinieran en ella hubieran sentido siquiera la necesidad de disputárselo (Grandes, 1998: 44). Al igual que le sucedía a Malena, que resume su vida en una terapia con Rodrigo su psicólogo, otro de los personajes de las novelas de Almudena Grande recurre a la técnica del psicoanálisis. Por otra parte, de nuevo vuelve a repetirse la figura maternal estricta y controladora de la que los personajes intentan huir por lo que Fran también se siente mal al identificarse con su madre cuando declara que llevaba muchos años hablando así, muchos años instalada en la herejía más atroz para quienes hicieron de su herejía una ortodoxia, muchos años dudando de la esencia de ciertos privilegios, pero hacía muy poco tiempo se había dado cuenta de que, aunque sus palabras eran muy diferentes y los conceptos que expresaban casi antagónicos, en el fondo estaba empezando a hablar igual que su madre

(Grandes, 1998: 49). No obstante, Fran, se sabe una mujer fuerte y capaz de afrontar las dificultades (Grandes, 1998: 91):

"Entonces sus ojos, unos ojos en cambio muy bonitos y muy dulces, se agrandan durante un instante, contagiándose de la líquida indecisión que esmalta los ojos de los niños que están a punto de echarse a llorar, pero Fran no llora nunca".

Pero no duda en mostrarse sensible y entregada cuando habla de Martín, y reconoce que él la convenció, él, quinto hijo de un general de aviación y de la reina de las Fiestas de Navacerrada 1945, antiguo alumno destacado de los padres escolapios, "hijo de María" hasta los trece o los catorce años, seguidor y acompañante de un cura obrero que hacía su apostolado en los suburbios, militante comunista después, líder estudiantil en Derecho y, casi desde entonces, amor de su vida (Grandes, 1998: 131). Animada por sus convicciones e ideales políticos, otro de los rasgos que definen la narrativa de Almudena, el compromiso con sus ideas y principios, el testimonio histórico que los personajes representan, se muestra como una ferviente admiradora de su abuela, del mismo modo que Malena lo hizo con su abuela Soledad, o Raquel en *El corazón helado* lo hará después estableciendo un cierto matriarcado que domina la narración. Casi todas las novelas de Almudena Grandes tienen un gran contenido histórico de la España contemporánea y son frecuentes los *flashbacks* mediante los que recupera escenas reales del país rememoradas por sus propios personajes. La presencia de autoras en este género ha sido notoria en los últimos años que si bien desde *Urraca* de Lourdes Ortiz parecía no haber sido especialmente practicado por las novelistas españolas sí parece haber experimentado una considerable afluencia con autoras como Almudena Arteaga con *La princesa de Éboli*, Ángeles Caso con *Un largo silencio* o Rosa Montero con *La hija del Caníbal.* Fran se reconoce como militante de izquierdas y reconoce el interés que este hecho despertó en ella durante su época universitaria (Grandes, 1998: 141):

"Bueno, pues para mí, ese retrato de Lenin ha representado siempre, no sé..., lo mismo que una foto de un antepasado muy remoto pero muy famoso, como mi bisabuela Francisca, por ejemplo, que fue una de las pedagogas más importantes del fin de siglo, y eso que en aquella época ninguna mujer trabajaba, ¿comprendes? Desde pequeña me han hablado de ella con veneración, mi padre sobre todo, poniéndola de ejemplo a cada paso, una señora brillante, inteligente, segura de sí misma, autosuficiente por completo, fuerte y tierna a la vez, buena madre pero además trabajadora responsable y concienzuda, y en fin, todo lo que te puedas imaginar...".

La sexualidad vuelve a estar presente como parte integrante de la vida de las protagonistas que ya no necesitan hacerlo del mismo modo que lo hizo Lulú mientras cruzaba las fronteras que separaban sus edades. Probablemente, después de varios años de la publicación de *Las edades de Lulú* la sexualidad femenina ya no pueda ser percibida desde el mismo punto de vista que en el momento de ganar el premio de la Sonrisa Vertical, aunque no obstante, no podemos ignorar la repercusión la publicación de novelas de contenido erótico en nuestro país tiene, sobre todo, si tenemos en cuenta *La vida sexual de C.M*[55]. La propia autora afirma cuando se le pregunta si las mujeres no sabemos hablar de sexo, que sí, y que además saben hacerlo exactamente igual que los hombres, porque para ella el sexo le parece que es una de las dimensiones básicas de los seres humanos, cada persona es como es por muchas cosas, y entre otras por su sexualidad, el problema no es percibirlo sino expresarlo, lo cual no es innatural en las mujeres, sino que se debe más bien a una cuestión cultural. En su opinión, además, si una mujer decide hablar de sexo con sinceridad y naturalidad, habla con la misma naturalidad y sinceridad que un hombre (Iglesias, 2005). Por eso Fran también se muestra segura de su sexualidad y se siente atractiva por ello (Grandes, 1998: 146):

[55] Catherine Millet, *La vida sexual de C.M.*, Barcelona: Anagrama, 2001. La autora es directora de *Art Press*, el mensual de mayor prestigio sobre el arte contemporáneo. La obra es un análisis minucioso de las etapas sexuales que atraviesa una mujer concreta en la búsqueda de su goce personal, con lo cual el paralelismo con *Las edades de Lulú* resulta evidente.

"(...) Yo a mi marido le gusto mucho, ¿sabe... ? Sexualmente, quiero decir".

No obstante, es capaz de criticar determinadas posturas femeninas adoptadas ante la vida, en concreto cuando se refiere a su cuñada, un prototipo de mujer excesivamente dedicada a su cuerpo y muy poco a su intelecto, cuando comenta que "ella dice que está expuesta a la neurosis del ama de casa", y que las mujeres que trabajan no pueden imaginarse siquiera lo que se cansa una sin hacer nada en todo el día, y lo que se sufre sin salir de casa, y concluye que su vida parece un chiste machista, y con fundamento, no le digo más, "una gilipollas integral desde el último pelo de la cabeza hasta la uña meñique del pie izquierdo y me quedo corta" (Grandes, 1998: 246). Fran también emplea un lenguaje desinhibido y despreocupado, muestra de su propia liberación con expresiones como "es que es la hostia", a la vez que se siente poco valorada en su trabajo cuando confiesa que a veces tiene la impresión de que nadie las toma en serio, de que son una especie de Chicas de la Cruz Roja en versión editorial, "y tiene cojones", afirma (Grandes, 1998: 247). El Atlas de esta geografía tan humana como sus propias protagonistas tiene como escenario una editorial que constituye el vínculo que las une y entrelaza con sus respectivas vidas y sentimientos, un entorno laboral que en ocasiones se convierte en una especie de sala de psicoanálisis en el que cuatro mujeres, diferentes y similares a la vez, son capaces de sacar adelante una empresa tan arriesgada y difícil como lo es este coleccionable. La idea del entorno laboral como espacio físico de las novelas también ha sido empleada por autoras como Amélie Nothomb en *Estupor y temblores*[56], en la que se cuenta con gran humor el entorno laboral de las grandes multinacionales guiados por la ironía de la autora. Fran, además de ser una mujer

[56] Amélie Nothomb, *Estupor y temblores,* Barcelona: Anagrama, 2000. Novela que cuenta la historia de una joven belga de 22 años, Amélie, que empieza a trabajar en Tokio en una de las mayores compañias mundiales, con "estupor y temblores" así es como el emperador del Sol Naciente exigía que sus súbditos se presentaran ante él. La protagonista sufre una serie de humillaciones con trabajos absurdos, órdenes dementes, misiones imposibles que Nothomb narra desde una ironía hilarante y llena de sarcasmo. Amélie Nothomb nació en Japón en 1967, donde residió durante su infancia y adolescencia aunque reside en Bruselas. Ha publicado entre otras *Higiene del asesino, Las Catilinarias* y *Atentado.*

trabajadora, también se muestra crítica con la indumentaria de otras mujeres (Grandes, 1998: 399):

"(...) pero es fácil localizarle, ¿sabes?, porque su mujer parece un semáforo. Se ha puesto como para ir a una boda, lleva un vestido largo, naranja, muy chillón, con un chal a juego, yo no sé qué se habrá creído que es esto...".

Dedica una parte de su exposición a Marita, una amiga íntima de la universidad, que recuperó posteriormente y, al recordarla, también hace alusión al aborto, una práctica prohibida en la época (Grandes, 1998: 253). Y culmina su narración con el embarazo como final feliz a sus problemas y "a despecho de la edad de sus hormonas", se queda embarazada unos meses antes de cumplir cuarenta años, hecho sobre el que ironiza al comentar que "con un poco de suerte, por mucho que cambiaran las leyes laborales, cuando su hijo cumpliera los veinte, no habría alcanzado aún la edad de jubilarse (Grandes, 1998: 397). Tampoco duda en mostrarse maternal, dejando caer el telón de dureza con el que pretende cubrirse y a pesar de su compromiso laboral, de su afán de superación, de su espíritu perfeccionista, está dispuesta a tomarse el permiso de maternidad entero, momento en el que deja patente la desigualdad laboral o el disconformismo de la empresa ante lo que puede considerarse como un "obstáculo" en la carrera profesional de Fran que puede representar una dificultad para sus superiores (Grandes, 1998: 460) porque, sin embargo, sabe que es un derecho al que puede acogerse y al que no está dispuesta a renunciar.

Como ya se ha mencionado anteriormente esta novela coincide con la maternidad personal de la autora y, evidentemente, este hecho no pasa desapercibido en su creación, lo cual demuestra el hecho de que el "yo" personaje inevitablemente tiende a identificarse con el "yo" autora, un hecho que se repite en la literatura a lo largo de la historia. Si tomamos como ejemplo el

personaje de Julián Sorel, como explica Luisa Castro[57], comprobamos que retrata perfectamente la figura de Stendhal en *Rojo y negro* y que se convierte en su alter ego, ya que, como él, Stendhal conoce la ascensión y la decadencia. Junto con Balzac y Flaubert, Stendhal da el gran salto de la novela en el XIX, un hecho al que la literatura contemporánea debe mucho, porque lo encara desde el "yo", desde la experiencia personal y tal vez sin esta obra ni Almudena Grandes ni otras muchas autoras habrían sido capaces de escribir desde este "yo", y que, como Luisa Castro sigue explicando, "este lugar es la ficción pura, un sitio más literario que ninguna novela" (Castro, 2007). Probablemente Almudena Grandes también pensó lo mismo y volcó en estas páginas su larga vida laboral en las editoriales pobladas de mujeres que intentaban confeccionar Atlas y otros muchos coleccionables que pudieran dar sentido a sus esfuerzos laborables, como Ana, como Fran, como Marisa, como Rosa, como tantas otras.

Ana, otra de las voces que dan vida a este Atlas vivo, en un determinado momento, ofrece una reflexión sobre su vida cuando confiesa que se ha inflado de hacer tonterías con su vida, que se ha arrepentido de no haber estudiado en la universidad, ha llorado amargamente por desperdiciar su juventud al lado de un hombre equivocado, que debería haber conocido a otros chicos antes de ennoviarsee con el primero que se le cruzó, y que nada le consuela por haberse casado tres semanas después de conquistar la mayoría de edad, que el peor error de cuantos podía cometer fue largarse a vivir al extranjero de recién casada, que jamás debería haber tenido un hijo tan joven, pero, a cambio, aún se sigue indignando con una facilidad asombrosa, se pasa media vida indignada, y que lo celebra, porque no dispone de ningún otro indicio para sospechar que su vida, ella misma, quizás también otras cosas en este mundo, tienen arreglo porque, al final y al cabo, concluye, el día que por fin deje de indignarse, se habrá muerto o habrá empezado a estar de acuerdo con lo que es, es decir, aclara, será feliz

[57] Luisa Castro, "Stendhal y la conciencia del yo", Mercurio, julio-agosto, 2007, p. 45. Luisa Castro es autora de obras como *El somier*, *El secreto de la lejía* y *La segunda mujer*.

(Grandes, 1988: 89). Este tipo de digresiones interiores, de largos pensamientos con adjetivaciones encadenadas de reflexiones filosóficas sobre la vida, forman parte de la subjetividad femenina de la que hacen uso numerosas autoras, como es el caso de Marguerite Yourcenar[58] cuyos personajes siempre se enfrentan a la dicotomía de lo que son y de lo que deberían ser, así como a un difícil debate sentimental cargado de profundas reflexiones como en el caso de *Mémoires d'Hadrien*, *Alexis ou le Traité du vain combat* o *Le coup de grâce*, así como también suelen ser personajes históricos o que se asemejan, cuando menos, a grandes personalidades de una época que tienen que luchar contra su tiempo, como le sucede en algunos casos a los personajes de Almudena Grandes.

En esta novela, Almudena Grandes ya no siente la necesidad de reivindicar los derechos de la mujer, ni tampoco los hombres se encuentran aferrados a su posición patriarcal desde la que, probablemente en sus anteriores novelas, pretendían condicionar la vida de las protagonistas femeninas.

Desde el principio, la novela arranca de un entorno laboral femenino en el que se irán desarrollando las experiencias de las cuatro voces femeninas que las relatan. La mujer trabajadora ya es un hecho asumido y por el que la narradora ya no tiene que preocuparse. Serán ellas, las cuatro voces que irán enrollando y desenrollando la trama de la narración, quienes decidirán en sus vidas, sin en ningún momento renunciar a nada por su condición de mujeres. Es la lucha por conciliar la vida laboral con la personal la que les preocupa, pero son capaces de hacerlo y así lo demostrarán.

Sin embargo, no dejan de aparecer determinadas escenas en las que todavía puede apreciarse un cierto sometimiento de la mujer con respecto al

[58] Marguerite Yourcenar (1903-1987) cuya novela más elogiada fueron las *Memorias de Adriano* (1951), una autobiografía novelada del emperador romano. Su estilo literario se transforma constantemente en sus novelas y acepta nuevos retos cada vez que se enfrenta a una nueva historia. Sin embargo, su literatura se caracteriza fundamentalmente por la búsqueda constante de las motivaciones humanas.

hombre y nos presenta a una mujer entregada incapaz de rebelarse contra nada (Grandes, 1998: 56):

"La mujer de mi padre nunca tuvo otro nombre que Coco Antúnez. Y nunca volvió a tener un lugar propio en el mundo".

Ana no tiene ningún reparo en expresar sus pensamientos libremente y manifiesta su opinión con respecto a sus compañeras, especialmente con respecto a Rosa cuando se pregunta cómo es posible que una tía tan sensata, tan lista, tan de vuelta de todo en apariencia, hubiera caído en las redes de un tipo como Nacho Huertas (Grandes, 1998: 81), un conquistador nato con quien resulta difícil, si no imposible, entablar una relación sentimental estable. También, al igual que sus compañeras, demuestra que no tiene ningún prejuicio sexual y así, de igual modo que Lulú, que Malena, describe a su amante y confiesa que nunca ha tenido un amante capaz de desenvolverse con tanta seguridad en un territorio tan pantanosos como la fase inicial de un adulterio, que tenía mucha práctica, y no arriesgaba nada, pero que a ella todo eso le seguía pareciendo muy bien, porque nunca, jamás, en ningún momento, se le pasó por la cabeza que existiera ni la más remota probabilidad de que pudiera llegar a enamorarse de un hombre como Miguel Antúnez, así que decidió consentirle que hiciera con ella lo que quisiera, y él supo hacerlo, y, confiesa, disfrutó enormemente de su enorme capacidad de disfrutar de ella, y cuando terminaron de follar, la ropa de la cama esparcida sobre la moqueta y ella misteriosamente tumbada encima, sin poder reconstruir muy bien las etapas de un proceso que había empezado muy lejos (Grandes, 1998: 92).

Además, es consciente de sus cualidades físicas y si bien no presume de ellas, sí que las acepta como parte de su atractivo, cuando muchos años después, la experiencia le enseña a agradecerle al idioma que habla la expresa diferencia que establece entre el verbo ser y el verbo estar, porque desde luego "no es lo

mismo ser una tía buena, que ser una tía que está buena" (Grandes, 1998: 97). Al contrario que Rosa, se muestra mucho más decidida a la hora de enfrentarse a su separación y describe el declive de su matrimonio a pesar de las dificultades (Grandes, 1998: 169):

"Al principio pensé en hablar seriamente con Félix, pero acabé por comprender que ninguna huida sería tan insensata como volver a empezar con un hombre que apenas lograba ya brillar en la memoria de una muchacha irreconocible en los perfiles de un ama de casa demasiado joven, con una niña demasiado pequeña, un marido demasiado egocéntrico, y un futuro demasiado largo para admitir soluciones eficaces. Todo eso lo sabía bien, y sin embargo, nada resultó fácil".

Se lo comunica a su madre y asume con entereza el hecho de que su relación ha muerto: "-No voy a volver con Félix, mamá" y ante la insistencia de su madre le aclara los motivos, "porque no. No me apetece, no me interesa, no me da la gana de vivir con Félix", porque como, en definitiva, como ella misma aclara, "se acabó" (Grandes, 1998: 170). Su madre, sin embargo, no se da por vencida y muestra una visión mucho más conservadora del matrimonio que intenta imponer a su hija en respuesta a la opinión emitida y achaca el fracaso de su matrimonio a las mujeres y así lo afirma: "-Es culpa vuestra, desde luego..." porque, argumenta, "no sé para qué os sirve ser tan listas, si después sois incapaces de comprender que estáis echando a los hombres a perder..." (Grandes, 1998: 170). Y por ello tiene un cierto temor a la soledad de su hija cuando le pregunta "¿tú te das cuenta de la vida que llevas, de la cantidad de años que hace que estás sola?", y no entiende que para Ana el hecho de no tener una pareja estable pueda ser una opción porque para su madre Ana está sola porque es una cabezona, una orgullosa y una soberbia, que no se puede ir por el mundo así, "de Escarlata O´Hara..." (Grandes, 1998: 171).

Ante todo, se muestra realista y se plantea cómo puede hacérselo ver a su amiga Rosa cuando comparte con ella las confidencias sobre Nacho Huertas, y no puede dejar de pensar que cree que Rosa está colgada, que no había derecho a

que llevase tanto tiempo, así, “secuestrada por su propia necesidad de creer en una historia que no iba a ir jamás a ninguna parte, atascada en un par de palabras, o en un gesto, o en un simple detalle airoso de un amante accidental que no daba señales de vida desde hacía más de un año” (Grandes, 1998: 175).

Ana, es una mujer seductora, a pesar de haber cumplido los treinta porque ante la aparición de un nuevo hombre en su vida, de la posibilidad de una relación que pueda cambiar, reconoce que la verdad es que hacía mucho tiempo que no le apetecía ponerse un vestido ceñido, una falda corta o un body escotado, y no renuncia al pequeño placer de mirarse en el espejo, “lista para seducir...” (Grandes, 1998: 271). Pero ante todo, y como colofón a cada una de sus narraciones, la esperanza de que todo cambie, de que su vida tome otro rumbo y que aún pueda ser feliz (Grandes, 1998: 104):

“Porque, a veces, las cosas cambian.
Ya sé que parece imposible, que es increíble pero, a veces, pasa”.

En definitiva, Almudena Grandes consigue la armonía necesaria entre estas cuatro voces femeninas, distintas pero afines en determinados aspectos, que son capaces de expresarse, no como seres marginados de la sociedad sino como pertenecientes a ella, que luchan por encontrar un lugar en la misma y que se unen para poder lograrlo, poniendo de manifiesto que la rivalidad femenina sólo es un mito y que es posible la amistad entre mujeres como demuestra a lo largo de toda la narración. Voces distintas, femeninas todas, que ejercen su derecho a expresarse y a mostrar su inconformismo ante determinadas situaciones y están dispuestas a enfrentarse a ellas con todas sus consecuencias.

En este Atlas de Geografía Humana, se recogen todos los altibajos de cuatro mujeres que en exposiciones alternativas van narrando la cotidianeidad de sus vidas y cómo han llegado a ellas. Ya no se plantean una liberación como mujeres porque la narración se inicia desde el entorno laboral que es lo que las

une y les sirve como medio de expresión de sus dudas y miedos. Los extremos planteados en otras novelas anteriores de Almudena Grandes, ceden paso a otro tipo de problemas que se ciernen entre los 30 y los 40 años de estas cuatro mujeres, que todavía aspiran a poder mejorar sus vidas sin, para ello, tener que renunciar a nada.

Las actitudes en cierto modo "más feministas" de las protagonistas precedentes a Fran, Rosa, Marisa y Ana, dejan de radicalizarse para equilibrarse con las masculinas y dejar de contemplar al sexo opuesto como un enemigo. Los hombres también adoptan vida y son capaces de manifestarse sin por ello sentirse inferiores ni denotar ningún tipo de derrota o rendimiento ante las protagonistas.

Con una narración polifónica, la voz femenina resulta más evidente que en sus anteriores novelas así como mucho más variada y equilibrada por lo que la historia se desarrolla de forma estructurada, con cuatro intervenciones para cada una de ellas y un glosario final de *Índices y Mapas* en las que todas participan conjuntamente y que se desvela con un nuevo horizonte: una Historia de la Música, que les permitirá trabajar juntas durante cuatro años y medio y continuar su amistad.

La amistad entre mujeres es un elemento que se refuerza en esta novela, concebida como prácticamente imposible en las anteriores, quizás por la serenidad que las protagonistas femeninas han adquirido con los años y los logros históricos obtenidos por su sexo. Ya no se refleja la dicotomía entre mujer perversa y mujer bondadosa, entre ganadores y perdedores, sino que todo se dispersa, todos ganan y todos pierden en algún momento de su vida. Estas mujeres son conscientes del paso del tiempo, son capaces de decidir por sí solas y tomar decisiones con todas las consecuencias, pueden trabajar y tener una vida familiar al mismo tiempo, pero no por ello dejan de tener inquietudes y miedos que son los que nos cuentan estas páginas.

2.8. La memoria de *Los aires difíciles*

"-Es el levante –le explicó Andrés, señalando el cielo con la mano derecha para no abandonar a Alfonso, a quien seguía intentando acompañar con la izquierda–. Acaba de entrar, y ha entrado fuerte. Las gaviotas se vuelven locas, ¿lo ves?, no saben para dónde ir. Al principio dan vueltas como tontas en el aire, van hacia un lado, hacia el otro, pierden altura de repente... Es como si se les olvidara volar. Entonces, antes o después, chocan de frente con el viento y ya no pueden avanzar. Lo intentan un rato y luego se quedan quietas, esperando a que el levante afloje. Da miedo ¿verdad?" (Grandes, 2002: 177).

Tras su *Atlas de Geografía Humana*, Almudena Grandes parece haber concluido un ciclo en el que determinados elementos confluyen con semejanzas procedentes de la necesidad de reivindicar, entre otros, aspectos sociales que durante una época no resultaban tan evidentes. Como ella misma indica, para dar el giro que necesitaba su quinta novela se inspira en una imagen:"Yo siempre parto de imágenes", explica, de la Bahía de Cádiz, su lugar de veraneo desde hace años. "A mí siempre me fascinaba el viento de allí y la relación que la gente tiene con él, que recuerda a la de los griegos clásicos con los dioses. Allí los vientos tienen casi un poder omnipotente y la gente vive instalada en una especie de fatalismo, haciendo planes si los vientos les dejan. La imagen de la que partí también tiene que ver con esto y es que allí las casas no se separan con verjas o setos del resto del mundo, sino con muros compactos de ladrillo de 1,60 para defender el interior de las casas del viento. Pero eso las convierte en un escondite, así que empecé a pensar a qué clase de gente escondería yo allí, y ése fue el punto de partida de la novela" (apud Iglesias, 2005). La autora ha reconocido abrir otro ciclo con *Los aires difíciles* (2002), tras escribir cuatro novelas muy parecidas entre sí, que abordan desde distintas perspectivas un mismo mundo (su país, su ciudad, los conflictos sexuales, sentimentales, ideológicos y morales de su generación), "Almudena Grandes se enfrentó con el dilema de repetirse y entonces callarse o de hallar un nuevo registro desde el que seguir escribiendo" (García, 2004) y, por tanto, *Los aires difíciles* constituye el resultado de ese cambio de registro, el inicio de una segunda etapa, en la que ha

madurado como escritora. “Madurar para ella consiste en escribir libros en que las virtudes se vean y las limitaciones se disimulen y en conseguir que resulten cada vez más parecidos a lo que quería hacer desde el principio”. Sin embargo, este novela tampoco trae una ruptura tajante con todo lo anterior: “la atmósfera de la novela es nueva, quizá sea la novela de Almudena Grandes de más intensa ficción, se distancia bastante de su vida real en cuanto al perfil de los personajes y los conflictos que se plantean (García, 2004)”. Ella misma confiesa este cambio y reconoce así su nueva etapa (*apud* Anabitarte, 2002):

“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 ese nuevo registro le da a esta novela un valor especial”.

Como la propia autora continúa explicando y, al igual que todas sus novelas que nacen a partir de una imagen, el punto de partida de ésta surge de su veraneo en Cádiz puesto que desde que llegó supo que algún día escribiría sobre los vientos porque allí son especialmente fuertes, ya que es donde se encuentran dos mares: el Mediterráneo y el Atlántico, lo cual “hace que la gente tenga una especie de fatalismo congénito y cultural por el que organizan su vida en función del viento, hasta el punto de cambiar planes como no ir al cine o no poner la lavadora si sopla Levante”. Algo muy literario, pensó la autora, que intuyó que había una especie de filón de Realismo Mágico muy grande, que aquel lugar era como el Macondo de García Márquez así que la imagen fue un detalle de construcción de las casas que en lugar de tener verjas o un seto tienen una pared de ladrillo, que impide ver nada de lo que pasa dentro ni desde la casa de al lado ni desde la calle. Esas casas eran lugares perfectos para los personajes que ella podía esconder allí, pensó[59].

[59] Íb.

Así, la narración de Almudena Grandes se traslada en esta novela desde Madrid hasta Cádiz, la voz femenina, aunque presente, se atenúa mediante un narrador omnisciente y la presencia de protagonistas masculinos que adquieren una relevancia equivalente a la de la femenina, el sexo, también presente no ocupa el lugar primordial que para Lulú o Malena tuvo, la obsesión por la comida aparece de manera circunstancial y la relación entre madres e hijas se multiplica pero tampoco se convierte en el motivo desencadenante de toda la novela.

Desde un punto de vista externo, es la voz de un narrador omnisciente la que habla en tercera persona, una voz anónima que nos va revelando la historia de los personajes. Lo sabe todo, no sólo el presente, sino también el pasado y el futuro de los personajes, lo que piensan, desean, esperan desde dentro y es capaz de juzgar todo lo que nos va desvelando a lo largo de las páginas. En cierto modo, el empleo de este tipo de narración aproxima la novela a las escritas por los novelistas del XIX como Dostoievski, Balzac, Dickens o Clarín. La acción se desarrolla en el presente y la historia es narrada en tercera persona.

Como Alicia Redondo Goioechea explica en la presentación de la conferencia de Almudena Grandes en el Foro de la Complutense, en comparación con sus anteriores novelas, *Los Aires difíciles*, son ya más corales, con más dialéctica y con los personajes plurales menos evidentes y menos enfrentados[60], se alejan de la glorieta de Bilbao, y dejan de estar encajados en ese Madrid que para Almudena son zonas de meseta que sin embargo sugieren el mar, con unos escenarios y unas descripciones de balcones, de casas, de ambientes madrileños muy cercanos a la escritora y que están casi siempre presentes e intenta otros paisajes como el de Cádiz, en el que soplan estos aires difíciles[61]. Al igual que el poniente y el levante que sopla en el sur de la

[60] Presentación de la Conferencia de Almudena Grandes en el Foro de la Complutense, Madrid, octubre de 2004
[61] Íb.

Península, aires difíciles que alteran los comportamientos humanos de manera inexplicable, bondadosos o perversos, en función de la estación en la que se encuentren, las existencias de los dos personajes protagonistas se agitan por sus difíciles circunstancias, por un pasado del que intentan huir, afincándose a principios de agosto en una urbanización de la costa gaditana, en un intento de reconstruir sus vidas.

Juan Olmedo y Sara Gómez huyen de Madrid y, casualmente, acaban siendo vecinos de la misma urbanización y unidos por la asistenta que se ocupa de sus casas, Maribel, una madre soltera. Sara, cuya infancia está marcada por la presencia de su madrina, ha perdido todo después de tenerlo todo. Juan, médico traumatólogo, huye de la tragedia familiar que ha definido su nueva vida: el accidente de tráfico que acabó con la vida de su cuñada y amante, un hermano con discapacidad física y una sobrina huérfana de la que ha decidido hacerse cargo. A lo largo de toda la novela, los personajes intercambian confidencias y complicidades que irán desvelándonos su pasado a la vez que explican su presente y definen su futuro.

La autora que, desde hace mucho tiempo fantaseaba con la idea de crear un criminal convincente, un personaje capaz de lo mejor y de lo peor y que se ha sentido atraída por la idea de descubrir cómo la gente que parece más vulgar tiene sus propios secretos muchas veces inconfesables decidió huir de los héroes y creó unos personajes en los que cultivó su ambigüedad moral (apud Anabitarte, 2002). Arrastrados por la voluntad de los vientos que soplan en Cádiz, a merced del poniente y del levante, desfilan por la novela una serie de personajes que van adoptando personalidad durante el transcurso de la narración y que, mediante introspecciones y *flash backs*, van desnudándose hasta ofrecer la esencia de ellos mismos.

La autora admira en los personajes de novela una cualidad que coincide con la suya y que es la fuerza de voluntad que, a su juicio, es la que le ha llevado hasta donde está, porque casi todo lo que ha conseguido en la vida ha sido a fuerza de voluntad y de soberbia, que es un defecto que se convierte casi en una virtud, que es lo que ocurre con la soberbia, que cuando es excesiva acaba convirtiéndose en el motor de la voluntad. Como ella misma aclara, aparte de la capacidad, del talento, del instinto, sin voluntad no se va a ninguna parte. Camilo José Cela, que es un escritor con el que no se siente muy vinculada, solía decir una cosa que le parece básica para la profesión de escritor: "en literatura lo importante es resistir". Y para ella, eso "es el evangelio, hay que resistir", es lo importante y eso se logra a base de voluntad[62]. Juan Olmedo, es un médico nacido en una familia humilde (su padre era panadero) pero que, a base de esfuerzos, consigue licenciarse en Medicina con excelentes notas. Enamorado de su cuñada Charo desde joven, mantiene con ella una relación de adulterio durante más de diez años y decide huir de Madrid para rehacer su vida con su sobrina Tamara y su hermano Alfonso, discapacitado físico. Juan, como en la propia narración se nos indica, "era un hombre atractivo pero serio, educadísimo pero distante, tranquilo pero de expresión preocupada, misterioso y corriente al mismo tiempo, sobrio por su propia voluntad y casi seductor a su pesar, un hombre alto, moreno y delgado, de aspecto muy joven aún a pesar de sus cuarenta años, que debería parecerse a todos los demás pero que por alguna razón no acababa de parecerse del todo, una indefinible cualidad que no llegaba a presagiar ningún acontecimiento extraordinario ni a merecer una atención especial" (Grandes, 2002: 56). Mantiene una difícil relación con su hermano Damián que le atormenta, incluso después de muerto, ya que "durante muchos años, Juan había sido el primogénito indiscutible, el único a quien podían confiarse tareas que implicaran responsabilidad, el guardián de los pequeños, el tonto de puro bueno y el más inteligente casi siempre, mientras Damián era el

[62] Íb.

gran simpático, el admirable, el incorregible al que no se podía regañar sin cubrirlo de besos, el malo de puro listo y el más inteligente algunas veces" (Grandes, 2002: 155).

La obsesión por su hermano es una constante a lo largo de la novela y durante la narración se descubre que admiró a Damián lealmente, y de corazón, mientras tuvo cosas que aprender de él, que todos le admiraban, sus padres, sus hermanas pequeñas, sus compañeros de colegio, los niños de la calle, era flexible como un acróbata, sorprendente como un mago, rápido como un atleta, astuto como un adulto, colega como el mejor, imprevisible como sus trucos, desternillante como sus chistes, divertido como sus mejores ideas para hacer pasar en un suspiro cualquier lluviosa tarde de domingo, un hermano que durante toda su infancia le quiso sin celos ni complejos, y sin sentir tampoco la necesidad de parecerse a él (Grandes, 2002: 154).

Sara es una mujer cincuentona que perdió todo después de tenerlo todo y que, al igual que en el cuento de Cenicienta, tras ser princesa —ese papel al que muchas mujeres han aspirado a lo largo de la historia, ser atendidas y servidas sin la necesidad de hacer ningún esfuerzo, sin la preocupación de forjarse un futuro porque el único fin de su existencia se reducía a defender el trono en el que ellas mismas se sentaron para únicamente tener que ser contempladas— se vio obligada a ser plebeya, despojada de todo el lujo con el que se había acostumbrado a vivir. Tras una brillante operación de inversiones decide huir de Madrid para reiniciar su vida y nos va explicando su pasado hasta que llegamos a entender su presente. Representa a la mujer brillante, trabajadora, tenaz, a la que la vida ha obligado a ser así en la difícil lucha de la supervivencia y a la que los sentimientos, al igual que a Juan, han traicionado en múltiples ocasiones, representa la edad incierta de esas mujeres que llegan a los cuarenta años bien conservadas para instalarse después, a veces durante mucho tiempo, en una ambigua apariencia de madurez juvenil que sólo se rinde a los primeros síntomas

de la vejez, con una cara “agradable, incluso atractiva, aunque la belleza de sus ojos no bastara para definirla exactamente como una mujer guapa” (Grandes, 2002: 25).

Maribel es la asistenta que Sara y Juan comparten. Es una madre soltera en la treintena que disfruta comiendo y que aspira a ser feliz con lo que la vida le ha concedido sin renunciar a encontrar otro hombre que le ayude a conseguirlo. Para describirla, Almudena Grandes nos explica que es una mujer de treinta años, con un hijo de once, un matrimonio desgraciado a cuestas y bastante kilos de más, armoniosamente integrados en una figura de estampa decimonónica, un cuerpo redondo y macizo al que sacaba el mejor partido posible gracias a una colección de vestidos ceñidos, muy escotados, cuya sola visión podría haber bastado para que cualquier auténtica señora de toda la vida la rechazara sin llegar a saber cuánto cobraba por hora. Maribel es trabajadora y animosa, tan capaz de tomar la iniciativa cuando le parecía necesario como de aceptar cualquier clase de instrucciones sin discutirlas entre dientes y, aclara que, “incluso los dos inconvenientes contra los que Sara se había prevenido a sí misma antes de empezar a conocerla, acabaron revelando sus propias ventajas” (Grandes, 2002: 32).

Andrés, su hijo, a quien describe más adelante, le acompaña a todos lados y es el vértice en torno al que gira toda su existencia, un niño que se veía obligado a desperdiciar sus vacaciones acompañando a su madre al trabajo todas las mañanas, solitario y taciturno, un adulto prematuro que no hacía ruido y se quedaba sentado en una silla, leyendo un tebeo con un cochecito de juguete o un robot en miniatura encerrado en el puño, hasta que Sara, que se encariñó muy deprisa con él, le animaba a salir a jugar al jardín o se ofrecía a llevarlo con ella a la playa (Grandes, 2002: 32).

Destacan también otros personajes tales como Tamara, la sobrina/hija de Juan Olmedo, huérfana de padre y madre, de quien el médico se hace cargo y que entabla una estrecha amistad con Andrés y Sara; hija de Charo, una mujer atractiva pero insatisfecha con su vida, caprichosa con los hombres, que acaba muriendo en un accidente de tráfico mientras le era infiel a Damián, su marido. Entre los secundarios, se encuentra doña Sara, la madrina de Sara, que busca interesadamente el cariño de ésta, rica y pudiente aunque también infeliz e insatisfecha con su vida; Vicente, el amante de Sara, adúltero, oportunista e incapaz de dar el paso definitivo por ella; el padre de Andrés, conquistador, machista e intransigente... En definitiva, un cúmulo de entidades que configuran las vidas de los protagonistas hasta llegar a darles forma.

Mediante un narrador omnisciente, la narración en tercera persona se adentra en los personajes. La novela se encuentra dividida en tres partes:

I. El cansancio y la necesidad: En esta primera parte se hace una introducción de la vida de los dos protagonistas, de Maribel y de los niños.
II. El precio de los fusiles: En esta parte se narra la necesidad que los protagonistas han tenido de enfrentarse a las dificultades que la vida les ha ido ofreciendo.
III. Los aires difíciles: En la tercera parte se despejan las incógnitas planteadas en las dos anteriores.

Además, también se ofrecen “dos principios” en los que se presenta a cada uno de los dos protagonistas y un final, a modo de epílogo. Cada una de las secuencias también está dividida por espacios que corresponden a los saltos temporales que la autora emplea para enlazar la narración referente a cada uno de los personajes.

El hecho de que una novela no aborde directamente los problemas sociales o políticos no significa que no sea social o política (García, 2004). En el

caso de Almudena Grandes, el compromiso con la escritura va ligado a un compromiso con el mundo, ya que la escritura siempre implica una ética, la del oficio. Así, en *Los aires difíciles* (2002), aparece como en las anteriores la política, aunque de una forma más sutil, y tal vez por eso, sea una novela más política y contundente que evolucionará hasta llegar a *El corazón helado* (2007) en el que se hace un repaso histórico de España. Sara Gómez, cuyo padre fue condenado a muerte después de la Guerra Civil, se muestra como un ejemplo de las otras víctimas que pagaron las consecuencias del conflicto en su destino y la sensación de inadaptación perpetua que sufre tiene que ver con ese conflicto, aunque no lo viviera en persona. Continúa afirmando Miguel Ángel García en su artículo que Almudena Grandes escribe sobre la Guerra Civil pero de otra manera, lejos de los relatos heroicos, atendiendo a la "normalidad" cotidiana y a la dimensión privada de los personajes, desde la convicción de que los efectos de aquel conflicto tienen que ver con lo que ha pasado en este país y con lo que ocurre ahora mismo, con la vida consuetudinaria, con la configuración de la España reciente, pues la guerra mató en todos los órdenes de la vida, y esta novela constituye la prueba de cómo los contextos "son filtrados y al tiempo privatizados por una sentimentalidad particular", cómo las experiencias que no tienen por qué ser particulares adquieren un significado particular y, en la narrativa de Almudena Grandes, la memoria es el artefacto que se encarga de esa privatización. Este procedimiento no es nuevo y ya autores como Baroja y Azorín practican esta tendencia aunque en sus novelas la memoria jugara todavía un papel secundario. No obstante, desde mediados de los años setenta la disolución del yo característica de la novela experimental se va diluyendo en favor de una recomposición del sujeto a través de la memoria (García, 2004) y la experimentación se va difuminando poco a poco para dar lugar a la narratividad, ya no interesa impresionar con la forma sino con el fondo. Esta recurrencia a la memoria es también una característica de muchas otras autoras como Ana Mª

Matute[63] con *Primera Memoria*, Ángeles Caso con *Un Largo silencio*, Mercè Rodoreda con *La Plaza del Diamante o* Rosa Montero con *La hija del caníbal.* Para la autora de *Los aires difíciles*, el personaje de Sara es un ejemplo de las víctimas de la Guerra Civil de las que no se habla nunca, una persona que nació mucho después de que acabara la guerra, pero que pagó las consecuencias de la guerra en su destino, con una "sensación de inadaptación perpetua que sufre tiene que ver con el conflicto que no vivió" (*apud* Anabitarte, 2002). Almudena Grandes cree que sobre la Guerra Civil hay que escribir más pero de otra manera, que ya está bien de relatos heroicos, que hay que contar otras historias menos románticas, más brutales y que tienen mucho más que ver con lo que ha pasado en este país y con lo que está pasando ahora mismo, escribir de las consecuencias de la guerra en la clase política española, en la vida cotidiana, en la configuración de este país como nación (*apud* Anabitarte, 2002). En su opinión, si bien es cierto que en España hubo una Guerra Civil sangrienta, feroz, salvaje, que mató a un millón de personas pero que mató muchísimas más cosas, que mató en todos los ordenes de la vida y, después de la transición, se llegó a la conclusión de que lo más elegante y moderno era pasar página y eso impidió que se contaran otras historias que son las que a ella le interesan. Historias como por qué la izquierda renunció a la República, por qué existe en la actualidad un límite a la libertad de expresión, por qué no se puede cuestionar a la monarquía. Todo eso viene de la Guerra Civil y no se dice, explica contundentemente la autora (*apud* Anabitarte, 2002).

[63] Autora marcada por la Guerra Civil española que se reflejó en su primera obra literaria, centrada en los "los niños asombrados" que veían y, muy a pesar suyo, tenían que entender los sinsentidos que les rodeaban. Eso le llevó a plantearse la guerra civil como un enfrentamiento cainita/abelita que se manifestará en muchas de sus obras con características neorrealistas como en *Los Abel* (1948), *Fiesta al noroeste (1953), Pequeño teatro (1954), Los hijos muertos (1958) o Los soldados lloran de noche (1964).* En todas estas obras la mirada protagonista infantil o adolescente es lo más sobresaliente y marca un distanciamiento afectivo entre realidad y sentimiento o entendimiento. Son obras que se inician con gran lirismo y poco a poco se sumergen en un realismo exacerbado. Después de varios años de gran silencio narrativo, en 1984 obtuvo el Premio Nacional de Literatura Infantil con la obra Solo un pie descalzo. En 1996 publicó *Olvidado Rey Gudú*, y fue elegida académica de número de la Real Academia Española. En http://www.epdlp.com/escritor.php?id=2016

En esta obra, Almudena Grandes se aleja de lo que habitualmente había sido el espacio físico de sus novelas y renuncia a Madrid para huir al sur de la Península y ubicar su narración en un pueblo de Cádiz, alejado de las grandes ciudades, porque como el propio Juan explica desde su personaje, el emplazamiento del pueblo donde acababa de instalarse era el único aspecto de su nueva vida en el que estaba casi seguro de haber acertado. Desde el primer momento, renunció a vivir en Jerez, y no sólo porque estuviera lejos de la costa, no tenía sentido abandonar una gran ciudad para mudarse a una versión reducida del mismo modelo, como un ensayo, un embrión de lo mismo, y por eso desdeñó también "El Puerto de Santa María, que seguía siendo demasiado grande, demasiado urbano, demasiado formal para lo que él pretendía" (Grandes, 2002: 23).

Dentro del ámbito social, para el que la autora siempre dedica un espacio en sus novelas, se aprecian igualmente las dificultades económicas por las que atravesaron los familiares de Sara y relata cómo el noviazgo duró siete años, los que tardó el novio en ahorrar el dinero necesario para independizarse de sus padres, mientras la novia reunía el ajuar y se cosía su propio traje de boda, así que en 1932, "Sebas pudo casarse por fin, vestida de corto y de negro, sin ramo, pero con una gardenia prendida en el pecho, como se habían casado todas las mujeres de su familia" (Grandes, 2002: 106).

Sin embargo, a pesar de que el núcleo central de la narración se desarrolla en Cádiz, los personajes proceden de Madrid, por lo que la capital no desaparece totalmente de la narración con incursiones intermitentes en ella porque ella misma explica a lo largo de las numerosas incursiones en el pasado de los personajes que el principio era Villaverde Alto, un piso muy pequeño, al lado de un parque, a más de una hora de camino, en camioneta primero, en metro después, de la panadería de la calle Hermosilla que había atraído a sus padres a Madrid unos pocos meses antes de que él naciera (Grandes, 2002: 152).

En las minuciosas descripciones de la autora tampoco se omiten los nombres de locales comerciales reales cuando explica que "-En el Corte Inglés creo que han puesto un belén de esos mecánicos, con personajes que hablan y se mueven." (Grandes, 2002: 216) así como el empleo de fechas y datos exactos que sirven igualmente para ubicar la narración con gran precisión y exactitud:

"Pero la muerte del dictador se anticipó a los primeros indicios de cansancio de los protagonistas de un amor que aún parecía luminoso y limpio, flamante y lleno de color, y de matices. En la primavera del 76, cuando Vicente pidió el ingreso en el PSOE, Sara sintió en la espalda el empujón de una realidad que por primera vez se había puesto de su parte, y mientras el clima del país entero entraba en un estado de ebullición general que prolongaba la intensidad de su pequeña pasión privada, llegó a creer que sólo existía un desarrollo posible, un final lógico, inevitable, que desembarcaría sin solución a aquel hombre en el centro exacto del resto de su vida" (Grandes, 2002: 304).

La novela describe asimismo la evolución del país cuando relata cómo cuando sus ahorros comenzaron a agotarse, se convenció de que ya estaba recuperada también por dentro y empezó a buscar trabajo, tenía treinta y cinco años, explica para referirse a Sara, un montón de humildes diplomas por correspondencia pasados de moda y ninguna titulación superior, un perfil que empeoraba sorprendentemente sus posibilidades con respecto a la última vez que cambió de empleo, como si en los nueve años que habían pasado desde entonces, las universidades hubieran explotado igual que una máquina de hacer palomitas para llenar de licenciados las aceras y las casas, las empresas y las fábricas" (Íb.: 383). La precisión de la narración ubica así con exactitud la vida de los personajes, como cuando habla de Sara, quien a finales del 87, aún no disponía de ningún indicio del camino por el que la vida le empujaría algún tiempo después (Íb.: 402).

En definitiva, Almudena Grandes emplea un contexto sociopolítico contemporáneo con *flash backs* que recogen la transición española así como épocas anteriores a la misma mediante la memoria de los personajes que también

son femeninos y no renuncian a su voz aunque mucho más tenue que la que podíamos escuchar en el *Atlas de geografía humana.* Como viene siendo característico en su narrativa, Almudena Grandes recoge un amplio espectro de capas sociales que caracteriza minuciosamente mediante sus elaborados diálogos y la apreciación de detalles sobre su pasado. Igualmente, ofrece descripciones minuciosas de los lugares y los ambientes que ayudan al lector a ubicar la novela con una gran precisión. Y en torno a la historia y a la rememoración histórica, flotan siempre el levante y el poniente, vientos a los que se hacen constantes alusiones (Grandes, 2002: 66):

"(...) pero el levante, que es muy agradable cuando hace frío, porque es cálido y seco, puede llegar a alterar mucho a la gente en primavera, y aún más en verano, cuando coincide con el calor (...)".

2.8.1. Cuando los aires difíciles dejan escuchar la voz femenina

Almudena Grandes apuesta en esta novela por el narrador omnisciente y se aleja de la primera persona empleada en las anteriores en las que la identificación de la voz femenina era mucho más evidente. Sin embargo, no dejan de percibirse matices que nos indican que la pluma que los provoca es de una mujer y que se manifiestan en la narración y en los diálogos de los personajes.

Se observa además en la narración la evolución del núcleo familiar desde el punto de vista de Sara. Esta evolución puede considerarse como representativa de la de la propia familia española, una mujer que ya no considera su vida vacía si no tiene hijos, si no se casa, si no responde a los parámetros que la estricta sociedad española se esfuerza por marcar a sus mujeres (Grandes, 2002: 103):

"Caminó a su lado por la calle con las manos metidas en los bolsillos del abrigo y ganas de colgarse de su brazo, mientras calculaba cómo sería su vida si algún día llegaba a casarse con él, dónde vivirían, cuántos niños tendrían, cómo se llamarían, y no se dio cuenta de que nunca se había preguntado antes qué clase de vida le esperaba".

La autora vuelve a retomar su debilidad por las clases marginadas, por los antihéroes que rescata en anteriores novelas como *Te llamaré Viernes* y, con este motivo, se detiene a analizar a las clases menos favorecidas y, por tanto, con menos oportunidades a través de la figura de una mujer, Maribel, la asistenta de Juan Olmedo quien al preguntar por la identidad del padre del niño, deshizo en unas pocas frases el enigma vulgar de una historia como tantas y que ella misma define como "una ruina" porque a los catorce años dejó de estudiar, a pesar de que los maestros decían que valía, se colocó enseguida en un supermercado, de chica de los recados al principio y de dependiente en la frutería después" (Grandes, 2002: 54) y lamenta haber sido engañada por un hombre al que creía que iba a cambiar, que iba a ser distinto, que él tenía que saber que a le sobraban los planes, y que "con todos los hombres que tenía al retortero", se fue a quedar con el peor (Grandes, 2002: 54). No obstante, aparece igualmente como una mujer liberada porque "era muy joven y no hacía nada que no hiciera cualquier otra chica de treinta años, salir por la noche, ir a discotecas, ligar, tomar copas, pintarse, quitarse el sujetador cuando se ponía un vestido con escote, acostarse con hombres diferentes, que quizás le dejaban sin ganas de repetir pero con el deseo intacto de encontrar uno mejor, definitivo, distinto" (Grandes, 2002: 55).

Las características de la voz femenina se ciñen en muchas ocasiones a descripciones exhaustivas, propias de una observación esencialmente femenina, y que dan como resultado una narración abundante en adjetivos, repleta de metáforas, de apreciaciones minuciosas, por lo que son detalladas y pormenorizadas las descripciones, sobre todo, cuando se refieren a la mujer cuando se refiere a Maribel, Isabel Gutiérrez, y anuncia que la recién llegada

aparentaba unos treinta y cinco años, no iba maquillada, se teñía discretamente el pelo, llevaba una alianza de oro en la mano derecha, y transmitía una prometedora imagen de eficacia... (Grandes, 2002: 60).

Nuestra autora no abandona la lucha por una igualdad física, la batalla por embellecer lo que los cánones marginan como feo y se alza contra las estrictas normas que delimitan los vértices que delimitan lo que la sociedad considera bello, por lo que también vuelve a recoger abundantes alusiones referidas al aspecto físico de los personajes que por la novela desfilan (Grandes, 2002: 77):

"La raya negra que no debería haber sobrepasado la línea interior de cada ojo, se había corrido para sombrear dos ojeras artificiales bajo los párpados inferiores. El rímel, seco, se había desprendido ya del borde de las pestañas, sembrando los pómulos de diminutas partículas negras. Charo se había vuelto a pintar cuidadosamente los labios, desentendiéndose del resto de su maquillaje, antes de salir de Madrid, como había hecho siempre justo después de vestirse, cada vez que abandonaba la casa de su cuñado para volver a la suya".

La insistencia recurrente de la autora para combatir los cánones de belleza de la sociedad es una característica constante en su literatura y que guarda una estrecha relación con su propia apariencia física, por lo que cuando se le insinúa que tiene el aspecto de ser una mujer que se come el mundo, ella misma aclara que lo que tiene es un aspecto de anuncio antiguo de aceite de oliva… la voz grave, 1,80 con tacones, hombros anchos, pelo y ojos muy negros, aspecto de española mandona e imponente, pero que, sin embargo, se rompe enseguida. Se confiesa igualmente una persona con carácter, terca, obstinada, con fuerza de voluntad, pero con un lado muy vulnerable, al igual que sus personajes, termina concluyendo, su carácter está por debajo de lo que induce a pensar su físico[64].

También son destacables las apreciaciones físicas que suele hacer una mujer, a pesar de ser atribuidas al pensamiento de un hombre, que se muestra

[64] Almudena Grandes en Entrevistas, *El Semanal*, 2002, en www.almudenagrandes.com

preocupado por el aspecto de lo que contempla cuando Juan piensa al contemplar a Maribel que no habían pasado más de tres semanas desde que se conocieron, pero en ese plazo había adelgazado mucho, demasiado incluso teniendo en cuenta su situación, "siete kilos, quizás ocho" (Grandes, 2002: 81). Asimismo apreciamos este rasgo en las descripciones de la indumentaria de los personajes, muy detalladas y precisas, cuando al referirse a Sara, Juan compara sus alpargatas azules y sus vaqueros usados con la falda larga, de lona blanca y con mucho vuelo, que su vecina combinaba con una camiseta de licra del mismo tono, y dudó de su propio cambio de estilo (Grandes, 2002: 87). Así como las descripciones físicas, obsesionadas por el cuerpo y el aspecto físico de la mujer y así, Sarita tenía un tipazo, mientras que la pobre Maruchi, guapa de cara sí era, pero por lo demás, tenía "un culo como para forrar balones" (Grandes, 2002: 117). Almudena Grandes, aunque parece abandonar la actitud reivindicativa que había adoptado en sus anteriores novelas, tales como *Atlas de Geografía Humana* o *Malena es un nombre de tango*, de forma mucho más atenuada, ofrece las reflexiones de una mujer sola que es capaz de enfrentarse al mundo así, sin la necesidad de recurrir a nadie porque a una mujer la desconfianza la había construido, la había dirigido, la había convertido en la mujer que había sido hasta entonces, pero ya no era útil ya que ni la ayudaba a comprender el mundo ni la protegía de sus amenazas" (Grandes, 2002: 130). Igualmente la autora derrocha detalles y pormenores a la hora de describir cuando se refiere a "la mujer con pelo de escarola" y descubre en aquel escorzo, la promesa de su escote habría trastornado a cualquiera y Juan le ve la cara, angulosa, cansada, de una belleza difícil, poco convencional, con el pelo teñido de caoba y los ojos oscuros, ojerosos, la nariz grande y algo más, un detalle que no conseguía capturar del todo, un incierto aire familiar que jugueteaba con él, "escamoteándole su origen" (Grandes, 2002: 149).

Los personajes de Almudena siguen siendo femeninos, aunque alejados de los perfiles que definían a los de *Atlas de Geografía Humana*, a pesar de que uno de sus protagonistas vuelve a ser masculino, enlazando con Benito de *Te llamaré Viernes*, pero desde una tercera persona que le distancia de éste. Así, en la figura de Charo, nos presenta a una mujer que es capaz de decidir y elegir al hombre que desea e incluso jugar con este hecho, una mujer que decide con qué hombre quiere estar y que incluso juega con este hecho porque, como ella misma afirma, necesita otra cosa, cree que es demasiado bueno para ella porque le gustan "otros tíos, tíos con más cosas en la cabeza que aprobar en junio" (Grandes, 2002: 151). Nos presenta con Charo una mujer moderna, liberada, sin tapujos pero tampoco desaprovecha la oportunidad de hacer una crítica sutil de la mujer pseudomoderna (Grandes, 2002: 206):

"La señorita Sevilla tenía una impresionante colección de diademas de plástico de todos los colores, y se las colocaba con tanta pericia como si se las clavara con alfileres detrás de las orejas, para reforzar la apariencia arquitectónica de su peinado. A un lado del foso quedaba el flequillo, castaño y furiosamente cardado, y al otro, el castillo propiamente dicho, una melena corta tan hueca, tan abombada, tan despegada del cráneo, que parecía una cúpula de merengue de café, un postre salido de un recetario de repostería. La señorita Sevilla era la profesora de taquigrafía, y una de esas mujeres que preferirían salir a la calle desnudas antes que con un bolso que no hiciera juego con los zapatos".

Además, en las reflexiones de Sara, donde podemos apreciar con nitidez la voz femenina, se recoge la idea de que la mujer no necesariamente tiene que estar vinculada a un hombre para ser feliz y nos presenta a Sara como una mujer "que estaba harta de que su madre le preguntara a todas horas por sus compañeros de trabajo para inventarle un novio fantasma a la menor oportunidad" (Grandes, 2002: 208). Sara es, por tanto, una mujer liberada que había salido antes con varios hombres, se había acostado incluso con alguno de ellos, pero ninguno le había gustado de verdad, ninguno como aquél, que era imposible (Íb.: 212). Por otra parte, también aparece la voz de una mujer, que en

otro tiempo se habría calificado de atrevida y reaparece el tema de la sexualidad aunque desde otra perspectiva diferente de la de Lulú y sus diferentes edades (Íb.: 247):

"-Pues porque quiero sacarte la polla... Mira, ¿ves?
Juan Olmedo, que nunca había sido menos y nunca había sido más. Juan Olmedo que en aquel momento, siguió aquella sugerencia y vio su sexo, que tampoco lo había sido tanto nunca jamás, erguido en la mano de su cuñada.
-Estate quieta, Charo –le exigió con poca convicción, su voz ahogándose en las últimas sílabas".

La narración está salpicada de descripciones minuciosas y detalladas desde el punto de vista femenino aunque manifestadas mediante la voz del narrador omnisciente y así, cuando se refiere a Maribel, la autora nos cuenta que tenía la cara demasiado redonda, los mofletes demasiado rellenos, y un color sonrosado de bebé glotón, rebosante de buena salud, que subrayaba la limpieza de sus ojos, su mirada inocente, candorosa incluso, pero sobre todo simple, que su cuerpo reproducía el mismo patrón con mejores resultados, porque su ropa ceñida, aun demasiado consciente de lo que ceñía, revelaba la calidad tersa y compacta de la piel, de la carne, sobre la que el tono indeseablemente saludable que coloreaba sus mejillas producía un efecto distinto, prestando a sus brazos, a sus piernas, a su escote, un apariencia fresca, casi crujiente, como de manzana recién lavada (Grandes, 2002: 258).

Aunque Almudena Grandes no dedica un protagonismo tan destacado a la comida como hiciera en otras novelas anteriores en personajes como Lulú o Malena, sí que deja un lugar para este aspecto que denota la obsesión de los personajes con respecto a este rasgo (Íb.: 262):

"(...) él levantó los ojos de su plato de calamares rellenos, deliciosos, como todo lo que le daba de comer, al percibir el olor ácido, profundo, de una naranja recién pelada, y cuando los dirigió hacia su derecha, ella tenía un gajo a medio comer entre los labios y un chorro de zumo dulzón y pringoso resbalaba muy despacio por su cuello hasta perderse en el surco de sus pechos

apretados, afortunadamente inmunes a los efectos de la dieta, y aquella imagen, la complaciente lentitud con la que las gotas pálidas, perfumadas, se perseguían a través de su escote".

Aparece la imagen de una mujer ideológicamente independiente cuando afirma que "él era rojo, claro, y ella una mujer libre, independiente" (Íb.: 287). La figura de la mujer como elemento político, como Paola Zaccaria[65] afirma en su ponencia, nos lleva a coincidir en la idea de que las escrituras (auto) bio-geo-gráficas de mujeres de nuestra época están entre las más interesantes para estudiar las modificaciones no sólo de género, estilo, y en lo que conforma a lo literario, sino sobre todo para comprender las modificaciones acaecidas en esta época de movimiento global en la consciencia experimental de sí y del mundo de sujetos que, precisamente porque las mujeres han sido "el" verdadero sujeto político de este siglo, son los que más se mueven. Por otra parte, como ella misma sigue afirmando, los sujetos femeninos en escritura de este siglo, tomando por primera vez la palabra literaria con autoridad no condicionada por modelos masculinos, a menudo han hablado ateniéndose a las formas típicas de la escritura femenina, las del diario, íntimas, epistolares, reveladoras, donde tiene lugar el paso entre interioridad y reflexión sobre el mundo, entre historia íntima e historia pública, lenguaje familiar o lengua común y lenguaje lírico. Podemos deducir, que según ella, la voz femenina, su análisis y, por tanto, las estudiosas y escritoras postcoloniales o "étnicas" están, a su vez, ciertamente más en movimiento respecto a las occidentales, que creían que la categoría de la diferencia sexual podía explicar y revisar todo. Acostumbradas por una tradición de oralidad a escribir/teorizar en formas menos abstractas, más narrativas, obligadas a atravesar barreras, tanto en la vida material como en la literaria. Efectivamente, las mujeres de nuestra era, como los personajes de Almudena, como Maribel o como Sara, se mueven no sólo respecto a la cultura-pensamiento-representación de origen, sino también respecto a la cultura-pensamiento-representación de la tierra en la que les toca vivir, y respecto a la

[65] Paola Zaccaria, "Llevar los márgenes al centro".Congreso *Entretejiendo saberes*, Sevilla, 2002, p. 1.

cultura-pensamiento-representación elaboradas por el movimiento feminista. Se ven obligadas a la movilidad social, al nomadismo intelectual, a la decostrucción post-moderna, se inscriben en un hibridismo que afecta a todos los campos, y que se expresa al máximo en la lengua y en la estética, como lo hace Almudena Grandes en *Los aires difíciles.*

Almudena Grandes dedica un lugar a las mujeres que son amas de casa cuando indica que también las comprendía a ellas, que trabajaban igual que sus maridos y encima los tenían que oír chillar porque se habían bebido tres cervezas seguidas y la cuarta no les estaba esperando en la nevera, mujeres que se habían cansado ante de cumplir veinte años porque estaban hartas de tener que hacerlo de pie en un cuarto de baño o tumbadas en la tierra del rincón más oscuro del parque de su barrio, y que habían tenido dos, o tres, o cuatro embarazos antes de los treinta, "para ver cómo sus maridos ensanchaban, y se cuajaban, y sin dejar de ser jóvenes, se volvían más atractivos que antes mientras ellas pasaban directamente del esplendor al derrumbe, a la piel estriada, a la carne descolgada, a la gordura informe de esas roscas de pan que se iban comiendo ellas solas por la calle, antes de llegar a su casa, por pura ansiedad, mujeres que poseían solamente un arma y abusaban de ella hasta que la cuerda se rompía, porque a veces tenían la suerte de dar con un manso..." (Grandes, 2002: 295).

Como resultado de la frustración femenina se produce una mujer que se siente derrotada y abandonada, un personaje impar, la mujer arruinada y sola, abandonada a su propio odio, que no leía libros ni periódicos, que no tenía televisor, ni idea de que en la otra mitad del mundo había mujeres como ella que reivindicaban los deberes que su marido le había exigido en vano durante años como un derecho propio, "una mujer que jamás habría sospechado lo que las jóvenes universitarias del barrio de Salamanca entendían por liberarse, una mujer como su cuñada Pili, aquellas tardes en las que iba a casa de su suegra a llorar..." (Íb.: 296), una mujer de la que la narración se compadece y por la que

se lamenta mientras realiza un recorrido pormenorizado a lo largo de la evolución de la emancipación femenina. Dentro de esta visión de la mujer sumisa y obediente, y que ha sido el modelo predominante durante muchos años, se presenta la visión de una mujer capaz de comprender a la pareja de su amante adúltero (Íb.: 305).

En contrapartida, aparece una mujer liberada, independiente, capaz de decidir por sí misma y de aceptar sus dificultades como un reto que poder superar y alcanzar, una mujer que, al igual que otros muchos personajes femeninos de Almudena Grandes, tales como Malena, Lulú o las mujeres del *Atlas de Geografía humana*, usan métodos anticonceptivos modernos como la píldora y acepta el aborto como una decisión posible cuando el embarazo no sea deseado (Grandes, 2002: 307):

"Durante el intervalo, Sara, incapaz de aceptar el olvido de una simple pastillita amarilla pudiera precipitar semejante catástrofe, se encontró paralizada, bloqueada, y tan ajena a cualquier perspectiva inmediata como si todo aquello le estuviera sucediendo a otra persona. Por eso no quiso pensar, ni hablar con nadie, y cuando hizo, sola y entera, todas las gestiones necesarias para abortar, no fue consciente de estar tomando siquiera una decisión".

La libertad sexual de la mujer se plantea desde la primera novela de Almudena Grandes. Lulú representa a la mujer liberada e independiente que también tiene derecho a disfrutar de su sexualidad y que se esfuerza por conocer su cuerpo y poder gozar con él sin que sea su pareja la que tenga que condicionarla. La evolución de la sexualidad de la mujer puede observarse si se analizan los diferentes personajes que han ido poblando las novelas de la primera etapa de Almudena Grandes: Fran, Rosa, Ana, Marisa, Malena, Manuela.... son mujeres que no se avergüenzan de ser libres desde el punto de vista sexual. Es más, luchan por serlo. Sara bien puede ser el producto de esta evolución. Una mujer que ha tenido que luchar ante las dificultades y que ha ido sorteándolas con soltura, un personaje capaz de enfrentarse a los problemas y a

la realidad, una mujer, fundamentalmente libre. Se nos presenta una imagen liberada de la mujer (Grandes, 2002: 352):

-Pues... -ella le miró con esa sonrisa odiosa que quería decir yo sé que tú sabes que yo sé que follas con otras, y tú sabes que yo sé que tú sabes que follo con otros, y mira qué bien, qué estupendos, y qué perversos, y qué maduros somos, y qué bien nos lo pasamos, y él sintió un deseo repentino, brutal, de partirle la cara de una hostia –la verdad es que no. No mereció la pena. Contigo me lo habría pasado mejor. Tú eres con el que mejor me lo paso, ya lo sabes".

Sin embargo, a pesar de esta liberación, de sentirse orgullosa de estar emancipada, también recoge un sentimiento maternal que le lleva a lamentar la pérdida de su hijo, la pérdida de aquel hijo que no había buscado, que no había previsto, que ni siquiera deseaba "hasta que cedió a la imperdonable debilidad de convertirlo en una trinchera, le dolió mucho más de lo que ella misma habría considerado razonable" (Íb.: 382).

Y de nuevo, los personajes de Almudena Grandes se ven perseguidos por la obsesión por la comida, un elemento recurrente en la literatura de la autora que no oculta los tintes autobiográficos que este rasgo entraña cuando en una entrevista ella misma confiesa cuando le preguntan sobre lo que cambiaría, añadiría, quitaría o alargaría de su cuerpo, que le bastaría con tener un metabolismo hiperactivo de mujer flaca[66] y que se le conquista por el estómago con casi cualquier cosa porque le encanta comer. Los personajes de Almudena, como su narrativa, tienen, ineludiblemente, algo de ella. De igual modo que Lulú o Malena lo hacían cuando se sentían solas, frustradas o fracasadas, o cuando simplemente sentían la necesidad de concederse un pequeño placer con el que poder resarcirse de los sinsabores de sus existencias, la comida se convierte en un elemento al que recurren en repetidas ocasiones y que tampoco desaparece por completo en *Los aires difíciles* (Grandes, 2002: 471).

[66] Almudena Grandes en Dossier de prensa, *Elle*, 2002, en www.almudenagrandes.com

"-Llévame a comer –le pidió ella después de abrazarle con fuerza, de besarle en los labios con su nuevo aplomo de superviviente y esos labios suyos que ahora parecían también más delgados, como si hubiera podido leerle el pensamiento y sólo pretendiera conmoverle, emocionarle, pegarle a sí misma, y a la vida-. Cualquier cosa grasienta y frita, con mucha sal. Por favor".

Son frecuentes las introspecciones femeninas, como las de Sara y las reflexiones femeninas cuando descubre que a lo largo de su paseo llevaba consigo a todas las mujeres que había sido alguna vez, antes de entonces, y el peso de una lealtad que nada podría romper y que se debía a todas ellas más que a nadie porque nunca reconocería un compromiso distinto (Íb.: 492). También en esta novela, la autora acaba con los estereotipos y presenta a una mujer que es capaz de conquistar a un hombre mucho más joven que ella cuando narra la relación que Sara mantiene con Rafa, con un trato con el los dos salían ganando, pero Sara ganaba más porque Rafa era un lujo con el que ella no se había atrevido a contar, un milagro que se estrenaba a sí mismo cada semana, cuando ella ya había tenido la precaución de prepararse para que no se volviera a repetir, porque para ella no era sólo el placer físico, primario, de rozar otro cuerpo, el cuerpo de un hombre joven y elástico, risueño y codicioso, debajo de las sábanas sino también lo que ese cuerpo significaba, una determinada clase de paz, una tormenta en un vaso de agua, un punto de equilibrio inverosímil" (Grandes, 2002: 509).

Cuando los vientos de la narrativa de Almudena soplan en contra, cuando la trama se complica hasta implicar al lector, hasta llegar a emocionarlo, cuando el rumbo de su narrativa parece haber cambiado por completo, probablemente podamos entender mucho mejor la narración de la autora si escuchamos a la propia Almudena Grandes que se confiesa cuando le preguntan:

"Si te perdieras, ¿dónde te podríamos encontrar?
En la bahía de Cádiz[67]*".*

[67] Almudena Grandes, Dossier de prensa, *Elle*, 2002, en www.almudenagrandes.com

Y efectivamente, es ahí donde decide perderse. Perderse en la narración, en los personajes, en su propia narrativa, donde decide anclar su anterior buque para emprender una nueva ruta en otro. En conclusión podemos afirmar que si bien Almudena Grandes se desmarca en esta novela del ritmo pautado en las anteriores mediante una narración en primera persona y que, en su mayoría, procedía de una mujer y busca una mayor objetividad mediante el narrador omnisciente, tampoco renuncia a la voz femenina que caracteriza su narrativa y se sirve de ella mediante personajes femeninos tales como Maribel, Sara o Charo que nos ofrecen visiones de la vida muy distintas y que Almudena Grandes recoge con excelente precisión.

Como Juan A. Masoliver Ródenas afirma en *La Vanguardia*[68], *Los aires difíciles* es la novela más ambiciosa y conseguida de Almudena Grandes. Según él mismo sigue afirmando, la novela encuentra un perfecto equilibrio entre la descripción, la acción y el diálogo para crear un universo único, cerrado y completo y continúa diciendo que ésta es la novela más ambiciosa de la escritora madrileña, que se acabará imponiendo como un título clave dentro de su obra y de nuestra narrativa contemporánea. La novela inicia indiscutiblemente un ciclo nuevo que rompe con la tetralogía femenina anterior que cerraba *Atlas de Geografía Humana* pero continúa con su estilo propio, que se va forjando a medida que avanza la narración, que hace que sus párrafos fluyan a borbotones, apasionadamente, con esa característica de su prosa que hace pivotar el ritmo sobre las repeticiones, las anáforas constructivas, de frases, verbos y adjetivos, con acumulaciones constantes de matices sobre cada sensación. Almudena Grandes inicia un giro en su carrera con esta novela de gran empeño, muy trabajada y ambiciosa, saludablemente autoexigente[69], como afirma Jose María Pozuelo Yvancos en *ABC*.

[68] Juan A. Masoliver Ródenas, Dossier de prensa, *La Vanguardia*, en www.almudenagrandes.com
[69] Jose María Pozuelo Yvancos, Dossier de prensa, *ABC*, en www.almudenagrandes.com

Para algunos, *Los aires difíciles* se erige como la mejor novela de Almudena Grandes, donde la sólida narradora acaba de dar hasta ahora lo mejor de sí misma, apostando además por un modelo literario que en sus manos alcanza cotas de la mejor entidad y es un novelón poderoso, complejo y repleto de pasiones desatadas. El libro es complejo, cada página es tan potente que detiene por sí misma, pero como también deslumbra nos incita a seguir hacia delante sin poder parar, y que así sea, pues todo esfuerzo será bien recompensado al final, un final que tropieza con la grande y fuerte inspiración decimonónica de esta tan poderosa novela, dice Rafael Conte en Babelia[70].

Muchas han sido las críticas que han definido esta novela como la bisagra sobre la que se dobla la literatura de Almudena Grandes, el comienzo de un nuevo ciclo en su literatura, un paso adelante en la evolución de la literatura femenina, acompañado de los progresos que la mujer ha ido consolidando a la par que lo hacía la narrativa de mujeres en nuestro país. Esta obra se constituye en definitiva como una "novela densa y ágil, rica en personajes bien construidos. *Los aires difíciles*, la mejor muestra del difícil arte de saber contar una historia y de conmover con ella: del gozo de la literatura[71]".

Tras analizar con detenimiento *Los aires difíciles,* se puede afirmar sin duda que una nueva etapa en la narrativa de Almudena Grandes ha comenzado. Sin abandonar del todo determinados aspectos que han ido marcando y definiendo sus anteriores novelas, observamos que desde las primeras páginas, la autora intenta desligarse del estilo de la anterior narrativa. Un narrador omnisciente que trata igual a hombres que a mujeres, que deja de conceder importancia a la sexualidad de los personajes, para quienes la comida ya no representa una obsesión y para quienes la vida empieza a partir de su huida a Cádiz donde intentan reconstruirla y olvidar su pasado hasta lograrlo... En definitiva, aspectos que distinguen esta novela de las anteriores y que nos hacen

[70] Rafael Conte, Dossier de prensa, *Babelia*, en www.almudenagrandes.com
[71] Gonzalo García Pino, Dossier de Prensa, *La Razón*, en www.almudenagrandes.com

pensar que Almudena Grandes ha dado por concluida una etapa y se dispone a iniciar otra.

Sin embargo, todavía quedan restos de la anterior Almudena Grandes, las introspecciones femeninas son frecuentes, las descripciones denotan una percepción propia de una mujer, el romance continúa siendo uno de los ejes en torno al cual la vida de los personajes se desarrolla y genera distintas actitudes y sentimientos.

Quizás sea esta novela la más ambiciosa de las de Almudena Grandes por lo que respecta a la construcción, a la densidad de los personajes, a la elaboración de la narrativa y que, sin duda, representa el comienzo de un nuevo ciclo en la obra de la autora.

Efectivamente, como ella misma afirma en una entrevista, encajar tantos tiempos históricos, tantas personas, tantas historias en *Los aires difíciles* le supuso un esfuerzo intelectual enorme, porque la veteranía no es un grado, y no hay novela sin crisis, y cada vez que tiene que terminar una novela se pone más nerviosa, se siente más frágil, más vulnerable, más insegura, cada vez que publica un libro[72], lo cual significa que todavía consigue emocionarse, comprometerse con la novela de igual modo que lo hacen los personajes con sus vidas, desde el punto en el que a cada uno le ha tocado vivirlo, desde la sensibilidad femenina que toda su narración desprende incluso en este nuevo ciclo que embarca en la bahía de Cádiz, lugar habitual de su veraneo, en el que Almudena desearía perderse y en el que se sumergen, naufragan y salen a flote todos los personajes que pueblan la nueva novela con la que la autora decide cambiar el rumbo de su literatura, de igual modo que también lo hacen Sara, Juan o Maribel, siempre intentando sortear los aires, los que a veces se vuelven difíciles, los que en algún momento complican las existencias particulares de los

[72] Dossier de prensa, *El Semanal*, febrero de 2002, en www.almudenagrandes.com

personajes que intentan sobrevivir a sus propias vidas, porque, en definitiva, de eso se trata: de resistir.

2.9. *Castillos de cartón:* el desencanto de una ilusión

El último castillo construido por Almudena Grandes, como Nuria Labari (2004) explica en su artículo, después del atrevimiento en cuanto a magnitud de las 600 páginas de *Los aires difíciles* (2002) es una novela mucho más breve y menos compleja que la anterior: *Castillos de cartón* (2004). Un título que desvela algunas claves de la narración ya que se debe, según la propia Grandes a que "los castillos de cartón se pueden hacer en ciudades del interior, como Madrid", en la que transcurre esta novela y que, a diferencia de un castillo en el aire, uno de cartón "puede ser la encarnación real de una fantasía".

Como Jose María Pozuelo Yvancos afirma en *El cultural* de *ABC*[73], Almudena Grandes confirma con esta novela su trayectoria ascendente y a su proverbial talento como contadora de historias, añade la sutileza, la capacidad para ir pautando una evolución psicológica en tres personajes totalmente creíbles. Para el crítico, se trata de una novela muy trabajada que es mucho más que una historia convencional de amor. Probablemente, lo que buscan los personajes de esta novela corta, concebida en un principio para ser un cuento, sea ni más ni menos lo que buscaba la autora cuando tenía la edad de sus personajes y así lo aclara ella misma[74], cuando confiesa que a los veinte años perseguía una vida intensa, apasionada, luminosa y risueña para ella, y un mundo mejor, más justo y más libre para los demás. Lo mismo que están buscando los protagonistas de la novela quienes por eso logran fabricar un pequeño paraíso personal, un mundo para ellos solos, donde pueden ser los tres iguales, donde pueden vivir los tres felices. Pero, como ella misma indica, también son artistas que buscan la gloria, y esa ambición les costará la expulsión de un paraíso que, en su memoria, se escribirá siempre con la mayúscula de las grandes oportunidades desperdiciadas. Podríamos afirmar que es una elegía

[73] En www.almudenagrandes.com
[74] Dossier de prensa, "Almudena por Almudena", *ELLE*, marzo 2004 en www.almudenagrandes.com

nostálgica de aquella época en la que ella tenía veinte años, porque los años ochenta no fueron sólo los de su juventud, sino también los de la juventud de este país, ya que, en opinión de la autora, la España de entonces era un país interesante, atractivo, lleno de vida y de fe y desde el erial acobardado y roñoso en el que, a su juicio, ahora nos toca vivir, la evocación de aquellas luces le resulta irresistible, necesaria y deslumbrante.

La propia autora aclara que los capítulos de *Castillos de cartón* se titulan "El arte", "El sexo", "El amor", "La muerte", y aunque si nos atenemos a los "grandes temas de la literatura de todos los tiempos" faltan la infancia y la memoria, una vida entera se puede resumir en estos cuatro puntos[75]. Explica la autora asimismo que el paso del tiempo le da vértigo, pero no se cuenta entre sus favoritos y que de sus veinte años echa de menos el fervor, la alegría, la luz, la intensidad de unas horas que pasaban deprisa pero duraban días enteros en una memoria repleta de imágenes de una noche eterna pintada con muchos colores. Sin embargo, se alegra de haber dejado atrás la incertidumbre de una búsqueda incesante o, dicho con otras palabras, el trabajoso ritmo de vida que le imponían los que entonces eran sus vértigos favoritos.

Para entender la historia que Almudena Grandes nos relata en esta novela quizás sea conveniente hacer un pequeño repaso al contexto en el que se desarrolla. Si echamos la vista atrás y nos detenemos en los años ochenta y los ubicamos en Madrid, podremos darnos cuenta que, definitivamente, la movida madrileña representó la respuesta de diferentes grupos culturales a una España que se salía de una dictadura y que necesitaba nuevas expectativas. Evidentemente, el panorama político ha cambiado radicalmente y las necesidades culturales y sociales, son otras. Como Laura Diéguez resume en un artículo publicado en Terra (Diéguez, 2000), el pop apenas existe, (sólo algunos grupos como los Pecos, que empiezan a decaer) y sin embargo, la capital

[75] Dossier de prensa, *El Cultural*, marzo 2004 en www.almudenagrandes.com

empieza a resurgir. Llegan desde Inglaterra movimientos musicales y estéticos que empiezan a ser secundados, (como Boy George). Los jóvenes parecen estar cansados del rock sinfónico, recibiendo ecos punk, e intentan buscar una salida con la que nace el *New-romantic*, *la Nueva Ola*, la movida.

Los movimientos culturales, impulsados por la música, factor generador de todos los otros, se mezclan y sus protagonistas se dedican lo mismo al cine, que a los cómics, que a la música. En un principio, abrirse al público parece difícil puesto que las discográficas multinacionales no lo ven rentable y surgen las independientes (Dro, 3 Cipreses, Gasa, Lollipop, Dos Rombos, Discos Suicidas, Domestic... entre otras). Todavía quedan algunos de los principales protagonistas de aquella efervescencia madrileña. Por ejemplo, *Mecano* empezó etiquetándose como tecno-pop, sin tener tampoco unos objetivos totalmente definidos, así que compraron unas cien copias de su primer disco para auto promocionarse y, funcionó. Como ellos, también pueden destacarse otros grupos de aquella época. Los primeros, los *Kaka de Luxe*, con Olvido Gara, (Alaska), Nacho Canut y Carlos Berlanga (nacen en el 78 y se puede decir que son el prototipo musical de los 80). Pronto se convirtieron en *Alaska y los Pegamoides* y alcanzaron el éxito en 1980 con *Horror en el hipermercado*. Olvido Gara era la imagen inconfundible del grupo y no dejaba de participar en otros trabajos fuera del grupo. Resulta inolvidable el programa televisivo de *La bola de cristal* o su papel en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, ópera prima de Pedro Almodóvar, quien también hizo su incursión musical con sus *Fashion Victims* y que fue uno de los mayores promotores de *la movida*. Igualmente destacable es la figura de *Loquillo*, que se hizo popular en Madrid, después de fracasar en su Barcelona natal.

Entre los grupos más destacados, quizás convenga nombrar a *Plástico*, *Nacha Pop*, *Derribos Arias*, *Radio Futura*, *Burning*, *Los Secretos*, *Los Nikis*, *091*, *Los Elegantes*, *Danza Invisible*... En definitiva, un sinfín de jóvenes que, al igual que los protagonistas de la novela de Almudena Grandes, se dejaron llevar

por la efusividad de una nueva era política que parecía prometerles el paraíso que luego no resultó ser tal (Diéguez, 2000)**.** Una decepción que la autora transmite en esta obra según la canción "Para ti" del grupo Paraíso, uno de los grandes conjuntos de la mencionada *movida* ("[...] para ti, nos buscamos el paraíso,/ nos cocinamos melodías con su charme,/ nos olvidamos de los críticos seniles,/ *nos encerramos en castillos de cartón*"), en el Madrid de 1984, y que se traduce en el derrumbamiento de los castillos porque eran frágiles, porque eran de cartón. Una novela que se aleja también de las anteriores de la autora y que prosigue con el ciclo iniciado con *Los aires difíciles*.

Una tasadora de arte que trabaja en una casa de subastas en Madrid, María José Sánchez, recibe una llamada de teléfono de un viejo amigo suyo de la Universidad quien le comunica la muerte de un antiguo compañero y amante, Marcos Molina Shulz, quien era un artista de éxito y que se ha suicidado. Jaime González, quien le comunica la noticia, le devuelve su época de estudiante de Bellas Artes y todas las ilusiones que por aquella época albergaba. A través de la memoria, María José, Jose en aquella época va reconstruyendo el triángulo amoroso de aquella época en la que todo parecía mucho más fácil, los años ochenta madrileños en el que todas las ilusiones tenían cabida y todo valía pero en la que los celos acabaron mermando un amor ingenuo y distinto por el que los protagonistas habían apostado demasiado fuerte.

Puesto que la narración de esta novela gira en torno a un triángulo amoroso, son tres los principales protagonistas de lo que en ella se relata: María José Sánchez, una tasadora de arte, que estudió Bellas Artes y que, junto a sus dos compañeros y amantes, protagonizó los efluvios de la movida madrileña de los años ochenta. Jose, como se hacía llamar en aquella época, quizás por el afán de destacar entre sus compañeras, es una mujer independiente, liberada y autónoma aunque nostálgica de aquellos años que se esfumaron con el tiempo y a los que sólo consigue volver mediante la llamada de Jaime, quien le comunica la muerte de su amigo Marcos.

Jaime, que llega a convertirse en profesor de Bellas Artes en la Universidad, al igual que todos los estudiantes de aquella época, aspira a convertirse en artista aunque no ignora que su talento no le permitirá hacerlo y que Marcos, su amigo y compañero de cama, le supera en el arte. Sin embargo, orgulloso de sí mismo, siempre intenta sobresalir por encima de él en la cama, y no tiene ningún reparo en hablar de la impotencia de su amigo delante de otros. Insatisfecho consigo mismo y con sus orígenes, no le queda más remedio que volver a Castellón, donde acaba malviviendo y alejado de sus amigos y compañeros.

Marcos Molina Schulz, de ascendencia alemana, atractivo, bello —como lo considera la propia María José— posee un talento innato para la pintura y acaba destacando y siendo reconocido en el ámbito artístico. Sin embargo, no acaba de conformarse consigo mismo ni tampoco logra superar los celos que el trío amoroso acaba generando entre ellos. Infeliz, decepcionado y abatido por la insatisfacción que le produce no haber podido lograr lo que en una época parecía estar al alcance de la mano, acaba suicidándose.

Puesto que la narración se ciñe al trío amoroso que la genera, no existen otros personajes secundarios que merezca la pena destacar. María José Sánchez narra los años que para ella, al igual que para sus compañeros, marcaron su vida y que fueron definiendo su existencia siempre con la nostalgia de aquellos tiempos.

La novela, concebida en un principio para ser un cuento, por lo que es de reducida dimensión en comparación con el resto de la narrativa de Almudena Grandes, está dividida en cuatro capítulos (El arte, el sexo, el amor y la muerte) a lo largo de los cuales se narra el despertar de tres jóvenes a experiencias nuevas cuyos títulos describen perfectamente. El período que se describe desde el momento en el que María José tiene conocimiento del fallecimiento de

Marcos se refiere a la época universitaria en el que dos chicos (Jaime y Marcos) y una chica (Jose) estudiantes de Bellas Artes, entablan una relación que marca fatalmente sus vidas y que arranca en el Madrid de 1984, una época en la que los jóvenes parecían ser los dueños de la ciudad.

El talento y el arte son dos aspectos que se abordan a lo largo de toda la novela con tecnicismos que denotan el profundo conocimiento de la autora con respecto al ámbito artístico.

Esta obra es mucho más breve y menos compleja que las anteriores de Almudena Grandes, aunque también se adentra en otros parámetros en la línea de lo que parece haber comenzado como un segundo ciclo dentro de su narrativa.

Almudena Grandes vuelve a emplear la primera persona femenina, tras haberla abandonado en su anterior obra *Los aires difíciles*, aunque la recupera con otros matices y mucho menos exacerbada que en sus primeras novelas. En realidad, se trata de un instrumento más para ayudar a la narración que, casualmente, está contada por una mujer. De hecho, se presenta desde las primeras páginas una mujer trabajadora cuando explica que la empresa la había contratado como experta en pintura contemporánea y se pasaba la vida valorando joyas isabelinas, bargueños, bronces franceses del XVIII, y "lo que le echaran" (Grandes, 2004a: 5).

En *Castillos de cartón*, la narración la conduce fundamentalmente María José Sánchez García, que prefiere ser llamada, a secas, Jose, lo cual, en cierto modo, desvela el afán de travestismo de la época, una época en la que los derechos de la mujer empezaban a reconocerse pero que aún carecían de la fuerza suficiente como para poder ir paseándose por los pasillos de la facultad, como la propia Jose explica. De acuerdo con su propia descripción, su larga melena, esencialmente femenina, aclara que este travestismo no iba más allá de su nombre propio. Esta instancia narrativa intradiegética también concede la

palabra también en otros personajes como Jaime González, profesor de Bellas Artes en Valencia, y Marcos Molina Schulz, pintor de éxito. Mediante el empleo de *prolepsis,* Jose anticipa que después no le quedó más remedio que convertirse en una mujer como las demás y que le dio vergüenza haber vivido así"; de esta forma establece la distancia entre ella y las demás, esas mujeres de las que se ha burlado durante mucho tiempo y cuyos rasgos acaba adoptando con el tiempo. Observamos pues de nuevo, aunque desligada de las características de su primer ciclo, una voz femenina mucho más neutralizada como narradora mujer, que tampoco olvida las descripciones físicas ni escatima en detalles (Grandes, 2004a: 21):

"En otoño de 1980 yo tenía diecisiete años y llevaba el pelo muy largo, una melena lisa, densa y casi rubia en verano, cuando el sol teñía por su cuenta los mechones que enmarcaban mi cara. Si me los recogía con un pasador detrás de la cabeza, parecía la modelo de un retrato renacentista, una damita florentina del Quattrocento que hubiera escapado de una tabla de Fra Filippo Lippi para cambiar la túnica y la corona de la Virgen María por unos vaqueros ajustados y una blusa transparente de algodón hindú".

Aunque ya nos ofrece una mujer liberada e independiente, no por ello deja de sentirse insegura en algunas ocasiones "había empezado a dudar de mí misma" (Grandes, 2004a: 33). Es una mujer moderna, de la época, atraída por las inquietudes de los 80, una consumidora frecuente, casi experimentada, de hachís que había fumado muchas veces, en muchos corros, con mucha gente distinta, "Marcos, Jaime y yo fumábamos, bebíamos, nos reíamos, volvíamos a fumar, volvíamos a beber, seguíamos riéndonos" (Grandes, 2004a: 60).

La sexualidad que Almudena Grandes presenta en esta novela se asemeja en cierto modo a la que en *Beatriz y los cuerpos celestes*[76] nos ofrecía Lucía

[76] Novela ganadora del Premio Nadal de 1998. La novela tiene a tres protagonistas principales: Beatriz que roza la perfecta bisexualidad (es decir, le atraen a partes iguales los dos sexos, en contraposición a lo común entre bisexuales donde hay cierta predilección por uno de los dos); Cat (Caitlin), lesbiana sin ningún tipo de duda sobre su sexualidad y Mónica, hetero y "devorahombres".

Etxebarría, con escenarios semejantes, cercanos a la movida madrileña, excesos de todo tipo y ansias de libertad que obligan a los personajes protagonistas a ir siempre un paso más allá de lo que su propia moral les permite sin ser conscientes de los riesgos que puedan entrañar. Jose tampoco tiene ningún reparo en manifestar su sexualidad, y confiesa que no tenía tanta experiencia con el sexo como con los canutos, y casi toda la que poseía se podía evaluar en términos de cantidad, porque calidad, la verdad, había habido muy poca, al igual que otras protagonistas, como Lulú o Malena, explica que los había escogido mal, era todo culpa mía y considera que por eso tenía que seguir intentándolo, "y eso era lo que hacía, acumular amantes de una noche, de dos tardes, de un fin de semana, nunca mucho más" (Grandes, 2004a: 62). Es más, también puede declarar su insatisfacción sexual, sin por ello sentirse ofendida (Íb.: 85):

"-Yo no me corro.
-¿Qué? –lo preguntaron los dos a la vez.
-Que no me corro. Que no puedo correrme. No sé por qué. Me gusta follar, me excito, me parece agradable, placentero, pero al final no me corro. No puedo, no llego, no sé hacerlo.
-Pero... –Marcos parecía perplejo-. Tú... Si tú chillas y todo.
-Ya, pero porque lo he visto en las películas".

La relación sexual que aquí se nos presenta aparece en forma de *ménage à trois* complejo. Sin embargo, la mujer no aparece como objeto de la forma en la que Simone de Beauvoir explicaba en *El segundo sexo*, sino que el objeto que persigue su relación es el sexo, y ellos tres los protagonistas de la sexualidad. Podemos afirmar que los encuentros sexuales se aproximan a lo que Hélène Cixous explicaba en *La sonrisa de la Medusa* (Cixous, 1995) y el llamamiento que hace para que las mujeres pongan sus cuerpos en *su* literatura, del mismo modo que lo hace Almudena Grandes, que ya desde *Las edades de Lulú* explora

Beatriz se marca por tres amores a lo largo de la historia, Mónica, Catlin (Cat) y Ralph, una relación totalmente carnal y esporádica. En esta novela, también se nos presenta el Madrid de los años 70 y 80 con la movida madrileña como telón de fondo, y por el que no podía ser de otra manera que la protagonista tuviera acercamientos a las drogas, a las drogas y a su mundo, conociendo a través de él una gran variedad de personas con gran variedad de finales cada uno de ellos.

los territorios del cuerpo femenino y lo muestra de forma diferente desvelando los secretos que durante muchos años parecen haber estado ocultos de cara a la literatura.

En este sentido, observamos cómo en esta juventud con ansias de cambiar el mundo, en este triángulo amoroso que lucha por reivindicar su propia libertad y su afán de explorar y descubrir el mundo, se invierten algunos de los roles. Si retomamos lo que Virginia Woolf afirmaba en *Una habitación propia,* en la que sugería a las mujeres que intentaran hacer inconsciente su feminidad, probablemente comprobemos que en Castillos de cartón sucede algo parecido. Por otro lado, la misma autora también afirmaba en *Professions for Women* que su profesión de novelista se ha visto obstaculizada por el ideal del ángel de la casa y el tabú de la expresión de la pasión femenina. Sin embargo, podemos observar cómo estos obstáculos parecen desaparecer en *Castillos de cartón* y en la relación, Marcos, sorprendentemente, será el más débil en el ámbito de la sexualidad y el más tierno en el ámbito de lo afectivo. Jose, por otra parte, es una mujer que emplea los anticonceptivos para controlar su propia sexualidad, en la misma línea que otras protagonistas de las novelas de Almudena Grandes (Grandes, 2004a: 87). Si bien la fuerza de los cambios de la movida madrileña, de la juventud, de la inconsciencia le hicieron pensar en un principio que sería capaz de ser una mujer diferente del resto, capaz de conducir su vida de forma independiente, de controlar sus propios sentimientos, de desmarcarse del resto, no puede dejar de reconocer su soledad, lo cual resulta una paradoja al estar acompañada por dos hombres y acabar aceptando determinados comportamientos de las que ella misma denomina como “las otras” (Íb.: 98):

“Después, cuando no me quedó otro remedio que convertirme en una mujer como las demás, me dio vergüenza haber vivido así, sin hacerme preguntas, sin necesitar respuestas, siempre con un hombre a cada lado, dos bocas, dos cuerpos, dos sexos para una sola boca, un solo cuerpo, un solo sexo que era el mío”.

Jose, Mª José, tiene que resignarse a la realidad de la vida, renunciar a sus principios, por ser insostenibles, incompatibles con la supervivencia, por lo efímero de la movida, porque todas las ideas con las que se paseaba con veinte años no pueden seguir siendo las mismas cuando el paso del tiempo no puede mantenerlas, cuando el movimiento que las respaldó deja de existir, porque realmente, la movida madrileña se mantuvo al margen de las ideologías políticas, a pesar de convertirse en campaña de marketing para muchos, porque tal vez no tuvo demasiado en cuenta el delicado momento político en el que se desarrolló y porque las secuelas que dejó para muchos no fueron todo lo positivas que se habría esperado en un principio. Tal vez en ese esfuerzo por rescatar su memoria a lo largo de la narración, Jose, Mª-José ya, tampoco tiene ningún pudor a la hora de reconocer su enamoramiento cuando declara que "si ha habido alguna vez una mujer enamorada, ésa era yo", entonces, el día que viajó desde la provincia de Cuenca hasta la de Castellón, conduciendo por carreteras secundarias con un Ford Fiesta que se ahogaba en todas las cuestas y un "corazón tan grande que no le cabía en el cuerpo" (Grandes, 2004a: 116). Jose aparece como una mujer rebelde, moderna, joven, con fuerza, independiente y, sobre todo, con el ansia de ser diferente, de desmarcarse de las demás, de las otras mujeres que ella considera distintas, comunes, conformistas y a las que a sus veinte años desea no parecerse. No obstante, como ella misma explica, su nombre masculino y su aspecto físico, no le impiden poder hacer uso de las descripciones femeninas, exhaustivas y detalladas, del mismo modo que cualquier otra mujer lo habría hecho cuando se refiere a otra mujer (Íb.: 149):

"Era más joven que yo, y más alta, debía de ser casi tan alta como él, y muy guapa, una mujer espectacular, rubia del todo, con los ojos claros, las piernas largas, un cuerpo estupendo embutido en un vestido marrón. Llevaba un collar de turquesas y estaba tranquila, serena, tenía los ojos secos, el buen color de un maquillaje discreto".

A pesar de retornar a la narración en primera persona de labios de una mujer, Almudena Grandes lo hace desde otra perspectiva. Los personajes no establecen diferencias por razones de sexo y la mujer ya no tiene que luchar por su independencia porque ya es un hecho. Sin embargo, todavía se sigue escuchando una voz que resulta eminentemente femenina y que, en algunos momentos, nos recuerda a la de Lulú o la de Malena.

Castillos de cartón se sitúa de nuevo en el Madrid de la autora que regresa desde *Los aires difíciles* de la bahía de Cádiz para ubicarse de nuevo en la capital, desde la arena suave y harinosa del sur hasta el asfalto duro y seco del centro de la Península, por lo que la narración hace constantes referencias a la movida madrileña de los años 80 al igual que la mayoría de sus novelas, que se desarrollan en Madrid, donde tienen lugar los eventos culturales en torno a los que giran las vidas de los tres protagonistas. Así, Jose nos cuenta cómo Molina Shulz reapareció en Arco después de ocho años de no exponer en Madrid, y que cuando los críticos se recuperaron del pasmo, "se enzarzaron en una polémica feroz" (Grandes, 2004a: 45). Madrid continúa siendo el escenario donde se desarrolla la narración y que aparece como fondo, recogiendo un período histórico en la vida española que la propia autora, en voz de su protagonista, explica que estaban en 1984, tenían veinte años, el mundo todavía caminaba hacia delante, Madrid era el mundo y ella estaba en medio, dispuesta a tragárselo sin tomarse la molestia de masticar antes cada bocado, para en forma de prolepsis, aclarar y anticiparse a decir que diez años después, "habría sido igual de imposible", pero que estaban en 1984 y tenían veinte años, Madrid tenía veinte años, España tenía veinte años y todo estaba en su sitio, un pasado oscuro, un presente luminoso, y la flecha que señalaba en la dirección correcta hacia lo que entonces creían que sería el futuro, que aquél fue su riesgo, y su "privilegio" (Íb.: 74). En la evolución de la protagonista, de los protagonistas, Madrid sigue avanzando y desarrollándose a la par que lo hacen ellos mismos y Almudena

Grandes no desaprovecha la oportunidad de ofrecernos descripciones pormenorizadas de Madrid cuando relata cómo se le acercaron otros dos galeristas, y pensó que podía subastarse, venderse al mejor postor, firmar una exclusiva y alquilar un estudio, una casa grande donde podían vivir y trabajar los tres, no al lado de la Gran Vía, desde luego, pero sí en algún barrio, en Embajadores, en Legazpi, en Tetuán, en Carabanchel, porque "por allí quedan muchas casas bajas todavía" (Grandes, 2004a: 155).

En este entorno sociopolítico de agitación y convulsión que supuso la época de los ochenta en España, y más en concreto en Madrid, también aparece representado el modelo de una familia progresista, muy alejado del modelo familiar que Almudena Grandes presentaba en sus anteriores novelas, así cuando Jose se refiere a su familia -de forma muy distinta a la que personajes como Lulú o Malena lo hicieran para hablar del modelo de familia tradicional y conservadora en la que tienen que aprender a sobrevivir- la protagonista explica que sus padres eran de izquierdas, un matrimonio progresista, que entre sus amigos había parejas de homosexuales (un aspecto que también vuelve a retomar en esta novela), heterosexuales que nunca se habían casado y ya se habían separado varias veces, y "hasta una madre soltera" (Íb.: 67). Dentro de este clima exaltado y revolucionado, las máximas filosóficas se convierten en el aliciente que las motiva y respalda, por lo que la autora también recoge algunas citas de filósofos como Ramón y Cajal que decía "que el hombre es voluntad" (Íb.: 119).

En definitiva, y como ya se ha destacado en la introducción del análisis de la obra, Almudena Grandes define desde un punto de vista concreto y personal lo que supuso la movida madrileña de los años 80 y lo refleja mediante la decepción que los personajes sufrieron al ver truncadas sus esperanzas y descubrir que nada era como ellos lo habían concebido. En este contexto histórico, no podemos olvidar que tras la muerte de Franco en 1975 se inicia la

transición, momento en el que la izquierda empieza a ascender. Así, cuatro años después, tras las primeras elecciones democráticas celebradas después de la guerra civil, los socialistas ganaron la alcaldía de Madrid con Enrique Tierno Galván[77], conocido como el viejo profesor, que años atrás había sido expedientado y apartado de su cátedra en la Universidad Complutense[78.] Ya había comenzado la movida madrileña, un fenómeno corto en el tiempo, (de 1977 a 1984), sin demasiados personajes, aunque resulte paradójico por la repercusión que tuvieron. Este "movimiento" estuvo acompañado de una gran promoción política y comercial, al que el alcalde madrileño se apuntó. En realidad, más que un movimiento artístico, una generación, o gentes de una ideología determinada, se trataba de un círculo de amigos de distintas generaciones cuya máxima pretensión era divertirse, comprensible, sin óbice ni cortapisa para que fuera un movimiento divertido, frívolo y desengrasante tras la represión franquista. Algunos de los elementos más destacados de esta movida fueron el programa de Televisión Española, realizado por Paloma Chamorro, La edad de oro; una publicación, *La luna*, dirigida por Borja Casani, que fue el portavoz periodístico de la movida, Almodóvar, con su *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, Ceesepe, el fotógrafo Pérez-Minguez, el gran compositor Carlos Berlanga, autor junto a Nacho Canut de la mayoría de los temas del grupo punk *Alaska y los pegamoides*, y la pareja de pintores Costus, Alaska, una niña de trece años recién llegada a España desde México, donde su padre llevaba

[77] Tierno Galván, Enrique (1918-1986), político e intelectual español. Nació en Madrid en 1918. En 1953 consiguió la cátedra de Derecho Político de la Universidad de Salamanca. Participó en la lucha por la democracia contra el régimen del general Francisco Franco, publicando desde 1955 el Boletín Informativo del Seminario de Derecho Político. En 1965, tras apoyar las asambleas libres de estudiantes, fue expulsado de la Universidad Complutense de Madrid, donde impartía clases como catedrático. Fundó el Partido Socialista del Interior (1968), llamado, desde 1974, Partido Socialista Popular (PSP). Fue repuesto en su cátedra en 1976. Intelectualmente, realizó trabajos sobre teoría política y derecho político. En 1977 salió elegido diputado por Madrid y, dos años después, obtuvo la alcaldía de esta ciudad, ya como miembro del Partido Socialista Obrero Español (PSOE), en el que se había integrado el PSP en 1978. El "viejo profesor", como cariñosamente era conocido, falleció en Madrid en 1986 y fue despedido por los madrileños en un acto multitudinario, en reconocimiento por su labor de propagación de la cultura democrática, siempre de una forma lúdica, entre la juventud española (principalmente madrileña) durante los últimos años de la transición a la democracia.

[78] Lola Canales, *Alaska y otras historias de la movida*, en http://actualidad.terra.es/articulo/html/av236920.htm

exiliado varias décadas por haber hecho la guerra en el bando republicano; se trataba de Olvido Gara, su nombre real, que importó de Londres el estilo punk, sin conocer entonces que aquel era un movimiento rebelde, de los más pobres, contra el sistema.

El desencanto que prosiguió tras el período de la movida ha sido reflejado en otras novelas de autora tales como *La conquista del aire*, de Belén Gopegui[79], que también representa la historia de un desencanto, de la decepción individual de sus protagonistas que al descubrirse a sí mismos deben aceptar que son mucho peores de lo que ellos crearon y que descubren su propio fracaso, su propia realidad en su conciencia. Belén Gopegui trata los personajes probablemente desde una perspectiva distinta a la que lo puede hacer la propia Almudena Grandes, tal vez por las características intrínsecas de sus respectivas narrativas, aunque también se aprecia una cierta alevosía en el modo en que Gopegui enfrenta los personajes a la realidad, el desencanto de ver cómo los castillos en este caso de aire, ya no se pueden conquistar como cuando residían en los sueños de la juventud. Al igual que en los Castillos de cartón de Almudena Grandes, el alcohol, el sexo descarnado y los cigarros de marihuana forman parte de la historia aunque tal vez de forma diferente a como lo hiciera en *Historias del Kronen*[80] Jose Ángel Mañas[81]. Fracasos, pérdidas, despedidas y

[79] Belén Ruiz de Gopegui nació en 1963 en Madrid. Durante un tiempo se dedicó a reseñar obras y hacer entrevistas para diversas publicaciones, como el suplemento de libros de *El Sol*, hasta que envía su primera novela, *La escala de los mapas*, a la editorial Anagrama, que la acepta y más tarde la publica, ganando dos premios, el Premio Tigre Juan 1993 y el Premio Iberoamericano Santiago del Nuevo Extremo a primeras novelas. En 1995 publica su segundo libro, *Tocarnos la cara* que recibe la misma acogida favorable de la crítica y el público que su opera prima. Publica *La conquista del aire* en 1998. escribe el guión de *El principio de Arquímedes* en 2004. Ese mismo año publica *El lado frío de la almohada*. En http://www.escritoras.com/escritoras/escritora.php?i=143

[80] Finalista del Premio Nadal 1994, año del cincuentenario del Premio, siendo ganadora Rosa Regás con su novela *Azul*. La novela, primera del autor, cuenta la vida durante un verano de un grupo de jóvenes madrileños, criados en la cultura audiovisual y fascinados por la violencia, que se mueven en un mundo cerrado dominado por las drogas, el sexo, los bares de copas, los conciertos rock… La publicación de *Historias del Kronen* tuvo un fuerte impacto social al exponer con crudeza la forma de vida y las opiniones de un sector de la juventud, que al parecer habían pasado desapercibidas hasta ese momento para sus mayores. La revista Ajoblanco le dedica la portada y el artículo de fondo con entrevista de José

desencuentros, comportamientos mezquinos disfrazados y, sobre todo, al igual que en *Castillos de cartón*, personas de carne y hueso e historias reales que pueden terminar bien o no, pero cuyos protagonistas, siempre, ya vayan a la conquista del aire o a construir un castillo de cartón, se ven en la obligación de buscar la felicidad, de cambiar para conseguirlo, porque tanto Almudena Grandes como Belén Gopegui, dejan claro que no todo está perdido, porque tal vez las épocas pueden ser complicadas, pero nunca son imposibles.

En el análisis de la voz femenina de la novela, no podemos olvidar la relación madre e hija, ya que éste es uno de los aspectos que Almudena Grandes deja de lado en el nuevo ciclo narrativo que se inauguró con *Los aires difíciles*, obra en la que ya se abordaba de manera distinta. Podemos afirmar que la influencia de la madre en esta narración es prácticamente inexistente, salvo para manifestar la preocupación que siente por su hija (Grandes, 2004a: 31).

Tal vez la brevedad de la obra no permite realizar incursiones demasiado profundas en las vidas personales de los personajes por lo que la relación materno-filial queda relegada a un segundo plano hasta casi desaparecer, algo que resultaba impensable en las obras anteriores.

En lo que respecta al otro sexo y la concepción del hombre, Almudena Grandes ofrece en su novela una visión distinta en la que tanto el hombre como

---

Ribas en su número de marzo de 1994 bajo el titular "La novela del NO HAY FUTURO tras la década socialista". Escandaliza y provoca rechazo a algunos, mientras que otros, principalmente jóvenes, se ven reflejados en su lenguaje, la geografía de sus noches, y las perplejidades desoladas de sus personajes. La novela coincide en el tiempo con fenómenos semejantes en otros países, principalmente Estados Unidos e Italia, y contribuye a que se popularice el concepto "Generación X", importado de Estados Unidos, que aquí se transmuta en "Generación Kronen" o "Gente Kronen", la juventud mejor preparada de la historia española, los hijos sin futuro del desarrollo, según texto de Jesús Rodríguez en el País Semanal de 1 de mayo de 1994. En http://www.joseangelmanas.com/ikronen.htm

[81] Jose Ángel Mañas (1971-), después de su primera novela en 1994, *Historias del Kronen*, entre 1995 y 2001 ha publicado otras cinco novelas, *Mensaka* (Destino, 1995), *Soy un escritor frustrado* (Espasa, 1996), *Ciudad Rayada* (Espasa, 1998), *Sonko95* (Destino, 1999), y *Mundo Burbuja* (Espasa 2001). En marzo de 2005 Destino publica su séptima novela, *Caso Karen*. Sus novelas han sido traducidas a varios idiomas. Tres de ellas, *Historias del Kronen*, *Mensaka* y *Soy un escritor frustrado* han sido llevadas al cine.

la mujer experimentan nuevas sensaciones sin establecer diferencias entre ellos. Aparece un hombre capaz de admirar a las mujeres, que “sólo dibuja mujeres” (Grandes, 2004a: 36). Y es capaz de reflejar al hombre como un objeto de deseo que se repite a lo largo de la novela cuando describe cómo “no sólo era el chico más alto de la clase, también era el más guapo, aunque su belleza tenía un punto excesivo, ambiguo, una delicadeza casi femenina a pesar de los granos, pocos pero de tamaño considerable, que brotaban en su frente, en su cuello” (Íb.: 37). El hombre, deja de considerarse el centro de la admiración y es capaz de cedérsela a su sexo opuesto y así lo confirman las palabras aduladoras de Marcos cuando se dirige a Jose, para decirle que es una tía estupenda, en voz alta, sin titubear, sin detenerse a escoger las palabras, sin dejar de mirarla, para continuar aclarándole que es guapa, lista, divertida, simpática, y tiene talento, que, en definitiva, es la mejor, “aunque no le guste la cerveza” (Íb.: 53).

A pesar de que la narración es eminentemente femenina, la belleza masculina ocupa un lugar destacado en la narración, cuando explica que Marcos era tan guapo, tenía un cuerpo “tan perfecto tan armonioso, que no podía dejar de mirarle...” (Íb.: 53), y se atreve a abordar con naturalidad la impotencia masculina cuando explica que Marcos podía con todo, con todo menos con una mujer, y estaban juntos en una cama, los dos desnudos, sus vientres igual de lisos, su sexo arrugado y minúsculo al fondo, y Jose no podía consentir, no podía tolerar su fracaso, la engañosa, apacible resignación de sus ojos, su sonrisa tibia y prefabricada, por eso hizo todo lo que podía, todo lo que sabía hacer, y fue en vano (Íb.: 63). Jose desempeña en ese triángulo un rol simétrico al de Marcos y Jaime, y no con asimetrías, como sucede en las novelas tradicionales, en las que la mujer tiene un papel inferior al del hombre. Debemos recoger aquí la reformulación freudiana que Lacan practica y según la cual en el reino de lo simbólico, el falo es el rey. En *Castillos de cartón* en este sentido se hacen continuas alusiones al enorme sexo de Jaime, elemento fundamental de los encuentros sexuales y de la relación triple de los personajes puesto que gracias a

su sexo, Jaime consigue captar la atención de Jose e imponerse a Marcos, de forma que, en realidad, es el falo lo que los une y desune, puesto que, como se demuestra, en la cama y en la vida, quien tiene el falo, tiene el poder, es decir: Jaime. También se nos presenta la imagen de un hombre orgulloso y vanidoso en palabras de Jaime cuando se dirige a Marcos y le dice que si deja de tener miedo a fracasar, y le obliga diciendo que "ya puede dejar de tenerlo" porque él no fracasa nunca, y que algún día se le "empezará a poner tiesa, vamos, supongo..." (Grandes, 2004a: 69). Se muestra asimismo obsesionado por las conquistas sin ningún pudor, recoge en el personaje de Jaime una figura de hombre egocéntrico y vanidoso que alardea de su físico y de su sexo, así como con afán de conquistas (Íb.: 70):

"-Sí que lo sé, hace muchos años que lo sé. Por eso me gusta tener amigos guapos, para aprovechar sus sobras. Sí, soy un buitre, ¿y qué? No es culpa mía. A mí también me gustaría medir un metro noventa y parecer un efebo de Praxíteles, pero no he tenido tanta suerte... Eso sí, a cambio lo que me ha tocado en el reparto es una polla acojonante –y me miró-. ¿O no?".

Se recoge la figura del hombre de una forma distinta puesto que el trío introduce una innovación en la sexualidad que plantea la impotencia de Marcos, que necesita de sus otros dos amigos, porque "nunca se le ha puesto dura", "con ninguna tía, nunca ha llegado a acostarse dos veces con la misma, del miedo que le da hacer el ridículo dos veces seguidas" y eso, según aclara Jaime, es un problema. Y gordo. Y sólo lo puede solucionar Jose, porque no hay ninguna otra que les guste a los dos (Grandes, 2004a: 73). Porque en *Castillos de cartón*, al igual que en *Las edades de Lulú*, la sexualidad ocupa un lugar primordial como lo confirma la frase que Jaime repite a lo largo de toda la novela (Íb.: 97): "El sexo es el sexo y el arte es el arte, y en nuestra historia había mucho de ambas cosas".

Sin embargo, a pesar de una etapa en la que las emociones parecen solaparse, en la que todo parece saber a poco y en la que las ganas resultan ser superiores a las metas con las que se pretende vivir y tras la experiencia del trío, María José vuelve a lo convencional y ella misma lo relata representándose como una mujer que decide lo que quiere hacer en su vida y así Jose resume su vida cuando relata que durante mucho tiempo trabajó, en su oficina, en su cabeza, en sus amistades, en la calle y en los bares, en las cenas y en las fiestas trabajé, con el hombre que escogió para casarse, durante el tiempo que duró su noviazgo, en la casa que estrenaron juntos, el día que se casaron "y después" (Grandes, 2004a: 188).

El hombre ya ha dejado de ser la lucha constante de los personajes femeninos de Almudena Grandes hasta llegar a equipararse a la mujer e incluso atreverse a entablar una relación en la que está dispuesto a cederlo todo por una mujer. El hecho de que en el trío participen dos hombres y una sola mujer, concede a esta última un protagonismo y una hegemonía patente a lo largo de toda la novela. Evidentemente, la mujer ya es capaz de elegir y decidir por sí sola, sin tener que dar explicaciones a nadie.

En lo que se refiere al machismo y el feminismo, teniendo en cuenta que el fundamento de esta novela radica en una relación triangular, un trío amoroso para ser más exactos, se puede deducir que las actitudes machistas y feministas constituyen algo ya erradicado y que únicamente ocupa momentos circunstanciales de la narración. No obstante, sí que se reflejan algunas actitudes procedentes de los familiares de los protagonistas y explica que Don Aristóbulo era el padre de Jaime, de otros tres hijos y de otras cuatro hijas, a las que de ninguna manera estaba dispuesto a pagarles una carrera en Madrid, mientras que sin embargo, con los varones era más generoso (Íb.: 50). En este sentido, también se ofrece la visión que los compañeros sentimentales de Jose tienen del resto de mujeres a quienes se clasifica dentro de un espectro de adjetivos

convencionales y estereotipados con los que se reduce la imagen femenina a la visión machista de Jaime (Grandes, 2004a: 76):

"-Si ya te lo he dicho antes, Jose, por supuesto que no –Jaime fue mucho más locuaz, como de costumbre–, pero ¿con quién íbamos a hacerlo, a ver? Si son todas unas petardas. Mira a tu alrededor... ¿Cecilia? Sí, está bien, es lista, pero no tiene ni un cuarto de polvo. ¿Milagros? Está buena, desde luego, casi tan buena como tú, pero es una pija gilipollas, ya lo sabes. ¿Las demás? ¿Quiénes? María, Mabel, Inma... ¡Ah!, ¿pero eso son mujeres?".

Podemos afirmar que a lo largo de la narración los personajes protagonistas no delatan en ningún momento ningún rasgo de machismo ni tampoco existen actitudes feministas que sean destacables. Sin embargo, sí podemos hacer referencia a algunos rasgos que caracterizan a las generaciones precedentes a las de los tres amigos y amantes que todavía delatan determinados pensamientos que podían ser calificados de machistas o feministas. Asimismo ofrece el concepto de mujer interesada desde el punto de vista masculino, una mujer a la que le seduce el triunfo del hombre, que pretende conseguir el éxito en su pareja, como le sucede a Marcos, quien pretende conseguir a Jose a través de su pincel, el arma con el que sí que sabe ser superior a Jaime, con quien, en la cama, siempre se siente un perdedor y así se lo confiesa a Jose. En este caso también se hace una trasposición de roles, la celosa no es en este caso la mujer sino Marcos, quien, como él mismo confiesa, acaba empachándose con sus propios celos (Íb.: 165):

"Me empaché de mis propios celos, y entonces pensé... Bueno, pensé que si triunfaba, a lo mejor tú cambiabas de bando. Otras lo hacen ¿no? A las mujeres les gustan los ganadores, eso dicen, y con un pincel en la mano Jaime siempre será un perdedor, yo no tengo la culpa".

Almudena Grandes nos ofrece una obra mucho más breve que las anteriores y que supone un respiro en su narrativa que se muestra también mucho menos compleja que en obras precedentes por lo que se refiere a la construcción de la novela. Concebida como un cuento, se trata más bien de una

"novela corta", que continúa en la línea de *Los aires difíciles* a pesar de regresar a la voz femenina en primera persona que había dejado en su anterior novela. No obstante, la retoma de una forma muy distinta: una voz que se hace escuchar en una época de revueltas, de expansión, de libertades recuperadas tras la represión y mediante la que nos deja escuchar las de una generación que poco más tarde se vería sumida en la más profunda decepción.

Aspectos como el machismo, la relación materna y la concepción del hombre son tratados desde una perspectiva muy distinta a la de sus obras anteriores. Incluso la sexualidad, centro de *Las edades de Lulú*, a pesar de estar narrada desde una voz femenina, es tratada desde otro punto de vista, con una capacidad de decisión asumida y aceptada por sus compañeros masculinos. El nuevo ciclo narrativo iniciado por la autora con su anterior novela, *Los aires difíciles*, aborda la perspectiva femenina desde otros puntos de vista mucho más neutros, fruto de la evolución de la mujer a lo largo de los años, los roles pueden ser invertidos y así lo demuestran los castillos de cartón con los que juega Almudena en esta novela. La relación maternal apenas se percibe y el feminismo está tan atenuado que casi llega a difuminarse hasta llegar a desaparecer. Jose no tiene nada que ver con Lulú, ni con Malena, ni con Fran, ni con Rosa ni con Marisa, pertenece a una generación que lucha por ser diferente, por ser joven, que intenta destacar en el mundo porque con veinte años, todo es posible. En definitiva, se podría afirmar que esta obra representa la continuidad de una etapa en la narrativa de Almudena Grandes que no ha hecho más que comenzar y en la que parece querer adentrarse prescindiendo de otros rasgos que parecían haberse arraigado en su obra.

Joaquín Arnaíz[82] afirma que Grandes elige los límites y las grandezas de la novela corta, la prosa es impecable y el lector puede disfrutar plenamente con la maestría del lenguaje y la tersura en la creación y desarrollo de escenas, a su

[82] Joaquín Arnáiz, Sobre su obra han dicho, La Razón, en www.almudenagrandes.com

juicio, continúa, los momentos de gloria sensual que bien vale la pena recordar con esta novela.

Con esa misma naturalidad con la que recrea la conciencia y aquella sensibilidad ahora caducadas, en esa renuncia a querer hacer el gran fresco de los años ochenta, reside el mayor encanto de *Castillos de Cartón*, su discreta solidez y su valentía moral disfrazada de simple frescura narrativa, explica Iñaqui Ezquerra en El Correo[83].

Como Miguel Ángel García indica (García, 2004), *Castillos de cartón* (2004) es el eslabón de la trayectoria narrativa de Almudena Grandes en el que la autora ha pretendido hacer lo que ella misma ha llamado un "ejercicio de metáforas calculadas", contraponiendo el páramo en que vivimos actualmente con el espíritu de los años ochenta, una época irrepetible, de libertad y creación, de la que apenas nos queda un pálido destello. Como sigue explicando el autor del artículo, es el momento en que los jóvenes de su generación, Madrid y España tenían veinte años y por delante todo un horizonte intacto de posibilidades: "Ahora Madrid y España se parecen por igual y mucho más a la ciudad y el país donde pasó mi infancia que a los lugares donde sucedieron mi adolescencia y mi juventud" (*apud* García, 2004). Pero Grandes se apresura a matizar que no es ésta una novela sobre la "movida". Así lo ha visto Jordi Gracia (2004) en su reseña de la novela, bajo una interpretación que privilegia el componente psicológico sobre el histórico: "No hay la menor motivación histórica porque no pretende ser metáfora de la movida ni del Madrid de 1984 sino lo que suele ser la ambición de Grandes como novelista: fabular el interior caliente de los personajes y sus modos de aprender a manejarse con los límites". El artículo continúa comentando cómo la crítica parece haber quedado un tanto perpleja por la extensión mucho más reducida de *Castillos de cartón*, sobre todo,

[83] Iñaqui Ezquerra, Sobre su obra han dicho, El Correo, en www.almudenagrandes.com

al compararla con las tres últimas novelas, que “nos habían acostumbrado a esperar de su autora narraciones torrenciales de largas proporciones” (Basanta, 2007). Probablemente, como también explica a continuación, se ha leído desde el “horizonte de expectativas” (en términos de la Estética de la Recepción) que había consolidado el ambicioso proyecto narrativo de *Los aires difíciles*. Jordi Gracia (*apud* García, 2004) como aclara el autor, participa de esta manera de ver las cosas cuando indica que las novelas de la autora “son del siglo XIX con descaro suntuoso de maneras y por eso ésta no parece casi de Almudena Grandes, pero sí lo es”, ya que la considera más bien el “esqueleto de una de sus novelas densas y agobiadas de matices, sentimentales y sensuales” y añade que “la escritora ha querido ensayar muy conscientemente las virtudes de la economía narrativa frente a sus probadísimas dotes para la expansión, la ramificación y amplificación de los sentires y las tramas” (Garcia, 2004). En definitiva, Almudena Grandes arriesga a cada paso y da vida con su imaginación y su escritura a cualquier historia, en este caso la de la construcción de unos castillos, concebidos para ser de cartón, que tal vez por la debilidad de los materiales con los que se intentaron construir, por las circunstancias en las que se diseñaron, por la juventud de quienes pretendían habitar en ellos y se creían con la fuerza y la capacidad de hacerlo sin pensar, sin mirar, sin tener en cuenta nada más que las ideas que concede una juventud inexperta y recién estrenada tras una dura etapa de represión, acabaron por derrumbarse aunque sigan persistiendo en la memoria de quienes los relata con la ternura y la objetividad que da el paso de los años y el transcurrir lento y seguro de la historia que acaba colocando a cada uno en el lugar que le corresponde.

Castillos de cartón representa sin duda la continuación de la etapa iniciada con *Los aires difíciles*; es una novela corta, concebida en su origen como un cuento y que supone un paso adelante en la nueva narrativa de Almudena Grandes que tras reposar en la bahía de Cádiz regresa con fuerza a su

escenario favorito para retomar unos personajes, unas vivencias, unas experiencias que representan una generación, unos ideales, unas frustraciones, unas superaciones que pertenecieron a los ochenta pero que, como suele suceder en la narrativa de la autora, perduran en la memoria y, sobre todo, en su literatura.

2.10. Detenerse en las *Estaciones de paso*

El artículo de la revista *Mercurio*[84] lo tiene claro cuando afirma que el cuento no es un género menor y los cuentistas, como los novelistas o los poetas aspiran a vivir de sus libros, y es una conclusión que comparten Hipólito G. Navarro, Marta Rivera de la Cruz, Cristina Cerrada, Guillermo Busutil, Joaquín Pérez-Azaústre o Félix J.Palma. Como el mismo artículo sigue explicando, tiene que resultar cansina esa postura a la que se ven abocados los cuentistas cuando deciden no escribir novelas. Lo cierto es que el cuento tiene dificultades para introducirse en nuestro país, contrariamente a lo que sucede en Estados Unidos o el Reino Unido, tal vez porque para muchos el cuentista no es un escritor, es un escritor de cuentos. En nuestro país, como sigue explicando el artículo, en verano las páginas de los periódicos aparecen repletas de relatos que sirven para entretener a la población ociosa; mientras en los talleres de escritura hacen colas alumnos que quieren escribir cuentos porque es la manera más fácil de ejercitarse en la literatura; las editoriales y las revistas recelan o abusan de un género cuya publicación, como le ha ocurrido a Marta Rivera (*Dieciocho Relatos Móviles*, Vodafone), intentan no pagar porque creen que promocionar al autor ya es una contraprestación material. En realidad, tal vez éstos son algunos de los problemas de un género que cuenta con más tradición y mayor aceptación en el mundo anglosajón e hispanoamericano (Borges, Cheveer) mientras que en España los lectores son minoría y desconfían de un género para el que no están educados. Son cuestiones conocidas de sobra por estos autores, también para Almudena Grandes, que sin embargo, vuelve a atreverse a hacerlo desde sus *Modelos de mujer*. Aunque parezca que estamos ante una generación perdida de lectores, como apunta el artículo, siempre quedará la opción planteada de incluir el cuento en los sucesivos planes de estudio para que en los colegios sirva de una manera eficaz al estudio de la literatura. Así, "la lección aprendida por los futuros lectores les permitirá apreciar las cualidades de un género breve, que no

[84] *Mercurio*, septiembre 2007, p. 15.

menor, y en el que destacan fórmulas narrativas muy próximas a la publicidad, al cortometraje, a los SMS, los breves de prensa y de una extensión corta acorde con la falta de tiempo actual para acometer largas lecturas; unas características que, según los escritores de cuentos, lo deberían convertir en el género del siglo XXI". Por otra parte, no podemos olvidar, como sigue apuntando, el cuento es un género literario que se ve afectado por problemas comunes a la industria editorial, como son la inflación de libros, la proliferación de escritores que no aportan una poética nueva ni distintiva o la falta de lectores críticos. Y en esta vorágine, Almudena Grandes, que desde sus *Modelos de mujer* se había afincado en la narración larga y no había vuelto a practicar el género del cuento, se atreve de nuevo a recopilar cinco relatos que recoge bajo este título que encierran las circunstancias y problemas que se quedaron en el fondo de los que en algún momento fueron adolescentes, acercándose a temas tan inquietantes como la demostración de la existencia de Dios, la tragedia por la pérdida de un hermano, el descubrimiento del lado oscuro de un primo carnal, la confusión interior que puede surgir a determinada edad cuando se tiene un padre inválido o, simplemente, el intento de seducir a una mujer. *Estaciones de paso*, concebida en un principio antes que su anterior novela corta, *Castillos de cartón* que, en un principio, también se pensó incluir en la recopilación pero que, dada su extensión cobró vida propia y logró colarse a la recopilación de relatos es, como su propio título indica, una parada en la ya consolidada trayectoria de Almudena Grandes, un punto más en su nueva etapa narrativa comenzada con *Los aires difíciles* desligada del feminismo de la tetralogía que constituyeron *Las edades de Lulú, Te llamaré Viernes, Malena es un nombre de tango y Atlas de geografía humana* y su anterior recopilación de relatos, *Modelos de mujer*.

Estaciones de paso (Intxausti, 2005) como se ha dicho, es un libro de cuentos sobre las emociones que se viven durante la adolescencia. La propia autora explica que "necesitaba poner a los personajes en una situación que les

sobrepase, que les resulte complicado entender, que se vean obligados a superar y a pasar de la adolescencia a la madurez. Todos y cada uno de los relatos contienen historias de determinación y coraje, de conflicto con el entorno familiar, de amores y desamores, en definitiva, de la vida". Efectivamente, en cada uno de los cuentos hay una especie de homenaje a las cosas que le gustan a Almudena Grandes: fútbol, toros, política, cocina y música. Los protagonistas de *Demostración de la existencia, Tabaco y negro, El capitán de la fila india, Receta de verano* y *Mozart, y Brahms, y Corelli* son todos ellos niños porque, afirma la autora, "necesitaba tratar con personajes que no fuesen adultos, hacer un recorrido con ellos para descubrir sus emociones, su fragilidad y vulnerabilidad en un momento muy concreto de su existencia. Creo que éste es un libro triste, pero optimista, de afirmación de la vida". Una vez más, como Sonia Hernández[85] explica en *La Vanguardia,* Almudena Grandes muestra sus grandes dotes de narradora, al igual que lo confirma Santos Sanz Villanueva[86] en *El Cultural* para quien Almudena Grandes ha mostrado un innata capacidad para contar historias, y la ha cultivado sin tapujos, cada vez, incluso, afirma, con más énfasis, a despecho de la concepción modernista de la novela que tiene en poco el arte de construir argumentos sólidos. En su opinión, las experiencias narradas brotan con la especial densidad de lo sentido y alcanzan gran fuerza mediante un ejercicio lúcido, lacerante unas veces, analítico otras, del recuerdo, por lo que, concluye, Grandes se esmera en buscar las diferenciaciones lingüísticas convenientes para que sus emotivos casos resulten convincentes y verdaderos. Almudena Grandes parece sentirse indiscutiblemente más cómoda con la novela pero no por ello deja de lado la práctica del relato. Otras autoras como Rosa Montero también se han atrevido a practicar el género, con obras como *Amantes y enemigos* (1998), *Doce relatos de mujer* (1982), *El puñal en la garganta* (1994), *Las madres no lloran en Disneylandia* (1998) o *Cuentos del mar* (2004). Sin embargo, casi siempre con un carácter mucho más feminista, tal y como

[85] Sònia Hernández, Sobre su obra han dicho, *La Vanguardia*, en www.almudenagrandes.com
[86] Santos Sanz Villanueva, Sobre su obra han dicho, *El Cultural*, en www.almudenagrandes.com

indican sus títulos y como la propia Almudena Grandes lo hiciera con *Modelos de mujer*, o la recopilación de relatos de *Vidas de mujer* en la que autoras como Espido Freire colaboran con sus narraciones.

En palabras de José María Merino (*apud* Busutil, 2007) considerado[87] por la crítica y por los jóvenes narradores un referente imprescindible en el relato, género sobre el que ha escrito numerosos ensayos, antologías y, recientemente, la *Glorieta de los fugitivos,* (2007), el microrrelato es un género tremendamente adaptable. A su juicio, la cuestión es tener la idea y saber resolverla pero el relato de por sí es muy apropiado para experimentar desde cualquier perspectiva y lo mismo vale una noticia paradójica o darle una vuelta de tuerca a un clásico. La concisión expresiva, la intensidad y la brevedad, continúan siendo las reglas del cuento pero sobre todo el movimiento ya que un cuento tiene que moverse. Esa es la cualidad fundamental. Y luego esa intensidad de la brevedad que es muy difícil de lograr. Es más fácil hinchar cualquier historia hasta las doscientas páginas que escribir un buen cuento. Por otro lado es necesario que los lectores y también algunos editores entiendan que un cuento nunca es un taller para la novela, aclara el autor.

[87] José María Merino, escritor español que cultiva tanto la poesía como la narrativa y la literatura infantil y juvenil. Nació en A Coruña, aunque pasó su infancia en León; estudió la carrera de Derecho en la Universidad Complutense de Madrid. Ya abogado, como no le entusiasmaba su profesión, buscó otras vías que le permitieran moverse en medios más propicios para la cultura y la literatura. Así consiguió una colaboración en la UNESCO para temas latinoamericanos y también fue director del Centro de Letras del Ministerio de Cultura. Entre otros premios literarios, ha recibido el de la Crítica, en 1985, por su novela La orilla oscura. Con un estilo simbolista próximo a las obras fantásticas de Hoffmanstal y Kafka, y no exento de las influencias de Poe, Unamuno o Calderón -en especial el de *La vida es sueño*-, la obra de Merino se mueve en la búsqueda de la identidad a través de la memoria y la imaginación. Entre sus poemarios se encuentran Sitio de Tarifa (1972), *Cumpleaños lejos de casa* (1973) y *Mírame, medusa* (1984). De su obra narrativa merecen mención *Novelas de Andrés Choz* (1976), la ya citada *La orilla oscura*, El viajero perdido (1990), *Cuentos del reino secreto* (1982) -una colección de relatos-, *Cuentos del barrio del Refugio* (1996), *Días imaginarios* (2002) y *El heredero* (2003). Sus viajes por Latinoamérica, en su periodo de colaboración con la UNESCO en materia educativa, le proporcionaron una fuente inagotable de fascinación, ya que los personajes de sus lecturas infantiles cobraron vida. Así que decidió abordar la literatura infantil; lo hizo con la trilogía formada por *El oro de los sueños*, *La tierra del tiempo perdido* y *Las lágrimas del sol*, obras escritas entre 1986 y 1989, en las que, con la estructura de la novela histórica y muy documentadas, se cuentan los avatares de Miguel Villacel Yölotl, un adolescente mestizo hijo de un compañero de Hernán Cortés y de una mexicana. Otros libros infantiles son *La edad de la aventura* (1995), *El cuaderno de las hojas* blancas (1996) y *Regreso al cuaderno de hojas blancas* (1997). *No soy un libro*, de 1997, introduce en el ámbito de la literatura juvenil el motivo del quehacer creador convertido en objeto de juego y reflexión. Es autor también de *Silva leonesa* y de *Cuatro nocturnos*. En http://www.epdlp.com/escritor.php?id=2551

Que el cuento oral fue el primer instrumento que tuvo el hombre para ordenar e identificar la realidad es evidente. El ser humano tiene la misma carga genética que el *homo sapiens* y la misma enorme incapacidad para conocer ese mundo que es una sorpresa continua. El autor aclara que a veces no pensamos que el *homo sapiens* lleva 180 mil años contando cuentos y que la escritura hace tan sólo seis mil años que existe y además únicamente se utilizaba para la religión y para la historia, nunca para la literatura. Es decir, el trasfondo del cuento está en nuestro origen y la ficción es nuestra primera sabiduría. Por eso la ficción es la manera de decir lo que son las plantas, la luz, la muerte, lo misterioso. Muchas de estas cuestiones forman parte de un campo que le interesa explorar en su literatura.

Como se explica en el mismo artículo, en España, el relato ha sido un género *guadiana* que apareció con fuerza en la Edad Media con el Arcipreste de Talavera, el Libro del caballero de Zifary brilló en el XIX con Clarín y en otras épocas parece que no existió porque, según explica José María Merino, a la Inquisición no le gustaba nada la literatura. De hecho una parte del éxito de El Quijote se debe a que era un libro contra las novelas. Pero en España el cuento tiene muchos siglos de antigüedad y desde que llegó a nosotros el *Calila e Dimna* desde la India y lo tradujo un árabe en el siglo XIII no hemos dejado de contar pese a todo. Incluso puede decirse que el cuento pertenece originariamente a nuestra cultura, concluye el autor. Para José María Merino el lector de cuentos es un lector refinado, no es el lector común que no está acostumbrado a degustar en pocas páginas toda la intensidad dramática. Hay que estar preparado. Por eso insiste mucho en que el cuento debe utilizarse preferentemente en el sistema educativo.

Por eso tal vez sea digno de alabar el esfuerzo realizado por Almudena Grandes a la hora de enfrentarse de nuevo a este género que algunos califican como “género cenicienta” y que lo haga después de tanto tiempo con *Estaciones*

de paso, mientras prepara *El corazón helado*, cuando la propia autora declaró tras su anterior recopilación de relatos *Modelos de mujer*, que quizá pasaría mucho tiempo antes de que publicase otro libro de cuentos porque con aquel primero saldaba la deuda con una niña enferma de identidad que ya no está sola mientras se aplica afanosamente sobre una gran mesa de comedor, sin sospechar siquiera que jamás terminaría de arreglar cuentas con el mundo. Desde entonces, probablemente no todos los domingos, ni tampoco con la misma historia, Almudena Grandes nos ha ido regalando diferentes versiones de aquel cuento para el que invertía los noventa minutos del partido de fútbol del que todavía su familia conserva algunas versiones semanales. Tal vez porque fue el primer género literario al que se aproximó como aficionada, Almudena Grandes regresa periódicamente a él, de tarde en tarde, como quien visita a un pariente lejano, que sabe que existe, que la espera, que la escucha pero para el que nunca encuentra el tiempo o las ganas para dedicarse a él y sin embargo, como la propia Almudena continúa explicando, lo primero que escribió fue un cuento y la pasión –entre el miedo y la duda, la justicia y el amor– le llevó la mano y desde entonces, escribe para vivir.

Lo cierto es que como explica la autora, le gusta mucho empezar a escribir cuentos pero cuando está empezando a disfrutar de verdad, se da cuenta de que su trabajo excede en cinco o seis folios, el límite requerido, y siempre los termina con cierta tristeza, como una inconcreta nostalgia por los días que ya no podrá seguir viviendo en ellos.

2.10.1. Demostración de la existencia de Dios

Durante el trascurso de un partido del Atlético de Madrid y mientras éste es goleado en cinco ocasiones, correspondientes a las cinco secuencias de la narración, Rafa, al tiempo que para demostrarse la existencia de Dios le ruega

que su partido no sea derrotado, narra la tragedia de la pérdida de su hermano Ramón, un año y once meses mayor que él, como consecuencia de una leucemia que supuso un gran cambio en el seno de su familia.

Así, durante toda la reflexión de Rafa, podemos observar cómo su madre aún no ha sabido aceptar la pérdida de su hijo y hasta qué punto ha podido cambiar el carácter de su madre. Aparece de nuevo la figura materna como elemento fundamental de la narración, si bien de forma diferente a como lo hiciera en las primeras novelas de Almudena Grandes en las que se apreciaba una gran influencia en los personajes protagonistas que, en su mayoría eran mujeres, como en el caso de Lulú, Malena o Marisa. Como ya hemos indicado anteriormente, esta recopilación de relatos pertenece al nuevo ciclo narrativo que inauguran *Los aires difíciles* y son muchas las características que apreciábamos en la primera etapa de la autora que empiezan a cambiar, de la misma forma en la que ha cambiado la sociedad, las circunstancias, la historia de cada uno de los personajes que cobran vida de la pluma de la escritora. La figura de la madre de este segundo ciclo está presente, probablemente como un rasgo que ya podríamos considerar como intrínseco a la narrativa de mujer, pero ya no está representada bajo el esquema de "madrastra" que representaban la madre de Lulú o la de Malena. En este relato, se nos presenta a una madre cariñosa, tierna, atenta y pendiente de sus hijos que deja de serlo tras la depresión en la que se sume después de la muerte de su hijo (Grandes, 2005: 17).

"Porque antes ella era... Pero una brasa de mujer, en serio, la super madre de la muerte, todo el día besuqueándonos, abrazándonos, dando la vara con esto y con lo otro, que si los deberes, que si la mochila, que si las reuniones de padres del colegio, que si ya sabes que te tienes que duchar, que si qué quieres de comer para tu cumpleaños...".

Almudena Grandes no abandona el contexto histórico en el que viven sus personajes y también en este relato las coordenadas sobre las que actúan nos

ayudan a ubicarlos con precisión y exactitud. No podemos olvidar el compromiso político que siempre ha manifestado la autora y que sus obras se convierten en auténticos testimonios sociales, por la forma en la que hablan, actúan y se comportan sus personajes y por las circunstancias que los rodean que siempre acaban condicionando sus decisiones de un modo u otro. En este sentido, con respecto a las referencias sociopolíticas se nos ofrecen algunos datos tales como las tendencias progresistas de sus padres (Grandes, 2005: 13), o el barrio de Vallecas (Íb: 14), e incluso alguna alusión a la banda terrorista ETA (Íb: 15) y al Corte Inglés (Íb: 17).

La narración se realiza en primera persona, desde la voz de un chico, como si fuera Rafa quien estuviera manifestando en voz alta sus pensamientos, a traves de los que descubrimos que tiene quince años (Grandes, 2005: 17) y que le apodan "Búho" (Íb.: 19) y que su hermano Ramón "(...) era un tío de puta madre, mi hermano, eso sí" (Íb.: 23). Por tanto, en este relato, la autora abandona la voz femenina para aproximarse a la adolescencia de un muchacho de quince años y así lo demuestra en algunas de sus expresiones (Íb.: 15): "(...) primero lo de Casandra Martínez Martínez, que vale, es una tontería, a lo mejor no se te puede pedir lo de tocarle las tetas a una tía...".

La autora empieza a desprenderse de la narración meramente femenina para acercarse a otras voces y otros tonos como el que adopta en este relato en el que decide desempeñar el papel de un adolescente de quince años que acaba de perder a su hermano y que intenta justificar la existencia de Dios mediante un favor deportivo. No obstante, se aprecian comportamientos que no dejan de ser machistas a través de los consejos que su hermano solía darle para triunfar con las mujeres, cuando le recomienda a Rafa que es mejor que empiece con una fea, porque las feas son más fáciles, hay menos competencia (Grandes, 2005: 24).

Probablemente éste sea el primer reencuentro con una voz en primera persona desde un punto de vista masculino desde el desafío que para Almudena Grandes supuso *Te llamaré Viernes* y lo hace desde un punto de vista adolescente, intentando explicar la existencia de Dios para poder comprender el fallecimiento de su hermano mientras contempla un partido de fútbol, del mismo modo que la propia autora afirma que empezó a escribir, mientras su familia veía el fútbol[88]. Una imagen que conserva en la memoria, porque para ella la memoria también es un proceso de creación ya que, a su juicio, recordamos las cosas que nos conviene para reconstruirlas a la luz de nuestra experiencia, para construirnos un personaje para ir por la vida. Lo del fútbol es una historia real, sin embargo, explica, ella escribía cuentos durante esas tardes de infancia y los adultos somos la consecuencia de los niños que fuimos. En su opinión, para empezar a escribir hace falta tener muy buena memoria y ser muy cotilla pero es fundamental haber sido muy fantasioso. Primero, explica, se construyen fantasías sobre uno mismo, luego empiezan aquellas sobre los demás.

No es que en una literatura alta en calorías como la suya[89], el cuento sepa a poco y por eso lo haya practicado tan poco, sino que para ella, escribir un cuento es un desafío porque el cuento no es un género en sí mismo, sino el formato de un género que es la narración. Almudena Grandes se considera novelista y confiesa ser más feliz escribiendo novelas porque con las novelas se siente protegida; cuando escribe una novela, está en casa, haciendo lo que tengo que hacer mientras que para ella los cuentos son un formato muy resbaladizo que a ella le permite conocerse bien. Son estaciones de paso.

[88] Entrevistas, *Modelos de mujer*, 1996 marzo, CAMBIO 16, en www.almudenagrandes.com
[89] Entrevistas, *Modelos de mujer*, 1996 marzo, CAMBIO 16, en www.almudenagrandes.com

2.10.2. Tabaco y negro

Probablemente podamos entender el significado del título de este relato cuando escuchamos a la autora confesar qué es lo que tiene en esos momentos encima de la mesa[90]: "mi ordenador, un cenicero, un paquete de tabaco, una taza de té, dos teléfonos, uno fijo y otro móvil, el cuaderno de mi próxima novela y un ejemplar de la última, *Castillos de cartón,* que todavía huele a imprenta". Efectivamente, para la autora el tabaco es un acompañante en los extensos ratos de soledad que se ve obligada a pasar frente al ordenador para poder entretejer las vivencias de sus personajes y darles forma para poder compartirlas con sus lectores.

En *Tabaco y negro*, Paloma se siente heredera de un oficio y de un don que su abuelo supo inculcarle desde pequeña: el arte de confeccionar trajes de torero y su pasión por los toros. A lo largo de la narración Paloma irá descubriendo cuál es realmente su vocación y que si bien su padre no tuvo la fortuna de poder heredar la capacidad de combinar colores e hilos, ella sí que puede hacerlo con asombrosa facilidad. Para ello, tendrá que trabajar en una tienda de confección de vestidos de novias y tener que soportar las impertinencias de sus jefes hasta que, gracias a una cliente que pasaba desapercibida, puede descubrirlo.

Si bien es cierto que este relato pertenece al nuevo ciclo narrativo de Almudena Grandes que empezó con *Los aires difíciles*, vuelven a retomarse determinados rasgos que caracterizaban al primero, y así, regresa desde Cádiz (no olvidemos que *Castillos de Cartón* se forjó prácticamente a la vez que *Estaciones de paso* y que, de hecho, en un principio está concebido para ser un

[90]Entrevistas, *Castillos de cartón*, 2004 marzo, ELLE, *Almudena Por Almudena*, en www.almudenagrandes.com

relato más de dicha recopilación) para volver a la capital. Una vez más, el relato se sitúa en Madrid, como gran parte de la narración de Almudena Grandes, en Madrid, siglo XX, años sesenta, "y el viento no arrastraba el esqueleto de los matorrales por las aceras de la calle Colegiata, ni aullaban los coyotes en la trastienda de la sastrería" (Grandes, 2005: 41). Nos ofrece por otra parte una visión prácticamente poética de la ciudad, tal vez idealizada por la distancia en el recuerdo cuando explica cómo todas las mañanas, al salir del metro en Tribunal para ir a clase, avanzaba deprisa por esa calle llana, tan lisa como la ribera de un río, la pista de un estadio, la palma de una mano, "o como si no fuera una calle del centro de Madrid" (Íb.: 59). En este sentido, Paloma nos ofrece también algunos datos que detalla su contexto social y que nos dan algunas pistas sobre la estrecha relación que mantenía con su abuelo cuando explica que sus hermanos, los dos varones y más pequeños que ella, le tenían miedo. Su padre y él no se entendían, y a su madre le inspiraba un oscuro rencor que era evidente para todos" (Grandes, 2005: 45)

Por otra parte, en este relato, la autora vuelve a retomar la voz femenina ya que la narración se realiza en primera persona desde el punto de vista de Paloma. Así, al igual que Malena, Lulú o las mujeres del *Atlas de geografía humana*, nos ofrece una visión idealizada del amor (Íb.: 47):

"Y en el primer día, nada más entrar aquí, sólo con mirarle a la cara, me enamoré de tu padre, solía decirme. Seguía estando enamorada de él, pero su manera de manifestarlo, una defensa apasionada, fervorosa, vehemente, que se alimentaba a partes iguales de amor y de ceguera, traicionaba la debilidad de su marido".

Podemos afirmar sin duda que la autora vuelve a retomar la voz femenina que había abandonado en el relato anterior para narrar cómo Paloma descubre que ha heredado un don especial de su abuelo, sastre de toreros y aficionado a los toros. Asimismo aparecen descripciones minuciosas y pormenorizadas, propias de la narración femenina cuando describe *El gato montés* como "una

versión de órgano electrónico, roma de graves, aflautada de agudos, ovalada de puro gelatinosa, mala y vulgar, pero *El gato montés*, un pasodoble tan vivo, tan brillante, tan erizado de cristal y de platillos" (Íb.: 71). Almudena Grandes vuelve a retomar la obsesión de las mujeres por conservar su físico a través del personaje de Alejandra, patrona de Paloma, que tras atiborrarse de pasteles todas las mañanas intenta vomitar, descubriendo así el personaje anoréxico (Íb.: 79) al que la autora suele recurrir con frecuencia en su narrativa (Íb.: 77).

"Acércate a Mallorca y cómprame un cruasán vegetal, dos éclairs de espárragos, un panecillo de jamón, otro de salmón ahumado y dos palmeras de chocolate".

No deja de analizar desde un punto de vista femenino a hombres y mujeres cuando describe a los hombres que estaban sentados con aquellos vaqueros de alta costura, las mangas de camisa enrolladas hasta el codo, un jersey sobre los hombros y una pija joven, guapa, altiva, colgada del brazo. Mientras que se atreve a simplificar a las mujeres, reduciéndolas a una frase simple: "Ellas eran todas iguales..." (Íb.: 84). La perspectiva femenina del relato se aproxima en algunos aspectos a la que ya adoptara Malena, con el peso de una tradición familiar con la que tener que cumplir, el deseo anhelante de desmarcarse de las costumbres históricamente aceptadas para hombres y para mujeres, y con una pasión arrolladora a la hora de actuar, independientemente del género. Paloma probablemente sea el personaje que más se asemeja al tango que bailaba Malena, con los tintes de costumbrismo que barnizan ambas narraciones, el tango, el toreo, el deseo de convertirse en un niño y dejar de ser niña para sortear con mayor facilidad las dificultades que la sociedad parece imponer a la hora de elegir una profesión o un futuro.

2.10.3. El capitán de la fila india

Carlos ante la posibilidad de la venta de una casa familiar y la crisis existencial ante la que se enfrenta, evoca el verano en el que vio nacer su compromiso político al amparo de su primo, también llamado Carlos, al tiempo que analiza cómo sus ideas han ido evolucionando a lo largo del tiempo hasta no dejar nada de lo que fueron en su efervescente juventud. Se retoma aquí un tema en torno al cual suelen girar muchos de los dilemas de los personajes de la autora y que los vincula estrechamente a ella: el compromiso político. Así, la novela en la que mientras elaboraba esta recopilación de relatos trabajaba la autora y que verá la luz en el año 2007[91], *El corazón helado* constituye un colosal ejercicio de memoria histórica que ronda las mil páginas, en donde reconstruye la historia sentimental de dos familias opuestas ideológicamente, que vivieron de distinta forma la Guerra Civil, el exilio, el franquismo o la transición; se trata, en definitiva, de una historia relatada, desde el presente por los nietos o la tercera generación, "que es la primera —alega Grandes— que se atreve a preguntar"[92]. Continúa afirmando la autora que "esta novela refleja muy bien la dinámica generacional sobre el tema de la memoria", en declaraciones a Europa Press y la escritora considera, como defiende el historiador Juan Pablo Fusi, que el tema de la Guerra Civil, la II República o el franquismo son temas "inagotados", que siguen generando libros y películas y que "interesan a la gente". "El marketing nunca se equivoca", argumenta también en el mismo artículo, así como que "los intelectuales nunca deben ser el gurú que señale al pueblo lo que pensar", asegura Grandes, para quien la sociedad es la que demanda que los intelectuales tomen partido por determinadas causas y denuncien situaciones injustas. Tal vez podríamos afirmar que la proximidad de su ambiciosa novela de corte histórico haya influenciado en gran medida este relato en el que también se aborda,

[91] "Almudena Grandes reconstruye la historia sentimental de dos familias marcadas por la Guerra Civil en *El corazón helado"* en www.europapress.com, 12 de febrero de 2007.
[92] Íbidem.

aunque de soslayo, la memoria histórica española a la que con frecuencia recurre la autora a través de sus personajes.

La narración está estructurada en dos capítulos, narrados en primera persona del singular desde el punto de vista del protagonista (Carlos). Sin embargo, no deja de entreverse una cierta feminidad en algunas partes de la narración que de nuevo vuelve a reflejarse en la obsesión por la delgadez a la que Almudena Grandes recurre con frecuencia en sus narraciones (Grandes, 2005: 121):

"(...) un autor al que idolatra desde que leyó en uno de sus libros que conservar la talla 38 más allá de la primera juventud es una señal de inteligencia, de identidad y de dignidad femenina".

Tampoco desaprovecha la oportunidad para criticar irónicamente el progresismo fingido de algunas mujeres. Si bien es cierto que esta recopilación de relatos, al igual que *Los aires difíciles* y *Castillos de cartón* continúan con las directrices establecidas para lo que podríamos considerar como el segundo ciclo de la escritora, no podemos ignorar determinados aspectos que la vinculan con algunas de las características que anteriormente habíamos destacado en la que podríamos considerar su etapa "más feminista". La autora se burla en cierta medida de aquellas mujeres que pretenden aparentar un progresismo que no practican y así lo manifiestan los diálogos de los personajes del relato (Íb.: 150):

"Carlos, me dijo, tienes que hacerte mayor, no puedes seguir anclado eternamente en la adolescencia, y yo, que la veía venir, objeté que la edad no tenía nada que ver con eso, pero ella no se detuvo a discutir detalles tan insignificantes, yo soy una mujer progresista, ya lo sabes, pero lo tuyo es distinto, tú vives en una contradicción permanente...".

En este sentido, y por lo que respecta al contexto sociopolítico (que, por otro lado, es el tema que prevalece en el relato) se hace referencia a algunos datos históricos muy precisos, tales como la admiración por Madrid, núcleo

también de todos los relatos recogidos en *Estaciones de paso*, en el que nacen, se desarrollan y se reproducen los sentimientos, inquietudes, pensamientos y vivencias de los personajes que pueblan esta recopilación (Grandes, 2005: 136).

"A Madrid, me dije a mí mismo, ¡a Madrid!, me repetí con entusiasmo, y pensé que nunca, ni en mis mejores sueños, me habría atrevido a codiciar una fortuna semejante".

Se ofrece por otra parte una visión ingenua de la dictadura de Franco, vista desde el punto de vista de un adolescente cuando se relata, desde la inocencia de un adolescente cuando afirma que Franco era un dictador y dice que "ya se lo olía", porque aquel año había tenido en el colegio un compañero de curso venezolano que le había explicado que en su país había elecciones cada dos por tres, y estaba muy sorprendido de que en España nunca cambiara el presidente (Grandes, 2005: 137).

El compromiso ético con la realidad (García, 2004), como afirma Miguel Ángel Gracia en su artículo sobre Almudena Grandes, se traduce lógicamente en una posición política progresista que, si no es tratada abiertamente en sus novelas, ha sido puesta de relieve una y otra vez en sus colaboraciones radiofónicas, en diversas entrevistas y otras manifestaciones públicas. A pesar de su carácter optimista no deja de lanzar por ello una mirada negativa y crítica sobre la realidad española de los últimos años ya que, a su juicio, España se ha ido transformando en un país trivial, profundamente desmemoriado y profundamente indiferente al resto del mundo, como se sigue explicando en el artículo. En opinión de la autora, los españoles se han convertido en nuevos ricos, ya que el rápido desarrollo económico que ha conocido España ha hecho que se desprenda de un complejo de inferioridad secular. La prosperidad económica y el desarrollo tecnológico que vivimos en la actualidad, en vez de provocar situaciones de mayor exigencia y solidaridad con el resto del mundo, ha producido un individualismo egoísta muy acentuado y ha influido para que

prosperen propuestas políticas que inciden en la libertad y no tanto en la igualdad de los ciudadanos. Este análisis crítico de las circunstancias por las que atraviesa España se extiende a los intelectuales y al compromiso ya que, como explica el artículo de Miguel Ángel García, si hubo un tiempo en que éstos tenían un peso efectivo sobre la opinión pública y eso les hacía ser respetados por el poder, hoy, en opinión de Almudena Grandes, al poder los intelectuales ya no le preocupan tanto. Asistimos pues al descrédito paralelo de la política, de la literatura y del pensamiento. En una intervención pública sobre "El poder de la escritura" (Madrid, abril de 2001) se preguntaba por la posibilidad (García, 2004), y hasta por la oportunidad y la necesidad, de escribir literatura comprometida en la actualidad. Y como Miguel Ángel García aclara, se comenzaba por aclarar que el concepto de compromiso ha cambiado definitivamente así como que la ligazón de dos conceptos como los de literatura y compromiso nos lleva a pensar, antes o después, en la literatura de combate que practicaron durante los años 30 del siglo XX los grandes escritores europeos en defensa de su ideología política revolucionaria. Efectivamente, como se sigue explicando en el artículo, las condiciones que hicieron posible una poesía de signo panfletario han sido desplazadas por unos nuevos tiempos, un nuevo espacio y unas nuevas exigencias históricas. En definitiva, que ya no se pueda escribir una literatura de combate, venía a señalar la autora como recoge Miguel Ángel García en el artículo, no significa renunciar a una literatura que refleje un compromiso personal con el mundo, en la medida en que escribir es siempre una toma de posición y una reflexión moral sobre la realidad. El escritor dispone de muchos caminos diferentes para alertar al lector sobre una situación determinada y existen otras maneras de sacudir la conciencia de los lectores distintas de la tradicional novela social; por ejemplo, añadía, la descripción de un personaje, de un detalle concreto de su vida o de su forma de mirar el mundo puede ser tan significativa y tan eficaz a la hora de hacer un llamamiento al lector, o más incluso, que un grito agónico. Probablemente éste sea el caso de Carlos en el

relato del capitán de la fila india, un elemento más de la descripción de Almudena Grandes que la ayuda a llamar la atención del lector sobre la conciencia política de una época. En opinión de la autora, la escritura cuenta con un poder revolucionario (o contrarrevolucionario) porque, en definitiva, la literatura sigue siendo una «grandísima creadora de mitologías» y sin haberla perdido nunca, había rebrotado en ella cierta fe en el poder de la escritura, ya que cualquier cosa que una escriba con honestidad y con fe en lo que cree puede servir a cualquier lector en cualquier sitio. Lo cierto es que, como ya se ha explicado anteriormente, la ausencia política es una característica de la novela de la democracia hasta llegar a rozar la ausencia ideológica, probablemente por el hecho de que durante muchos años el exceso de política fue la tónica de la narrativa como también de la sociedad lo cual originó probablemente un efecto rebote que dio lugar a la neutralidad narrativa con respecto a la ideología política. En contrapartida, se da más importancia al intimismo, a los sentimientos, a las descripciones interiores, a lo privado y así lo demuestran los diálogos coloquiales, las digresiones interiores de los personajes, del mismo modo que Almudena Grandes también lo hace a través de sus personajes, aunque siempre cargándolos de una dosis de ideología con la que la propia autora también se identifica.

Por otro lado, tampoco podemos olvidar que la autora, si bien ya desligada del feminismo de su primera etapa, no abandona del todo la voz femenina, a pesar de volver a introducirse en la mentalidad masculina para dar curso a su narración y así, recoge en algunas partes de la narración un tono que nos aproxima a la mentalidad masculina y que refuerza el punto de vista de la narración (Grandes, 2005: 173):

"Las mujeres desnudas de las fotos estaban buenas, pero Carmela estaba buenísima, eso me dije, buenísima de verdad".

Podemos afirmar sin duda que en este relato Almudena Grandes intenta desligarse de un punto de vista esencialmente femenino para aproximarse a la mentalidad de un adolescente masculino y analizar mediante una serie de acontecimientos familiares cómo ha ido evolucionando a lo largo de los años y cómo las ideologías y la fuerza que la juventud aporta a las mismas se va debilitando hasta dejar de ser lo que un día.

2.10.4. Receta de verano

Maite, una adolescente, relata las inquietudes que atraviesan por su vida mientras intenta complacer con su receta favorita a su padre, que sufre una parálisis y que permanece en estado vegetal en su casa y a quien ella debe atender y cuidar. Mientras tanto, despiertan en ella los sentimientos, las dudas, los amores, en definitiva, todo lo que su edad puede abarcar a pesar de su obligada madurez.

En este relato, la voz femenina vuelve a sentirse plenamente en la narración en primera persona de la protagonista, Maite, así como en la de otros personajes que la rodean, fundamentalmente, en la de su madre. Se nos presenta en ella durante la narración la imagen de una mujer luchadora, dispuesta a cambiar su vida, porque no le queda más remedio, porque se le están acabando los ahorros, porque con el alquiler del taller y la pensión de su padre tienen lo justo para ir tirando, porque se gasta un dineral en la farmacia todos los meses, y María terminará el bachiller el curso que viene, y su otra hija un año después, y las dos querrán ir a la Universidad, y los pequeños seguirán siendo muy pequeños, porque, en definitiva, tiene que hacer algo, porque no puede seguir así toda la vida, sentada en una butaca, “mirándole” (Grandes, 2005: 203). También aparecen en este relato algunas escenas en las que puede apreciarse una cierta

rivalidad femenina y que nos recuerda a otra muy parecida de *Las edades de Lulú* (Grandes, 2005: 207):

"Me había puesto un vestido de mi hermana, de algodón naranja, con tirantes y unos espejitos bordados en el escote, María lo llevaba cada dos por tres y a ella nunca le había dicho nada.

(..)

-Quítatelo...".

Su madre también aparece como una mujer liberada e independiente, que tras la soledad que siente por la enfermedad de su marido decide rehacer su vida y así explica que había empezado a salir de noche justo después de Navidad, en enero sólo de vez en cuando, luego una semana sí y otra no, después todos los fines de semana, planificando sus salidas con una cautela miedosa y gradual hasta que juzgó que "había llegado el momento de incorporarse a la rutina nocturna de sus hijas mayores" (Íb.: 222). Retoma Almudena Grandes los valores de la mujer que ha cruzado la frontera de los cuarenta pero que todavía tiene capacidad de seducir y se siente atractiva y fuerte por el hecho de poder hacerlo por lo que, además, se alegra de su aparente juventud (Íb.: 229):

"-Pues ha estado muy simpático, ¿sabes? Me ha reconocido, se acordaba de mí, me ha dicho que le había llamado la atención que tuviera una hija tan mayor...".

Como la propia Almudena (*apud* Mateo, 1999) explica, en sus obras, las mujeres son siempre las protagonistas, y ella lo elige así por lo mismo por lo que los hombres suelen elegir a protagonistas masculinos, y por lo que los escritores de Buenos Aires suelen situar las novelas en esa ciudad y no en Tombuctú. Cada uno escribe desde los materiales de su propia memoria y es lógico que te sitúes en el mundo que conoces, explica la autora para añadir que en ese sentido, tu género es una coordenada más. En realidad, como sigue argumentando, estamos acostumbrados a que los protagonistas sean hombres incluso en escritoras,

cuando es una mujer parece que se está incumpliendo una norma. Tal vez por este motivo la escritora vuelve a retomar los personajes femeninos a través de la figura de Maite y de su madre y así relata la vida que gira en torno a la de un hombre que permanece inerte, como si de algún modo pretendiera explicarnos que la vida femenina pudiera sobrevivir sin la necesidad de la masculina.

No obstante, también aparecen algunos rasgos machistas en los personajes masculinos de la narración cuando describe el calendario de mujeres desnudas que el compañero del padre de Maite exhibe en su taller sin ningún tipo de pudor y así explica que el mes de "mayo correspondía a una rubia teñida y muy maquillada que tomaba el sol desnuda hasta de su propio vello y en una postura incomodísima, encima de una peña, con un río al fondo" (Grandes, 2005: 212).

En resumen, podemos afirmar que en este relato se nos desvela el despertar de los sentidos de Maite, una adolescente que, a pesar de las obligaciones domésticas que la han llevado a madurar prematuramente, no puede reprimir sentir la edad que tiene y que se siente decepcionada al comprobar que una vez logrado su objetivo al conseguir elaborar la receta favorita de su padre no puede hacerle trasmitir este sentimiento. Se asemeja en cierto modo al despertar que tuvieran otros personajes pertenecientes a la primera etapa de la autora, tales como Lulú, para quien la sexualidad ocupa un lugar primordial en la vida aunque es cierto que en esta segunda etapa esta característica aparece mucho más atenuada, tal vez porque el hecho de que la evolución histórica de la mujer y de sus circunstancias así lo requieren.

2.10.5. Mozart, y Brahms, y Corelli

Tomás, un chico de dieciséis años al que "ni siquiera dejan entrar en los bares" (Grandes, 2005: 254) es un aficionado a la música que toca el violín y a quien su profesora Paula le reconoce tener un gran talento para este arte. En algunas escapadas de clase, junto a Ramón y Miguel, conocen a Adolfo, un funcionario que suele escaquearse de sus obligaciones para espiar en la Casa de Campo a una brasileña llamada Fernanda y a la que denominan reina pero a la que únicamente se atreve a mirarla. A lo largo de la narración, Tomás, a pesar de ser el menos agraciado del grupo consigue seducirla por su buen corazón y su delicadeza musical. Tomás se describe a sí mismo como "gordo, y bastante feo, y llevo gafas, y tengo casi acabada la carrera de solfeo y estudio de armonía, y toco el violín, y suelo estar entre los primeros de la clase..." (Íb.: 255).

Destaca entre los personajes, Nancy, la hermana de Fernanda, mucho menos agraciada que ella y que aguarda en vano el regreso de su "doctorcito", un hombre del que hace mucho tiempo que no sabe mientras Tomás intenta complacerla llevándole todos los días su bocadillo. Como en muchas de las narraciones de Almudena Grandes, son frecuentes las referencias a Madrid, mediante lugares exactos tales como la Casa de Campo, el metro de Antón Martín, etc. La narración se realiza en primera persona del singular desde el punto de vista de Tomás y adoptando algunos matices machistas en algunas de sus expresiones (Íb.: 254): "-¡Qué buena estás, Fernanda, cojones, pero qué buena estás, joder!".

Sin embargo, el protagonista, Tomás, deja entrever una sensibilidad especial, que lo aproxima quizás a un tono femenino, cuando se atreve a comparar sus instintos sexuales con las sensaciones musicales que los grandes compositores despiertan en él (Íb.: 254).

"Sólo sé que el día que la vi, sentí lo mismo que la primera vez que escuché con atención, con oído de músico y no de pasajero de ascensor, Las cuatro estaciones de Vivaldi...".

Podemos afirmar que la autora vuelve a acercarse al punto de vista masculino de un adolescente que empieza a experimentar nuevas sensaciones y que al descubrirlas pretende compararlas con las que la música produce en él, aproximándose en alguna medida a los marginados y a la inmigración empleando para su narración la presencia de personajes románticos como Adolfo, que se contenta con poder observar a una mujer y adorar su belleza.

Como afirma J. Ernesto Ayala-Dip[93] en *Babelia, Estaciones de paso* recoge un mundo pequeño, pero no por ello menos inabarcable y sorprendente y, como explica José María Pozuelo Yvancos[94] en *ABC,* se trata sin duda de un libro con narraciones excelentes y, no cabe duda de que[95], sus ficciones están repletas de aciertos de observación. En definitiva, *Estaciones de paso* son cinco relatos que, como los castillos de cartón o de arena de nuestra infancia, están impregnados de fantasía pero también de tristeza, o mejor dicho, de una sabia tristeza, que puede terminar siendo alegría, la alegría de quien se descubre finalmente en el espejo de sí mismo[96].

Tras una época de represión la literatura española adopta nuevas formas desde la perspectiva de unos autores que han visto cómo la sociedad española se transformaba vertiginosamente en todos sus ámbitos, lo que lleva a que nazca una necesidad de contar lo que está sucediendo. La mujer es uno de los elementos que probablemente más acusen estos cambios y quizás por ello autoras como Almudena Grandes se convierten en portavoces de estas transformaciones empleando para ello a protagonistas que son mujeres, que

[93] J. Ernesto Ayala-Dip, Sobre su obra han dicho, *Babelia,* en www.almudenagrandes.com
[94] José María Pozuelo Yvancos, Sobre su obra han dicho, *ABC,* en www.almudenagrandes.com
[95] Domingo Ródenas de Moya, Sobre su obra han dicho, *El Periódico,* en www.almudenagrandes.com
[96] Joaquín Arnáiz, Sobre su obra han dicho, *La Razón,* en www.almudenagrandes.com

escriben como mujeres y que sienten cómo todavía tienen que luchar por defender una posición emancipada a la que sociedad no acaba de acostumbrarse. Tal vez sea ésta la razón de que en la narrativa de Almudena Grandes, aunque variada en función de sus diversas novelas, aparezcan una serie de elementos comunes tales como la voz femenina, la relación madre e hija, la concepción del hombre, así como diversos aspectos socio políticos que sirven para ubicar su narración con precisión y exactitud. Igualmente destacable es el hecho de que la mayor parte de sus obras se sitúen en Madrid, con la excepción de *Los aires difíciles* coincidiendo con el nuevo ciclo que se inicia en su narrativa en el que parece alejarse de las características comunes de las novelas pertenecientes al primero. Desde *Las edades de Lulú,* novela erótica, el sexo aparece en sus novelas como un personaje más pero que también va adaptándose hasta acomodarse con naturalidad abandonando el erotismo de la primera y sumergirse en un nuevo tipo de sexualidad con su última novela, *Castillos de cartón*, que delimita un intervalo durante el que la autora ha abordado la sexualidad, fundamentalmente femenina, de formas distintas, aunque siempre con desenvoltura y casi siempre relacionado con la alimentación y la obsesión por el físico que las mujeres de Almudena Grandes revelan en sus novelas. Como apunta Mercedes Carballo-Abengózar en *Mujeres novelistas (2003),* quien afirma que si tuviera que describir el trabajo de Almudena Grandes con cuatro palabras lo haría con sexo, hambre, amor y literatura (Carballo-Abengózar, 2003: 13). Efectivamente, estas cuatro palabras definen con precisión la obra de Almudena Grandes si tomamos como ejemplo a Lulú, Malena, Rosa, Maribel, o cualquier otra de sus protagonistas, descubriremos con sorpresa que en sus comportamientos siempre dejan entrever algo que pueda relacionarlas con las cuatro palabras que menciona Mercedes Carballo-Abengózar.

Asimismo es destacable el hecho de que la autora, tras conseguir el éxito con su primera novela erótica, intentara desligarse de este género para demostrar

una gran ambición literaria demostrada en la segunda (*Te llamaré Viernes*) y confirmada por las que la prosiguieron (*Malena es un nombre de tango* y *Atlas de Geografía Humana*), apostando por estructuras más complejas, hasta acercarse a una novela de corte decimonónico como *Los aires difíciles.* Con ésta última podemos afirmar sin lugar a dudas que se inicia un nuevo ciclo, que quedó cerrado con *Atlas de Geografía Humana.* La voz femenina es menos evidente, quizás porque ya no tiene una necesidad imperiosa de ser escuchada como anteriormente, las situaciones han cambiado, las mujeres lo han hecho con ellas, las protagonistas de Almudena Grandes también.

Lo que resulta evidente es que después de siete novelas y dos recopilaciones de cuentos, Almudena Grandes y su manera torrencial de narrar ha conseguido consolidar un estilo que es ya propio y ofrecer su mirada particular del mundo, retrocediendo al pasado cuando resulta necesario para comprender el presente al tiempo que ha logrado intercalar en sus diálogos, la lengua hablada, algo que los dota de naturalidad y realismo y que revelan las inquietudes de sus personajes, a menudo insatisfechos con sus vidas y con frecuencia dispuestos a rebelarse a las mismas a cualquier precio, sin olvidarse de sus sentimientos, intentando que éstos logren convivir con la razón y la coherencia de sus vidas.

Llegados a este punto de la trayectoria literaria de Almudena Grandes bien podemos afirmar, como se ha dicho, que[97] estamos ante una escritora poderosa; una magnífica directora de actores, rumbosa en emociones, a la que le ha salido otro libro que se goza y conmueve y que será el precedente de su novela más ambiciosa y compleja: *El corazón helado*. Una estación de paso en la que la autora ha podido reposar durante narraciones breves que le van a permitir poder continuar hasta llegar al corazón helado.

[97] Ángeles López, Sobre su obra han dicho, *Qué Leer*, en www.almudenagrandes.com

Cuando se le pregunta a la autora si tarda tanto entre una novela y la siguiente porque tiene miedo a naufragar en un mar de autores y títulos nuevos[98], ella contesta sin pudor, que no es una escritora rápida porque, aunque pueda parecer una perogrullada, le cuesta mucho escribir, se cansa mucho y le resulta difícil "desenchufarse" de un libro y enchufarse al siguiente, que no es una cosa intencionada, y además tiene la suerte de poder permitírselo, porque, concluye, no sería capaz de escribir un libro al año, no sabría asumirlo. Tal vez sea este el motivo de que estos relatos hayan sido para Almudena Grandes, las estaciones de paso en las que ha podido reposar, reflexionar, descansar, practicar una escritura pausada para poder dar paso a la que será su novela más extensa y completa: *El corazón helado.*

[98] Entrevistas, *Atlas de geografía humana*, *Elle*, noviembre de 1998, en www.almudenagrandes.com

2.11. *El corazón helado:* cuando el frío mantiene los sentimientos

"Una de las dos Españas ha de helarte el corazón" (A. Machado)

"Españolito que vienes al mundo, vengas de donde vengas, nunca confíes en que te guarde Dios. Guárdate tú solo de las preguntas, de las respuestas y de sus razones, o una de las dos Españas te helará el corazón (Grandes, 2007a: 746)".

Tras cuatro años de elaboración minuciosa y documentación metódica, Almudena Grandes ofrece al lector la que probablemente sea su novela más ambiciosa. Partiendo de un argumento histórico, tanto, como la historia de España, la autora se sirve de la realidad del país para dar rienda suelta a la ficción con la que vertebra esta novela que roza las mil páginas por las que el lector alterna la historia de los personajes que le dan vida con la del país.

Como la propia autora explica (*apud* Intxausti, 2005) "es una historia de este país, de lo que fue durante el siglo XX, de lo que es y de lo que pudo haber sido", y como ella misma sigue aclarando, a través de los personajes aborda los distintos momentos políticos que han vivido cuatro generaciones de una familia. "En definitiva, es la historia de los nietos de los que hicieron la Guerra Civil", matiza la escritora. En esta obra, Almudena Grandes continúa su etapa iniciada con *Los aires difíciles,* una nueva narrativa que ya no pretende reivindicar los derechos de la mujer como en su anterior etapa de alguna forma insinuaba con personajes eminentemente femeninos que sentían la necesidad de hacerse escuchar a través de la literatura y a manos de su pluma. No obstante, no podemos ignorar la presencia de la voz femenina que, a pesar de volver a retomar la narración de un personaje masculino, Álvaro, que sin embargo no puede desprenderse de quien lo conduce a lo largo de las páginas que narran su historia y que, si bien no resulta tan evidente como lo era en sus primeras novelas, tales como *Las edades de Lulú* o *Te llamaré Viernes,* por lo que volverá

a ser la presencia de la voz narrativa uno de los aspectos que nos ocuparán en el análisis de la obra.

El día de su muerte, Julio Carrión, prestigioso hombre de negocios cuyo poder se remonta a los años del franquismo, deja a sus hijos una fortuna considerable pero también una herencia de sombras, con muchos puntos oscuros en su pasado. Nunca le gustó recordar su juventud, ni sus peripecias en la División Azul. En su entierro, en marzo de 2005, su hijo Álvaro, el único que no ha querido dedicarse a los negocios familiares, se sorprende por la presencia de una mujer joven y atractiva, a la que nadie reconoce y que tal vez fue la última amante de su padre. Raquel Fernández Perea, por su parte, hija nieta de exiliados republicanos en Francia, conoce muy bien el pasado de su familia, sus frustraciones y esperanzas, y no ha podido olvidar el episodio más misterioso de su infancia, la extraña visita en la que acompañó a su abuelo, recién regresado a Madrid, a casa de unos desconocidos con los que intuyó que existía una deuda pendiente. Ahora, el azar hará que Álvaro Carrión y Raquel Fernández Perea se conozcan y se sientan atraídos sin remedio. Así descubrirán hasta qué punto sus viejas historias familiares son capaces de proyectarse en sus propias vidas, donde se entremezclan y convergen de manera dramática.

La obra se encuentra dividida en tres partes bien definidas y un epílogo:

-El corazón: en la que se detiene en el personaje de Raquel y en su infancia, así como en la muerte de Julio Carrión (punto desde el que arranca la novela) y Álvaro, personaje protagonista.

-El hielo: en esta parte se narra el pasado de Julio Carrión.

-El corazón helado: en la que se produce el desenlace de todas las historias que convergen en la novela y que da título a la misma.

-Al otro lado del hielo (nota de la autora).

En tres partes con 5, 15 y 5 capítulos, en composición simétrica, se producen largas retrospecciones que van recreando la desgraciada historia desde la preguerra, la guerra y la posguerra, hasta llegar al presente. Su primer acierto constructivo está en la colaboración de dos narradores alternantes que van completando la variedad de historias de una misma historia. En las tres partes los capítulos impares están narrados en primera persona por Álvaro Carrión, cuyo enamoramiento recíproco, entre Raquel y él, arrastra a los dos a descubrir el abismo de la culpa y la tragedia. Los capítulos pares están contados por un narrador omnisciente en tercera persona que va relatando fragmentariamente la historia familiar de los Fernández: sus desgracias en la guerra, sus amarguras en los campos de refugiados y en la resistencia francesa durante la II Guerra Mundial, la gran traición que los condenó a perder sus propiedades en España y su regreso al país con la vuelta de muchos exiliados. En 1977 el abuelo de Raquel hizo una visita a Julio Carrión, que no se le olvidará a la niña que entonces era su nieta ni tampoco a los hijos mayores de los Carrión, cuya fortuna procede de la traición y del robo. La perfecta complementariedad de ambos narradores permite ir aclarando tan compleja historia, encarnada en el sufrimiento individual de muchos personajes, e ilustrativa de las dos Españas en permanente conflicto.

La propia Almudena Grandes[99] se preocupa por aclarar que "es una novela política, pero no panfletaria; sentimental, no sentimentaloide". La novela se ha ido forjando a lo largo de cuatro años, desde 2002 a octubre de 2006, y la autora explica que durante "todo ese tiempo lo pasé tomando notas y leyendo todo lo que podía sobre la República, la guerra civil, la posguerra, la II guerra mundial. No me podía permitir muchas distracciones, porque no quería que la novela se fuese donde quisiera". Como ella misma ha contado en otras ocasiones es una autora disciplinada, que estructura sus novelas antes de comenzar a

[99] N. A., a continuación de la reseña de Ángel Basanta en www.elcultural.es

escribirlas: también ésta, a pesar de su extensión porque ella sabía lo que iba a pasar, el tono que quería que tuviese, la ambigüedad de los personajes, le interesaba evitar tres peligros: quería una novela política, pero no panfletaria, porque los panfletos son nefastos desde el punto de vista literario e ideológico; una novela sentimental, pero no sentimentaloide, y una novela sobre la historia, pero no histórica, es decir, que no pareciera de no ficción. Por tanto, sigue explicando, hasta que no estuvo segura de eludirlos, no comenzó a escribir. Probablemente por su extensión o por su profundidad, confiesa que esta novela le ha afectado mucho. Porque los escritores aspiran, en el mejor de los casos, a cambiar a los lectores, pero a menudo omiten que nos cambian también a nosotros. En definitiva, confiesa: “El corazón helado me ha hecho un verdadero agujero, me ha marcado”. En el de la responsabilidad con el libro, con los personajes, consigo misma, y, aunque no le gustaría parecer pretenciosa, con la historia. Porque cada español tiene su propia novela sobre el tema. Pensaba que lo sabía todo sobre ese tiempo, pero descubrió que sólo tenía una ligera opinión. Ahora se ha enganchado, ha hecho una especie de inmersión en nuestro pasado y ha descubierto un mundo formidable en el que se va a quedar una larga temporada. Realmente, este libro ha modificado su vida.

La autora tiene claro que la cita de Machado que la autora incluye: “para los políticos, para los historiadores todo estará claro: hemos perdido la guerra. Pero humanamente no estoy tan seguro. Quizá la hemos ganado”, lleva razón. Perdieron su presente pero ganaron el futuro, como ella misma aclara, porque hoy disfrutamos de una libertad, de una democracia, de una forma de vida que ellos conocieron y nuestros padres no. Almudena Grandes no duda al afirmar que ha escrito esta novela sin miedo a mancharse, pegada a la realidad y que a medida que la escribía fueron surgiendo nuevas historias que reunirá en otro libro de novela breve, aunque sin imponerse plazos, como siempre, porque aún queda mucho por contar.

2.11.1. La voz femenina de un corazón helado

Al igual que en el resto de novelas de Almudena Grandes, no podemos ignorar la presencia de una voz femenina que se hace escuchar a lo largo de toda la narración, si bien de forma muy distinta a como podía hacerlo en sus primeras novelas. Las circunstancias históricas. Ya la primera frase que inaugura la novela deja patente la presencia de la mujer. Una presencia que se irá reforzando a lo largo de toda la narración a través de personajes intensos y luchadores, como lo fueron Malena, Lulú, Rosa, Fran y todas las mujeres a las que Almudena Grandes ha ido dando la alternativa a lo largo de toda su trayectoria literaria. En este sentido, aparecen descripciones minuciosas, como ya hemos explicado, propias del análisis y percepción femenina (Grandes, 2007a:15):

"Las mujeres no llevaban medias. Sus rodillas anchas, abultadas, pulposas, subrayadas por el elástico de los calcetines, asomaban de vez en cuando bajo el borde de sus vestidos, que no eran vestidos, sino una especie de fundas de tela liviana, sin forma y sin solapas, a las que yo no sabría cómo llamar. Por eso me fijé en ellas, plantas como árboles chatos en la descuidad hierba del cementerio, sin medias, sin botas, sin más abrigo que una chaqueta de lana gruesa que mantenían sujeta sobre el pecho con sus brazos cruzados".

Probablemente, llegados a este punto de la trayectoria literaria de la autora que ha ido evolucionando al compás de la historia tal vez convenga detenerse en el feminismo que ha ido acompañando a sus personajes a lo largo de sus novelas ya que, teniendo en cuenta el repaso histórico que la autora hace de España no podemos dejar al margen el papel que este movimiento ha desempeñado y desempeña en nuestra historia. Como Victoria Sau Sánchez (Sau Sánchez, 2000), apunta en su obra *Reflexiones feministas para principios de siglo,* los estudios de las mujeres, la investigación feminista en diversas disciplinas, son, efectivamente, una realidad que se ha ido consolidando al amparo de las costumbres que se van sucediendo tales como la distribución de las tareas domésticas y el aumento en puestos de trabajo de responsabilidad para

las mujeres, pero, como ella misma explica, eso no es todo, ya que el feminismo es un movimiento social y político que tiene un proyecto de sociedad diferente de la patriarcal. En su opinión, el proceso para acabar con el patriarcado conlleva varios pasos: primero, la descripción de los fenómenos políticos, económicos, religiosos que son de interés en este sentido; segundo, la denuncia del sexismo así como la legítima reclamación de los derechos de la persona tales como la educación, el trabajo, la interrupción voluntaria del embarazo, etc.; tercero, el cambio o transformación de las reglas del juego en aquellos aspectos en los que la mujer está discriminada por su condición de género femenino. A juicio de Victoria Grau el error o talón de Aquiles de la organización patriarcal es que las relaciones de sexo-género no sólo se jerarquizaron sino que, además, las hicieron vinculantes y esta vinculación es la que principalmente ha perjudicado al sexo femenino durante años. Los estudios de las mujeres, la investigación feminista en todas las disciplinas son una realidad que se ha consolidado en el seno de las universidades y la batalla por los derechos no ceja. Pero, sin embargo, aclara Victoria Grau parece como si alguien hubiera puesto un *stop* a los propósitos del feminismo, como si se olvidara que la otra mitad sigue gestionando el mundo en solitario y tomando a cada momento decisiones que afectan a la totalidad del género humana por lo que tal vez la mujer todavía deba desvincularse del modelo de sociedad patriarcal en todos y cada uno de los aspectos necesarios y presentar una alternativa de futuro. Almudena Grandes desde su literatura, desde sus personajes contribuye a este esfuerzo de *feminización* del que habla Victoria Grau, una profunda transformación de la sociedad, que pasa necesariamente por el reconocimiento de que la inferiorización de la mujer está en el origen de la suya propia y que si no desaparece dicha interiorización es posible que sigan cambiando las formas de explotación del hombre por el hombre. Almudena Grandes a través de los diferentes modelos de mujer que presenta en su narrativa, de las situaciones, de los sentimientos, de las alegrías, de las tristezas que los acompañan constituye un claro ejemplo del proceso de feminismo en

nuestro país. *El corazón helado* es un testigo de la historia de nuestro país, y como ella misma ha aclarado, del presente de nuestro país, un presente en el que las mujeres tienen una función importante que se ha ido gestando desde hace muchos años, que ha ido venciendo numerosos contratiempos y dificultades en una sociedad que todavía presenta rasgos del patriarcado. En este sentido, contrasta la descripción que en la primeras página de la novela presentaba la autora de las mujeres con la descripción que aparece en la segunda en la que, del mismo modo que hiciera en sus primeras novelas en las que el enfrentamiento hombre y mujer resulta mucho más evidente, la autora vuelve a realizar una contraposición inconsciente de la diferencia entre hombre y mujer con una elaborada y minuciosa descripción de los hombres que aparece a continuación (Grandes, 2007a: 15):

"Los hombres tampoco llevaban abrigo, pero se habían abrochado las chaquetas, también de punto y gruesas, más oscuras, para esconder las manos en los bolsillos de los pantalones. Se parecían entre sí tanto como las mujeres. Todos tenían la camisa abotonada hasta el cuello, la barba dura, recién afeitada, y el pelo muy corto. Algunos usaban boina, otros no, pero su postura era la misma, las piernas separadas, la cabeza muy tiesa, los pies firmes en el suelo, árboles como ellas, cortos y macizos, capaces de aguantar calamidades, muy viejos y muy fuertes a la vez".

La narración, al igual que las primeras novelas de Almudena Grandes se inicia en primera persona, desde un punto de vista masculino (como sucediera en *Te llamaré Viernes*) en la voz de Álvaro, aunque esta vez lo hace desde un narrador mucho más consolidado, con una posición mucho más definida y con mucha más fuerza que lo hiciera en su segunda novela, sin la preocupación de tener que enmascarar la narración femenina tras un personaje masculino. Este narrador, asexuado en sus primeras páginas, no se desvela hasta algunas páginas más adelante (Grandes, 2007a: 16):

"-¿Estás bien, Álvaro?
Escuché primero la voz de mi mujer...".

Álvaro, como él mismo explica, es físico teórico, y, añade, esta definición enarca las cejas y redondea de asombro los labios de quienes la escuchan por primera vez, hasta que se paran a pensar en su significado, "su sueldo de profesor en la universidad, sus posibilidades de llegar a ser lo que ellos consideran rico o importante" (Íb.: 20). Aunque también explica que era un hombre corriente, razonable, incluso vulgar, sin otra extravagancia que una aversión morbosa a los entierros, y su vida una apacible llanura de tierras cultivadas que no solía exigir excesos de sus ojos, ni de su conciencia" (Íb.: 745). Toda la narración gira en torno a la figura de su padre Julio Carrión González que nació en una casa de Torrelodones, pero murió en un hospital de Madrid, con la piel muy blanca, una hija medico intensivista en la cabecera de su cama, y todos los cables, todos los monitores, todos los aparatos del mundo alrededor y para quien en algún momento, mucho antes de engendrarle, su vida empezó a divergir de la de aquellos hombres, aquellas mujeres, entre lo que había crecido y que le habían sobrevivido, esos vecinos del pueblo que habían venido a su entierro "como si vinieran de otro tiempo…" (Íb.: 17), del mismo modo que todas las historias y los sucesos vinieron a visitarle para concentrarse en la narración de *El corazón helado*. Como la propia narración explica, algunos nacen guapos, ricos, príncipes mientras que Julio Carrión González había nacido simpático y lo sabía, sabía que caía bien a la gente, que inspiraba confianza en los hombres y deseo en las mujeres, y sabía que los más listos también son tontos cuando tienen "enfrente a alguien más listo que ellos" (Íb.: 523). Sin embargo, a lo largo de la novela también podrá sufrir la soledad y el desprecio de sentirse rechazado y así tras haber sido el hombre más escogido, el más poderoso de París, "se quedó a solas con su pobreza, y comprendió a su pesar cuál es el verdadero precio de los besos" (Grandes, 2007a: 537).

La autora ha declarado en numerosas ocasiones (*apud* Tapia, 2007) que *El corazón helado* es su novela más ambiciosa y completa no por su

considerable tamaño sino por otros factores como el tema, por el carácter de la novela, por los objetivos que se marcó a la hora de escribirla ya que, como la autora explica, pretendía enfocar desde un punto de vista nuevo un tema sobre el que se ha escrito mucho. Además, porque, como ella explica, la historia de España en el siglo XX es el gran tema de un novelista español contemporáneo. En su opinión, es verdad que hay muchos escritores que lo rehuyen, pero da igual, sigue siendo el gran tema. Para escribir el libro eligió puntos de vista distintos porque era consciente de que podría producir un cierto efecto que fuera más allá de lo literario, que tuviera que ver con la forma de ver la historia de este país y así combina el narrador omnisciente con la narración en primera persona. Es consciente de que en España existe una amplia obra literaria y filmográfica sobre la Guerra Civil pero no cree que su sea una novela sobre la historia de España ni sobre la Guerra Civil, sino una novela sobre el presente de España. A su juicio, no se trata tanto de contar lo que pasó, sino de contar cómo ahora reconstruimos sentimentalmente lo que pasó, cómo es de importante para nuestra vida y qué efecto tiene en nuestro carácter moral y sentimental. La autora confiesa que llevaba mucho tiempo leyendo sobre este tema y viendo mucho cine, así que ha visto muchas películas y tiene la impresión de que, a menudo, los escritores y los guionistas de cine transportan nuestro actual concepto de la corrección política a una época en la que ese concepto no existía y, en todo caso, era muy distinto al que tenemos ahora. Por eso, asumió que con esta novela "se iba a mojar y se iba a manchar". Esta novela es muy ambigua, no es una novela de héroes y villanos, y el héroe, Ignacio Fernández, es un héroe a la fuerza a quien le engañan y que parece tonto e ingenuo. Y en ese esfuerzo de reflejar lo que realmente sucedió en aquella época, declara que ha intentado pegarse mucho a la gente que vivió esa época, a lo que sentían y a la idea del mundo que tenían.

En este intento de reflejar la realidad social, política y humana, esencialmente humana, de la historia de España, del presente de España,

Almudena Grandes no se olvida de la mujer, ni del papel que ha desempeñado a lo largo de la historia, así como el que en la actualidad puede tener. Como ya hiciera al escoger el título de sus *Modelos de mujer*, Almudena no escatima en ofrecer distintos modelos, patrones, personas, mujeres que han ido desfilando y que aún hoy desfilan por la pasarela de la vida. Así, aparece la figura de una mujer autoritaria que presenta a través de su cuñada Isabel, brazo armado de su marido, "que ejercitaba su condición de primogénito con inequívoca autoridad y ninguna consideración hacia la del camarero..." (Grandes, 2007a: 24). En contraste con la mujer atractiva que nos muestra a continuación cuando describe "esa despreocupación de mujer que pasea por el puro placer de dejarse mirar, sin haberse propuesto llegar a sitio alguno" (Íb.: 25). Se ofrece a continuación la primera descripción de Raquel, personaje en torno al cual girará gran parte de la historia sentimental e histórica de la novela, como vaticinio de lo que sucederá a continuación cuando el propio Álvaro explica que le miró como si ella sí le conociera, como si quisiera reconocerle, y entonces pensó que a lo mejor había venido para eso, que lo que buscaba no era dejarse ver, sino mirarles, y sostuvo la mirada de sus ojos, que eran grandes y de un color extraño, verdosos pero oscuros, mientras ella le miraba de frente, con paciencia, con firmeza, como si llevara mucho tiempo esperando la ocasión de volver a verlos... (Íb.: 26). Al igual que sucediera en *Te llamaré Viernes*, a pesar de la narración masculina, la autora sigue haciendo grandes alardes de sensibilidad femenina (Íb.: 29):

"Mi mujer se paró ante un semáforo, sonrió, me acarició el pelo, se inclinó sobre mí, me besó, y esa secuencia de acciones cálidas, tranquilas, amables, me arrancó del frío y la inquietud de aquella mañana para devolverme a un lugar conocido, mi propia vida, una paisaje llano de tierras cultivadas que no solía exigir excesos de mis ojos, ni de mi conciencia".

Se nos presenta también una mujer conquistadora cuando Álvaro describe los primeros encuentros con Mai, su actual esposa, y relata cómo estaba muy guapa, con un vestido marrón escotado y corto, mechas anaranjadas en el pelo,

los ojos relucientes de decisión, “ese brillo salvaje que enciende los ojos de las mujeres cuando van de caza” (Grandes, 2007a: 62). Así como también aparece una mujer frustrada por no haber podido realizar sus aspiraciones representada en Mariví, la secretaria de Raquel, una mujer a la que la vida personal no siempre le ha sonreído y a la que intenta comprender desde el puesto de Álvaro, cuando explica que, tras el desagradable recibimiento que obtiene, cuando ya sabía que se llamaba Mariví, que tenía úlcera de estómago, y que odiaba a los hombres en general porque uno en particular la habrá abandonado por un muchacho cuando tenía veintidós años, no fumaba y pesaba cincuenta kilos, pensó muchas veces en ella como en una frontera, una barrera, el testigo último de lo que eran su vida y él, el mundo de los otros y su mundo, “antes de Raquel” (Íb.: 104). Las descripciones femeninas y pormenorizadas aparecen continuamente en la novela, casi siempre desde el punto de vista masculino de Álvaro, pero con frecuencia revelando una sensibilidad femenina desde la voz que la narra como cuando describe cómo “se había pintado los labios antes de salir en un tono casi invisible, muy parecido al de la piel que recubría, y había buscado el mismo efecto al pintarse los ojos. El rubor de sus mejillas podría parecer natural y contribuía con una calculada falta de estridencia al resplandor de un rostro que brillaba sin motivos aparentes” (Íb.: 115). Asimismo aparece una mujer despreocupada sexualmente, que se presenta como una mujer devoradora de hombres, una profesora universitaria que aprovecha los congresos para cometer infidelidades y conquistar a sus compañeros y que será una de las primeras infidelidades de Álvaro en su matrimonio, aunque sin ningún tipo de trascendencia sentimental como él mismo aclara en su narración (Grandes, 2007a: 130):

“-A mí es que los congresos me alteran mucho, ¿sabes?-me dijo después, en el bar al que unos pocos fuimos a tomar una copa-. Es un fenómeno curioso, yo salgo de casa bien, tranquila, pero cuando llego, es que no lo puedo evitar... Os miro a todos así, por encima, y pienso, a ver, a ver... ¿a quién me voy a follar

yo esta noche? Es lo que tiene la Física, tantos, tantos, tantos hombres, y tan pocas mujeres, ¿verdad?”.

En este trasiego histórico en el que los acontecimientos parecen solapar los sentimientos y las ideologías a merced de las circunstancias, Almudena Grandes da cabida a una mujer reivindicativa, que lucha por sus derechos ya desde hace muchos años, una mujer que se anticipa a los tiempos y que es capaz de pedirle el divorcio a su marido, Benigno, ante las represalias que de él obtiene por ser independiente y participar en movimientos políticos y reivindicativos, a lo que la crispación y nerviosismo de su marido responde con una rotunda negativa autoritaria: “No quiero el divorcio, no voy a consentir que te divorcies de mí, ya lo sabes” (Íb.: 178). Teresa, la abuela de Julio Carrión, no tiene miedo a nada y sabe enfrentarse a las dificultades mediante mítines políticos inusuales para su época, como ella misma explica, “porque me han invitado a participar porque soy una mujer, sólo por eso, les gusta que haya una en todos los mítines, por lo del voto femenino”, “y para hablar de las mujeres, sólo del tema de las mujeres, me han dicho, qué pesadez, siempre igual, como si una no tuviera ideas sobre todo, lo mismo que ellos...” (Íb.: 181). No es el único caso de mujer independiente, que parece haber consumado el proceso de feminización, una mujer libre como la propia Casilda se confiesa, “yo soy una mujer libre” que desde que su padre se alistó, vive sola en su casa, tan ricamente, y ni tiene novio ni necesita que ningún hombre se preocupe por ella (Íb.: 254).

Ya hemos visto en otras novelas de la autora cómo ésta presta especial atención al físico de las mujeres que desfilan por sus novelas: Lulú, Malena, Maribel, etc., siempre tienen un momento de debilidad en el que intentan saciar su ansiedad mediante la comida, la ingesta convulsiva de alimentos “prohibidos” y que se sienten satisfechas al hacerlo. De este modo la autora intenta acabar con la imagen estereotipada de una mujer esbelta, bella y preocupada por su físico que es capaz de someter su vida para obtener los cánones de belleza que la

sociedad estipula, así en *El corazón helado* vuelve a aparecer la imagen de la mujer oronda, a los que de forma recurrente la autora siempre presenta en sus personajes una mujer poderosa, "antes de la guerra seguramente gorda, ahora sólo redonda, carnosa y muy favorecida por la esbeltez del hambre, que había eliminado lo que sobraba dejando lo demás en su sitio" (Íb.: 271). En otro de los pasajes, vuelve a retomar este aspecto cuando Raquel Fernández Perea pide dos cafés con leche, una botella de agua sin gas y una tosta de jamón ibérico pero de las grandes, de las de hogaza, y un pincho de tortilla para insistir en el hecho de que sea "con pan" (Íb.: 729)

Sin embargo, en el proceso de feminización al que los personajes de Almudena Grandes se someten, la autora no deja de lado la imagen de la familia ni tampoco ignora el momento de la maternidad y nos presenta a una mujer embarazada cuando explica los síntomas que el estado de gestación produce en uno de sus personajes femeninos que "estaba engordando y no quería ni pensarlo", porque se encontraba bien, con mucho apetito y mucho sueño, peor sin ascos ni ganas de vomitar" (Íb.: 462)

Por otra parte, también deja un lugar para la descripción de una mujer interesada y fácilmente impresionable por los bienes materiales, capaz de dejarse seducir por los mismos y fijarse en un hombre, porque tenía una Harley, porque tenía un afgano, porque entonces ganaba mucha más pasta que ella y se la gastaba hasta el último céntimo, porque todavía se limitaba a meterse una raya de vez en cuando y siempre hacía otra para ella, porque la llevaba de vacaciones a países exóticos, porque era muy guapo y porque ella, de joven, la verdad sea dicha, también era bastante imbécil... (Grandes, 2007a: 484). En este sentido, la autora también reconoce las relaciones vinculantes a las que se refiere Victoria Grau cuando habla del sometimiento sentimental al que muchas mujeres acceden mediante la descripción de la crisis de la pareja de sus personajes y explica que

Raquel se había casado enamorada, o eso creía, y no era consciente de haber llegado a arrepentirse de haberlo hecho hasta que en algún momento, Raquel se dio cuenta de que le apetecía más vivir sola que con Josechu, y en ese instante, todas las pequeñas manías de su marido, las discrepancias más tontas sobre el plan de los viernes por la noche o los programas de televisión favoritos de cada uno, se fueron agigantando para convertirse en un problema, y enseguida, en las sucesivas etapas de una crisis (Íb.: 772).

Son abundantes las descripciones detalladas que la autora ofrece, sobre todo cuando utiliza el narrador omnisciente, como, por ejemplo, cuando Julio Carrión va a visitar la casa de su amigo Eugenio que presenta como amueblada con buen gusto pero sin ningún lujo, y a su mujer, que olía a colonia de Álvarez Gómez y era más bien feíta, sí, o ni siquiera eso, una chica corriente de caderas peligrosamente anchas para su edad, sin ningún rasgo de belleza particular, la cara lavada, y sin embargo, una mansa expresión de dulzura en los labios demasiado finos, "en los ojos pequeños, sonrientes" (Íb.: 541). De igual modo también presenta a la prima de Paloma, para quien explica que no se había atrevido a esperar que Mariana Fernández Viu se pareciera a su prima Paloma, pero le sorprendió una discrepancia diferente, más profunda, que hacía difícil creer que aquella mujer apagada, con todos los botones abrochados, zapatos de tacón bajo y un sobrero negro, rígido como una cofia, encajado a presión sobre la frente, perteneciera a la misma familia que él había conocido en París" (Íb.: 556). Una mujer ambiciosa e interesada que responde a un perfil definido aún en la actualidad, como lo demuestran obras como *Mujeres del gran poder* (2007)[100],

[100] Juan Luis Galiacho autor de *Mujeres del Gran Poder* (2007), obra en la que se ocupan de mujeres que en la actualidad constituyen una clase dirigente independiente, representantes de una revolución silenciosa cada vez más importante y que dominan, gracias a sus matrimonios, todas las actividades económicas y sociales: bancos, compañías de seguros, empresas de moda, constructoras, pinacotecas… A juicio del autor, su poder no reside tanto en su dinero, como en controlar y utilizar las influencias de sus maridos en la vida cotidiana. Se han convertido en bastiones de estos hombres. Algunas son segundas o terceras esposas, más jóvenes que ellos, quienes han sucumbido ante sus encantos personales y han dejado atrás sonados y millonarios divorcios.

que aún hoy sigue teniendo vigencia y al que con frecuencia suele identificarse en algunos casos la mujer.

No obstante, entre los personajes femeninos de esta novela también se presenta la imagen de una mujer atrevida, como lo demuestra la escena en la que Paloma seduce a Julio Carrión (Grandes, 2007a: 531):

"-Ya verás qué bien nos lo vamos a pasar tú y yo esta noche, Julio –le dijo después de besarle en la boca con una pasión casi avariciosa, desprovista de la frialdad de los besos estratégicos, calculados-. Ya verás qué bien...".

Y sin embargo, Almudena Grandes no olvida las dificultades a las que las mujeres se tienen que enfrentar para sobrevivir cuando aclara que Madrid, que había cambiado mucho, no había cambiado nada, y que, uno de sus personajes, Mari Carmen Ortega seguía siendo Madrid, "en la arrogancia de las mujeres valientes hasta la insensatez y en la humillación de las mujeres apaleadas hasta la extenuación" (Íb.: 563).

En el amplio contexto sociopolítico que la novela abarca Almudena Grandes dedica especial atención a la República y, en especial, a la figura de una maestra, la abuela de Álvaro Carrión, una madre apasionada que abandona a sus hijos por sus ideas: "Teresa González, que eras maestra y tocabas tan mal el piano, mamá, abuela, queridísimo hijo de mi corazón", y en esa misma carta en la que se despide de su hijo pide perdón por hacerlo, por todo lo que le ha querido (Grandes, 2007a: 306). La autora dedica un artículo[101](Grandes, 2007b) a la enseñanza de la república porque considera que para contar bien una historia, con eficacia, con honestidad y con contundencia, conviene conocer, antes que nada, su principio y su final. En la medida en que ella, ahora, puedo escogerlos, habla de una maestra republicana antes de la República y de un maestro republicano después de la República. Son historias antagónicas y sin

[101] Almudena Grandes, CC.OO, Cuaderno FIES, nº4, Federación de enseñanza de Comisiones Obreras.

embargo complementarias, una alegre y la otra triste, pero ambas imprescindibles, y tan vinculadas entre sí que no se puede entender la una sin la otra.

"Enseñar a leer es encender fuego; cada sílaba chispa" (Grandes, 2007b). Esta espléndida, aclara Almudena Grandes, declaración de principios fue de una chica de dieciséis años para encabezar los ejercicios oposición a la que se presentó para optar a una plaza Magdalena de Santiago Fuentes Soto, que se incorporaría al cuerpo de profesores de la Escuela Magisterio de Madrid, uno de los escenarios claves de se formaron varias generaciones de hombres y de mujeres destinados a hacer realidad la declaración de Magdalena. Destaca la autora en el artículo la importancia que la educación tenía para las instituciones republicanas era tal que no se conformaban con mantenerla dentro de los límites de la escuela. Las Misiones Pedagógicas, explica la escritora, con sus escenarios teatrales y sus pantallas de cine, sus galerías de reproducciones de obras de arte y sus bibliotecas ambulantes, fueron la escuela total, de todos y para todos, cultura gratuita a domicilio para todos los españoles de cualquier edad y condición. La II República, explica la autora, puso en marcha políticas educativas tan modernas, tan frescas, tan progresistas e imaginativas en todos los ámbitos de la vida española, dentro y fuera de la escuela, que todavía hoy arrastramos las consecuencias de su brusca y prolongada interrupción.

Dentro del proceso de feminización al que se refiere Victoria Grau, Almudena Grandes recoge la figura del hombre a través de los múltiples personajes que desfilan por la novela. A pesar de que, en un principio, se establece la diferencia entre hombres y niñas: "¿Qué sois, hombres o niñas?" con otra imagen de España, una sotana cerrada hasta el último botón y un frío desolador mientras caía una lluvia que parecía nieve, millones de gotas mínimas, ingrávidas, ignorantes de las recompensas de la virilidad humana (Grandes,

2007a: 19), también aparece la figura de un hombre distinto en la figura de Álvaro que no era como sus hermanos, y sin embargo era un buen chico, que ha creado menos problemas, menos conflictos que cualquiera de ellos dos (...) que no había llorado, porque llora poco, muy poco, casi nunca (Íb.: 20). Al mismo tiempo también presenta la figura del hombre infiel, del propio Álvaro, que se repite a lo largo de toda la novela, que en algunos momentos raros, aislados, había cedido a la tentación, sólo le había sido infiel lejos de casa y con mujeres casuales que no le gustaban demasiado, o al menos, no lo suficiente como para poner en duda el carácter deportivo y excepcional de una noche tonta (Íb.: 55) y aparece en el hombre la preocupación por la sexualidad que si renunciara a la viagra quizás, sólo quizás, podrían vivir más tiempo, pero que no tendría más calidad de vida (Grandes, 2007a: 146). No obstante, tal vez fruto del proceso de feminización, aparece un hombre preocupado por sus hijos que puede ser un mal marido, un buen padre a quien le "encantan sus hijos" (Íb.: 160) y aparece también un hombre delicado, representado en el personaje de Ignacio, quien trata a Anita con calada delicadeza con la que le quita de entre las manos uno de aquellos libros grandes, de letra muy pequeña, que él leía todo el tiempo y ella había cogido del revés un momento, sólo por curiosidad por hacer un poco el tonto, antes de poseerla de una manera tan intensa como la primera vez, con una violencia que no hacía daño y una dulzura que daba ganas de llorar, ni lo que sucedió después, mientras ella creía que ya sólo les quedaba esperar al sueño abrazados y exhaustos, "como todas las noches" (Íb.: 456). Dentro de esta feminización, Álvaro Carrión, se presenta como un hombre sensible cuando en su reflexión concluye que tendría que haber seguido por ahí, preguntándose por las diferencias, por las coincidencias, el verdadero sentido de esas viejas palabras que pesan tanto, que nos obligan a tanto después de tantos años, pero las historias españolas lo echan todo a perder y él confiesa que se había enamorado, estaba enamorado de su abuela, estaba enamorado de Raquel, y había elegido vivir aquel amor, "no pensarlo, sino servirle con lealtad y

abnegación" (Grandes, 2007a: 387). Y se muestra como un hombre obsesionado y apesadumbrado que sólo podía pensar en Raquel Fernández Perea, la única mujer que le había hecho perder el control, que había accidentado sin esfuerzo, hasta sin querer, una apacible llanura de tierras cultivadas en la que nunca sucedía nada que no estuviera más o menos programado, que no le pegaba, que no era compatible con él, con lo que él era, con lo que era su vida, la vida de un hombre al que no le solían pasar cosas raras" (Íb.: 315). En esta desesperación del amor es capaz de confesar su amor en una confidencia a su mejor amigo, de igual modo que una mujer lo habría hecho (Íb.: 375):

"-Total –me interrumpió Fernando Cisneros mientras intentaba explicarle todo esto en la barra de una cervecería que quedaba a mitad de camino entre su casa y la mía, al día siguiente, antes de comer–, que te has encoñado".

Son frecuentes las descripciones de hombres, como la que nos ofrece desde el punto de vista de Raquel de su compañero de trabajo, Paco Molinero que "era simpático, generoso, divertido, buen compañero, solidario, comprensivo, encantador sin empachar y un hombre muy atractivo y a quien, al mirarle de lejos, como si no le conociera, Raquel le encontraba incluso seductor porque tal vez lo era, y *las mujeres* lo sabían y él sabía lo que sabían las mujeres. Alto, estilizado pero corpulento, castaño sin llegar a rubio, con los ojos claros y una barba cuidadosamente descuidada, ofrecía una aproximación bastante exacta "al modelo de hombre deseable que mejor encajaba con sus propias aspiraciones" (Grandes, 2007a: 773). Por otro lado, Benigno Carrión, padre de Julio Carrión, se presenta como un hombre autoritario a quien describe como un buen hombre, muy trabajador, autoritario, pero también respetuoso a su manera, que la quería y confiaba en ella" (Grandes, 2007a: 174), a quien también define como un hombre de derechas, sí, muy meapilas, más que otra cosa, pero en su casa no pintaba nada, la verdad, porque "era un calzonazos", que no servía ni para hacer puñetas, su abuelo, eso lo decía todo el mundo, hasta su madre lo

decía, y que "su mujer valía un millón de veces más que él" (Íb.: 397) aunque autoritario (Íb.: 176):

"-Tú harás lo que yo te diga!- la voz de su marido se elevó con una autoridad que contrajo los hombros de su hijo.

-¡No! –pero esta vez ella gritó más fuerte-. ¡No! ¿Me oyes? ¡No! Eso te sirve para cuando se me queda la cena fría o se me olvida darle de comer a las gallinas, pero para esto no. No, Benigno, no. Antes me voy de esta casa, que lo sepas".

La propia autora confiesa (*apud* Tapia, 2007) que el nivel de conocimiento que tienen los españoles de esos acontecimientos históricos no es realmente el adecuado, porque los españoles saben muy poco de ellos. Y añade que eso mismo le pasa a ella, a pesar de haber estudiado Geografía e Historia. Cuando empezó a documentarse para la novela y creía que sabía, empezó a leer porque había dos periodos históricos que le faltaban: la División Azul, acontecimiento sobre el que prácticamente no hay documentación, y la segunda generación del exilio, aspecto que sólo existe en la conciencia de la gente en dos momentos: en el 39, cuando cruzan los Pirineos; y en el 77 cuando se bajan de un avión. Cuando se documentó sobre esas dos cosas se dio cuenta que prácticamente no sabía nada. A su juicio, la idea que tienen los españoles actuales es muy general de una supuesta verdad objetiva, y que es lo que se podría denominar como la teoría de la equidistancia, que nace del espíritu de la Transición. Desde le punto de vista histórico, podemos enraizar el contexto politico de esta novela a raíz de la descripción que se hace en la página 299 de la misma (Grandes, 2007a: 299):

"Las manos son más rápidas que la vista, decía mi padre, y él lo sabía, él lo vivió. Y aquí un buen día hubo una guerra, y aquí un buen día, muy despacio, con mucho trabajo, mucho esfuerzo de unos pocos, empezó a brotar la hierba en una esquina del desierto y fue mérito de todos, porque las manos son más rápidas que la vista y la óptica una ciencia paradójica, y cómo no comprender, cómo no conceder el beneficio de la comprensión a tanta gente pequeña, empeñada en sobrevivir en un país pequeño, y pobre, y atrasado, donde no se

cumplen las leyes físicas, donde la aritmética es opinable, moldeable como la plastilina, donde se divide entre todos el mérito de unos pocos y la responsabilidad de unos pocos se multiplica por todos para que nadie tenga nunca ningún mérito ni responsabilidad alguna, porque las cosas pasan solas, como por arte de magia o porque no les queda más remedio que pasar."

De este modo, Álvaro relata cómo su padre contó siempre con esa ventaja, la ingravidez de España, la excepción a la ley de la causa y el efecto, el país donde nadie ve nunca una manzana que se cae de un árbol, porque todas las manzanas están ya en el suelo desde el principio, y eso es lo práctico, lo más sabio, lo más cómodo, lo mejor para todos, mientras las manos sean más rápidas que la vista, mientras las paradojas más elementales de la óptica jueguen a favor de quien maneja las lentes, mientras el prestigio moderno de la gente pequeña que hace lo que sea por sobrevivir oponga su transparente actualidad al caduco prestigio de los hombres y las mujeres admirables, tan anticuados por otra parte, tan inservibles en realidad, tan fastidiosos en su abnegación, en su terquedad, en la esterilidad de su sacrificio, porque si se hubieran estado quietos, si se hubieran dado por vencidos, si no se hubieran jugado la vida en vano tantas veces, tampoco habría pasado nada. Y así, concluye Álvaro, que no serían admirables, sólo eso, pero les habríamos comprendido igual. Cómo no íbamos a comprenderlos, si a nosotros la ley de la gravedad no nos afecta" (Íb.: 299).

Desde el principio la novela viaja de una parte a otra, desde España a Rusia, a Polonia, a Francia y así aparecen los diferentes escenarios que van configurándola y dándole forma con la frase que Julio Carrión repite a lo largo de la novela y que Álvaro rememora: "Tendríais que haber estado en Rusia, en Polonia" cuando se quejaban del frío que hacía en su pueblo en mañanas como ésta, "esos domingos de invierno en los que el cielo más bello del mundo elige amanecer en Madrid" (Íb.: 16). Así comprobamos cómo, al igual que en las anteriores novelas, a excepción de *Los aires difíciles*, Almudena Grandes, vuelve a recoger el paisaje de Madrid, ese cielo, lo limpia que está la sierra, que se ve

hasta Navacerrada, qué mañana tan buena, ese aire que revive a un muerto, "qué suerte" (Íb.: 16). Como la misma autora explica en su recopilación de artículos periodísticos, *Mercado de Barceló* (Grandes, 2003: 11) si marcara en un plano de la ciudad todas las casas en las que ha vivido, el resultado sería un círculo casi perfecto. Probablemente, parecido al que describe en *El Corazón helado.* Al igual que ella misma sigue aclarando, desde que, a los diez años, sus padres la llevaron a vivir con ellos a un barrio residencial y desolado hasta que pudo mudarse a una calle paralela a la que tuvo que abandonar entonces, la trayectoria geográfica de su vida ha dibujado un lento y trabajoso regreso hacia el comienzo.

Los episodios históricos de la Guerra Civil han sido tratados también recientemente por otras autoras en nuestro país como en *Un largo silencio*[102] (2000) de Ángeles Caso[103] quien, a través de las narraciones de un grupo de mujeres, retoma lo acaecido durante esos años y con anterioridad por otras autoras como Ana María Matute[104]. En esta misma línea narrativa de corte

[102] Finalizada la guerra civil española, una mujer cuyo marido e hijo pertenecieron al bando republicano regresa a la ciudad de provincias en la que había transcurrido su vida hasta el inicio del conflicto. Sus hijas y su nieta de pocos años la acompañan en el difícil regreso. Como si de un fatal presagio se tratara, un fuerte aguacero recibe a ese grupo de mujeres, cansadas, débiles, derrotadas, pero en cuyas miradas late, sin embargo, toda la voluntad y el deseo de salir adelante de los supervivientes. Salvo la niña, todas han perdido mucho, quizá demasiado, con la guerra. En breve, los vencedores comenzarán a dejarles claro que tampoco podrán recuperar nada de cuanto aún creían poseer, desde la casa familiar, que les ha sido usurpada, hasta la belleza de sus sueños. La derrota no sólo ha sido total: debe ser continua. *Un largo silencio* profundiza en uno de los episodios más terribles de nuestra historia reciente desde la mirada, lúcida e inerme, con que una serie de mujeres, muy distintas entre sí, observan un mismo y desolado paisaje ante el que no cabe más refugio que el recuerdo, ni más gesto que la claudicación. En www.editorial.planeta.es

[103] Ángeles Caso (1959) ha trabajado en diversas instituciones culturales, como la Fundación Príncipe de Asturias o el Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Oviedo, y en diversos medios de comunicación: Televisión Española, Cadena Ser, Radio Nacional de España y prensa escrita. Es autora de las novelas *Elisabeth, emperatriz de Austria-Hungría*, *El peso de las sombras*, con la que quedó finalista del Premio Planeta en 1994, *El mundo visto desde el cielo*, *Un largo silencio*, ganadora del Premio Fernando Lara 2000. En www.editorial.planeta.es

[104] Ana María Matute (1926-), pasó una juventud marcada por la Guerra Civil Española, que se reflejó en su primera obra literaria centrada en los "los niños asombrados" que veían y, muy a pesar suyo, tenían que entender los sinsentidos que les rodeaban. Eso le llevó a plantearse la guerra civil como un enfrentamiento cainita/abelita que se manifestará en muchas de sus obras con características neorrealistas como en *Los Abel* (1948), *Fiesta al noroeste* (1953), *Pequeño teatro* (1954), *Los hijos muertos* (1958) o *Los soldados lloran de noche* (1964). En 1976 estuvo nominada al Premio Nobel de Literatura. Después de varios años de gran silencio narrativo, en 1984 obtuvo el Premio Nacional de Literatura Infantil con la

histórico, Almudena Grandes contribuye a engrosar la lista de autoras que intentan comprender el presente de España analizando el pasado, por lo que a lo largo de toda la novela quedan reflejadas las diferentes imágenes de España que, en función de la condición social y política, podían tenerse y así Álvaro es capaz de reconocer durante el entierro de su padre el pasado de España en quienes asisten a su funeral cuando relata cómo vio en sus caras morenas, en sus cuerpos arbóreos, en la pana desgastada de sus pantalones y el pitillo que algunos sujetaban entre los labios como un desafío, "una imagen antigua de pobreza profunda, una imagen cruel de España en las rodillas desnudas de esas mujeres que apenas se protegían del frío con una chaqueta de lana que sujetaban sobre el pecho con los brazos cruzados" (Íb.: 18). Son abundantes los datos y coordenadas históricas sobre las que se pueden situar los sucesos históricos y en este sentido, en el año 1976, como la propia narración especifica, en aquella tarde de octubre de 1976, a la luz de un sol cansado que se posaba como una gasa dorada y limpia sobre las cansadas hojas de los árboles, la habitación del fondo del pasillo fue la que más le gustó a Raquel, porque tenía otra columna, tan alta, tan redonda y reluciente como la del salón. Y Raquel al mirar Madrid, repara en el rojo de las tejas que bailaban entre la luz y la sombra, siempre iguales y siempre distintas, como escamas, como pétalos, como espejos traviesos que absorbían el sol y lo reflejaban a su antojo, y en el elogio de Madrid que concede la fuerza del exilio, por lo que le parece que el cielo es más grande, al contemplar la extensión infinita de un azul tan puro que "despreciaba el oficio de los adjetivos..." (Grandes, 2007a: 32). A lo largo de toda la narración aparecen edificios de Madrid como la Universidad Autónoma de Madrid (Íb.: 49) y la imagen repetitiva de Madrid, rememorada en el exilio cuando reconoce que todas las noches, al apagar la luz, pensaba en Madrid en un lugar, en una iglesia,

obra *Sólo un pie descalzo*. En 1996 publica *Olvidado Rey Gudú* y es elegida académica de la Real Academia Española. En 1996 ingresa a la Real Academia Española donde (le corresponde ocupar el sillón "letra K"); siendo así la tercera mujer miembro en los tres siglos de vida de esta institución. Es miembro honorario de la Hispanic Society of America. Existe un premio literario que lleva su nombre y sus libros han sido traducidos a 23 idiomas.

en una esquina concreta que tomaba como punto de partida para reconstruir de memoria la calle Viriato, la plaza de Santa Ana o la Carrera de San Jerónimo, hasta que se quedaba dormido, y si no lo lograba a la primera, "al día siguiente le echaba un vistazo a un plano para intentarlo otra vez" (Íb.: 88), en contraste con la descripción de París que a continuación se ofrece porque cuando llegaban a París, los padres de papá, los que no volvían, les invitaban a cenar, y la abuela Anita les hacía muchas preguntas sobre España, qué música escuchaban, si hacía mucho calor, si había muchos turistas, si le habían traído "una caja enorme llena de pimentón dulce y picante, de latas de atún y de anchoas, de ñoras y de guindillas, de ajos morados, de orzas de lomo " (Íb.: 34) porque, en definitiva, "los españoles que vivían en París en 1947 no habían llegado hasta allí por instinto aventurero" (Íb.: 302) y la capital francesa hervía de esperanzas, de noticias, de proyectos susurrados o gritados en español, "entre risas y abrazos" (Íb.: 478). La novela se ocupa de forma minuciosa de la soledad del exilio y así, Ignacio Fernández Salgado, que nunca había estado en España, ya estaba harto de España, harto de la tortilla de patatas y de las sevillanas, de los villancicos y de los refranes, de Cervantes y de García Lorca, de los mantones y de las guitarras, de Fuenteovejuna y del Tenorio, del cerco de Madrid y del Quinto Regimiento, de comer uvas en Nochevieja y de levantar en el aire una copa de champán para escuchar siempre las mismas palabras, el año que viene en casa porque, como explica, no se trataba de que sus padres fueran extranjeros. París estaba lleno de extranjeros y eso era soportable, "lo insoportable era ser hijo de exiliados españoles..." (Grandes, 2007a: 604). En esta descripción desde el exilio presenta en ocasiones una imagen crítica con respecto a la España que se nos cuenta (Grandes, 2007a: 37):

"... pero que en el último momento, cuando ya estaba viendo el color del uniforme de los guardias civiles, se dio la vuelta porque somos de un país de hijos de puta, ésa es la verdad, qué le vamos a hacer...".

Merece la pena también destacar la descripción de la guerra y de la sublevación porque los madrileños le habían perdido el miedo al miedo, y en otoño de 1938 la guerra era la única realidad existente, y el hambre, la angustia, las bombas, el terror, el pan que cada día dejaban de comer en cada casa" (Grandes, 2007a: 260). Así como del franquismo cuando muere Franco y Raquel no tiene colegio porque para ella ese día "es fiesta" (Íb.: 39) y la crítica a la monarquía (Íb.: 245).

Se ofrece igualmente una descripción de la situación de Madrid cuando Julio regresa que siempre había supuesto que, dos años antes, su jefe habría celebrado la victoria de Franco, pero esta suposición no tenía más fundamento que la actual situación del señor Turégano. En aquella época, en aquel lugar, los republicanos no eran propietarios de nada. Ni siquiera de su propio futuro. Sin embargo, y aunque las conversaciones del taller, por muy triviales que fueran las anécdotas que las desencadenaran, jamás giraban alrededor de ninguna cosa que hubiera sucedido entre el verano del 36 y del 39, "estaba casi seguro de que algunos de sus compañeros tenían un pasado tan peligroso como el suyo" (Íb.: 337). Queda latente a lo largo de toda la novela las dificultades que origina la guerra y las duras situaciones a las que los ciudadanos tuvieron que enfrentarse por la misma, "el otoño de 1939 fue duro, el invierno de 1940, espantoso" (Íb.: 436); sin embargo, surgen los personajes dispuestos a aprovecharse de las épocas difíciles y de la confusión y revuelo que pueden originar, así como sucede con Julio Carrión, quien se beneficia y consigue levantar un imperio a costa de los bienes de los exiliados en Francia, a pesar de las advertencias de su amigo Eugenio, quien le reprende duramente por el hecho de hacerlo, a pesar de encontrarse en el bando de los "ganadores", haciendo uso del extraperlo, "Eso es robar, Julio", mientras Eugenio le mira a los ojos con un destello póstumo de su antiguo y purísimo candor", porque, como continúa afirmando, aunque haya una ley, aunque sea legal, aunque lo haga todo el mundo, eso es robar (Grandes,

2007a: 517) y de igual modo, la narración nos presenta la postura de los dos bandos políticos así como sus distintas posiciones con respecto a la situación política (Íb.: 337):

"Eugenio tenía la misma edad que Julio y había nacido en Madrid, pero había pasado la guerra en zona rebelde –nacional, se corrigió en silencio a sí mismo mientras le escuchaba-, porque la familia de su madre era de Salamanca, y estaban veraneando en casa de su abuela cuando de produjo la sublevación".

En este devenir histórico que nos presenta Almudena Grandes, es conveniente tener en cuenta cuál fue la evolución histórica de la mujer así que, como indica Raquel Medina (Medina, 2002: 29) en su introducción a *Sexualidad y escritura (1850-2000)* el cambio de siglo fue para la mujer española simplemente un cambio de siglo, ya que desde 1900 y hasta la proclamación de la Segunda República (1931), continuó sufriendo la misoginia y la marginalización del siglo precedente a pesar de los aires emancipatorios que llegaron a España que, dadas las circunstancias del país, no tuvieron repercusión y hasta la tercera década del siglo XX España había seguido siendo un país eminentemente agrícola en el que la industrialización apenas había tenido repercusión. En España se había empezado a poner en tela de juicio el papel tradicional de la mujer a partir de 1868. La Restauración de la monarquía en 1875 supuso la continuación de una fuerte moral religiosa y de una ideología conservadora que no contribuyeron demasiado a la emancipación femenina pero por lo menos la causa feminista fue impulsada por la labor de los krausistas[105] de modo que en 1910 se establece una nueva regulación por la cual las mujeres no necesitan un permiso especial para matricularse en la universidad. La fundación en Madrid de la Residencia de Señoritas en 1915 bajo la dirección de María de Maeztu constituía otro de los momentos importantes para la entrada de la mujer en el mundo intelectual y educativo en estos primeros años de siglo. En 1911, Emilia Pardo Bazán sería nombrada catedrática y la realidad de la presencia

[105] La base ideológica de los krausistas alentaba la necesidad de la educación para lograr el proceso de cualquier nación.

pública femenina es imparable: el Grupo Universitario de Señoritas, la Progresiva Femenina, La Mujer del Porvenir, Acción Social Femenina, Liga para el Progreso de la Mujer, la Asociación Nacional de Mujeres españolas (ANME) o el Lyceum Club Femenino junto a figuras como María de Maeztu, Beatriz Galindo, Clara Campoamor, María Cambrils, Victoria Kent, junto a las más veteranas como Carmen de Burgos. Estas mujeres prosiguieron durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923) la lucha a pesar de la misoginia que se implantó en esta época en todo el intelectualismo español y la mujer empieza a ser relegada al espacio de objeto poético manipulable. La II República se erigió como momento definitivo para el proceso igualitario ya que se le concedió a la mujer el derecho al sufragio y se establecieron regulaciones laborales y salariales y se aprobó una ley de divorcio. El alzamiento de las tropas nacionales en julio de 1936 supuso el inicio de tres años de lucha civil en España durante las que se obligó a la mujer a volver a la cocina o a los hospitales. La Sección Femenina marca un retroceso en la historia de la mujer al tiempo que la guerra y la posguerra llevaron al exilio a muchas escritoras españolas hasta que en 1944 se concedió sorprendentemente el premio Nadal a Carmen Laforet por *Nada*. El fin del aislamiento económico y político en los años cincuenta y la ulterior apertura en los sesenta trajeron ciertos aires de libertad. Entre 1970 y 1974 un millón y medio de mujeres empezaron a trabajar por primera vez arrastradas por la necesidad del Estado ante el crecimiento económico. La Constitución aprobada en 1978 recoge en su artículo 14 la igualdad de los sexos y la garantía legal en contra de discriminaciones sexuales. La liberación sexual que acompaña a la "movida", tratada también en la novela de la autora *Castillos de cartón* implica, como indica el artículo, el cuestionamiento abierto de la socialización tradicional de la sexualidad femenina. En definitiva, entre 1931 y 1982 la mujer española sufrió en carne propia las vicisitudes políticas de un país que pasaba de la exaltación de la libertad republicana a la más clara represión y oscurantismo franquistas, hasta recobrar la "normalidad" con el asentamiento de la

democracia, como explican las autoras. En los años ochenta se inicia el período del destape, se legaliza el divorcio en 1981 y se aprueba una ley de aborto restringida en 1985 y en 1983 se crea el Instituto de la Mujer. Sin duda, desde la abuela de Álvaro hasta Raquel todas estas mujeres se van sucediendo en la retahíla de personajes que van y vienen entre la pluma de Almudena Grandes y su corazón helado.

Son muchas las situaciones en las que se reflejan todavía restos de machismo cuando explica que el edificio entero lo ha arreglado la hija de la dueña, que es arquitecta, añadiendo que "fíjese lo que son ahora las cosas, una mujer arquitecta, y no se puede imaginar lo listísima que es". (Grandes, 2007a: 32). Frente a las escenas en las que resulta evidente que la mujer ha obtenido grandes logros, queda latente el deseo sexual masculino en múltiples situaciones como cuando Álvaro y su hermano se refieren a la muchacha nueva de su madre traída de Santo Domingo y añaden "¡joder, no veas qué polvo tiene la tía!" (Íb.: 53) o a la infidelidad de Álvaro, sobre la que él mismo se esfuerza en restar importancia cuando explica que aunque en algunos momentos raros, aislados, había cedido a la tentación, sólo le había sido infiel lejos de casa y con mujeres casuales que no le gustaban demasiado, o al menos, "no lo suficiente para poner en duda el carácter deportivo y excepcional de una noche tonta" (Grandes, 2007a: 55), así como los comentarios machistas con respecto a las mujeres como "putón" (Íb.: 66). Por otra parte, también están presentes las figuras feministas que destacan en el panorama histórico de España (Íb.: 397):

"(...) pero en aquella época, con lo de la libertad y que las mujeres de repente podían hacer lo que les diera la gana, entrar y salir, votar, casarse sin pedirle permiso a nadie...".

La mujer también desempeña los peores trabajos así como se las juzga por su aspecto femenino cuando se refiere a la tahona en la que trabaja Paloma a quien, como es tan guapa, la han colocado de dependienta mientras que a la vez aparece la imagen de otra mujer que, aunque traga mucha harina, lo prefiere a

tener que aguantar “las baboserías de los clientes” (Íb.: 429). Por otro lado, se establecen diferencias culturales entre las mujeres de diferente procedencia y es que “las francesas no son como nosotras, son mucho más lanzadas” (Íb.: 455). En este sentido, Almudena Grandes también pone de manifiesto las dificultades que las mujeres tenían para desempeñar habilidades sociales o para salir ya que, según explica, “a las chicas normales no las dejaban salir de noche, ni pararse a hablar con desconocidos por la calle”, y que, en la playa, de día, era distinto, pero siempre se empeñaban en presentar a cualquier chico a su madre a toda prisa, “para no tener problemas después” (Íb.: 608).

En este recorrido histórico, en el que el papel de la mujer resulta fundamental, al igual que el resto de las novelas de la autora, la relación madre e hija es una constante que se repite entre los personajes y sus progenitoras de una forma más o menos pacífica, y siempre condiciona las actitudes y pensamientos de sus personajes. La primera figura materna que aparece es la de Angélica, una mujer preocupada por guardar las apariencias y obsesionada por conservar una clase social que ella misma se ha preocupado por forjar. Se asemeja en cierto modo a la imagen de la Madrastra de Cenicienta o a la Bruja de Blancanieves, que se ha ido repitiendo a lo largo de la historia en nuestra literatura, una mujer perversa y sin sentimientos, capaz de desprenderse de sus propios hijos y de negarles el cariño que cabría esperar de una madre. Para Álvaro, su madre se antoja como una figura entrometida y pesada con frases como “mi madre colapsó el buzón de mi móvil en la hora y media que duró mi segunda clase de aquella mañana” (Grandes, 2007a: 49) y una mujer clasista empeñada en demostrarle al mundo que pertenece a una clase superior y así Álvaro aclara que su madre, una vez solventada la crisis de su mala educación parecía más animada que en cualquier otro momento desde que se quedó viuda, “sacó un cuadernito del bolso, lo miró por encima y reclamó nuestra atención” (Grandes, 2007a: 153). Esta figura de madre controladora y preocupada por estar al tanto de todo lo que acontece en su familia, que representa Ángelica, queda ya patente

desde el momento en el que le plantea matrimonio a Julio Carrión, sin cambiar de tono, con un acento tan sereno, tan frío que no podía ser natural, un recurso artificioso y bien ensayado, con el que le recomienda de forma autoritaria que "se lo piense" (Grandes, 2007a: 571) que queda reflejada desde el principio con la imagen del cementerio (Íb.: 18):

"No éramos muchos. Mi madre nos había pedido por favor que no avisáramos a nadie. Al fin y al cabo, Torrelodones no es Madrid, nos dijo, a mucha gente no le vendrá bien desplazarse...".

Sin embargo, también es capaz de encontrar algunos momentos de ternura cuando describe cómo su madre se sentó en el borde de su cama, le peinó con los dedos, y sin mirarle a los ojos le preguntó si le gustaban las chicas, para tras obtener la respuesta afirmativa de Álvaro, besarle (Grandes, 2007a: 19).

El corazón helado, como Ángel Basanta (Basanta, 2007) describe en su artículo, es una novela en el sentido más clásico del término. Es, en sus propias palabras, de principio a fin, una obra de ficción. Los episodios más novelescos, más dramáticos e inverosímiles de cuantos he narrado aquí, están inspirados en hechos reales" como la "nota de la autora" añadida al final bajo el epígrafe "Al otro lado del hielo" presenta Almudena Grandes esta impresionante novela, la más ambiciosa de las suyas y la mejor, tanto por la ingente articulación de historias, sentimientos, pasiones y emociones en su contenido, como por el artístico maridaje de tradición y modernidad en su estructura narrativa, explica Ángel Basanta en *El cultural*. Resultaría imposible, continúa explicando Basanta, dar cuenta del océano de historias y personajes en una novela que ronda las mil páginas, contando y mostrando desde el principio hasta el final episodios y situaciones que nunca dejan de interesar, por su gravedad y dramatismo, y que bucean con progresiva intensidad en la psicología de los personajes en desgarradas introspecciones, que remueven sus conflictos más íntimos en su enfrentamiento consigo mismos, con sus seres más queridos y con el pasado

trágico que atormenta la memoria de casi todos. Tan caudalosa novela está vertebrada en torno a la historia de dos familias españolas en la Guerra Civil y su amedrentada posguerra, hasta la muerte de Franco, los años de la transición política y el presente situado en 2005, que abre y cierra tan larga peripecia individual, familiar y colectiva, representativa de las dos Españas del poema de Machado, de donde procede el título de la obra. La familia española, del éxodo y el llanto, está representada por los Fernández Muñoz, ricos antes de la guerra, defensores de la República y exiliados después en Francia. La otra es la familia de los Carrión, dueños de un imperio inmobiliario, amasado en la España franquista.

Su primer acierto constructivo está en la colaboración de dos narradores alternantes que van completando la variedad de historias de una misma historia. En las tres partes los capítulos impares están narrados en primera persona por Álvaro Carrión, cuyo enamoramiento recíproco, entre Raquel y él, arrastra a los dos a descubrir el abismo de la culpa y la tragedia. Los capítulos pares están contados por un narrador omnisciente en tercera persona que va relatando fragmentariamente la historia familiar de los Fernández: sus desgracias en la guerra, sus amarguras en los campos de refugiados y en la resistencia francesa durante la II Guerra Mundial, la gran traición que los condenó a perder sus propiedades en España y su regreso al país con la vuelta de muchos exiliados. En 1977 el abuelo de Raquel hizo una visita a Julio Carrión, que no se le olvidará a la niña que entonces era su nieta ni tampoco a los hijos mayores de los Carrión, cuya fortuna procede de la traición y del robo. La perfecta complementariedad de ambos narradores permite ir aclarando tan compleja historia, encarnada en el sufrimiento individual de muchos personajes, e ilustrativa de las dos Españas en permanente conflicto. Ángel Basanta está en lo cierto cuando afirma que el realismo es la técnica predominante y, en su opinión, Grandes ha construido una novela de prosapia galdosiana (el autor de *Fortunata y Jacinta* recibe uno de los

homenajes incluidos en la tabla gratulatoria final). A esa estirpe realista de las grandes novelas del siglo XIX responden el desarrollo progresivo de una historia familiar y plural con muchos meandros y la creación de personajes redondos, complejos, como Julio Carrión, que se apuntó a todos los frentes hasta dar con el ganador; Ignacio Fernández, íntegro en su esencial bondad y sabiduría humana; Teresa González, luchadora maestra republicana de Torrelodones; y Paloma Fernández, criaturas éstas dos dignas de una tragedia, además de Álvaro Carrión y Raquel, salvados al final por el amor. Por otra parte, como él mismo explica, la técnica realista resulta enriquecida y modernizada por medio de fecundos procedimientos aprendidos en la novela del siglo XX, como el estilo indirecto libre, empleado para revelar la visión de los personajes principales, o el monólogo interior, a veces tejido con las voces de varios personajes en su dramática corriente de conciencia.

Como Ángel Basanta apunta en su artículo de *El cultural*, tradición y modernidad se unen en momentos culminantes de la novela, como la sangrante lectura de la carta de la abuela Teresa por Álvaro y su descubrimiento de lo que su padre les había ocultado; o la patética desolación de Paloma, primero por la herida carta de amor de su esposo antes de morir, y después por la traicionada entrega de su belleza al pérfido Carrión. Novela con múltiples tonos y registros: épica en el fervor de las ideas, incluso con empleo del epíteto épico “la viuda roja”, referido a la bella Paloma; lírica en la explosión íntima de sentimientos; dramática y trágica, con anagnórisis en el reconocimiento tardío, y catarsis en la redención por amor; y melodramática en la ternura y efectismo de algunas historias como la de Anita. Hay que resaltar la profundidad y complejidad de la introspección psicológica en el alma destrozada de Raquel y Álvaro, para el cual no hay reconciliación posible con su nombre, cargado de vileza, y menos al comprobar el despiadado cinismo de su madre con el corazón de piedra. En definitiva, como concluye Ángel Basanta, *El corazón helado* muestra una gran

lección de Historia social y sentimental para comprender el pasado y el presente de los españoles, combina con eficacia la narración, la descripción matizada, la reflexión cargada de pensamiento y el diálogo. Sin duda es una novela desmesurada, muy novelera y, como añade en el artículo, se trata de un texto con gran fuerza narrativa, lleno de vida, pasiones y sentimientos que hacen de esta novela una gran novela.

Como se afirma en la introducción de *Sexualidad y escritura* (Medina, 2002: 29) la reconquista del discurso literario por parte de la mujer es una lucha llena de vicisitudes y de vaivenes condicionados por los cambios políticos, estéticos y literarios y marcados por la ansiedad de autoría y por la búsqueda de una tradición femenina. Sin embargo, la escritura consigue ir haciéndose un hueco en el mundo literario contemporáneo sorteando todos los obstáculos que la historia va poniendo en este largo transcurrir.

Las mujeres tardaron mucho en poder expresarse libremente a través de la escritura y aún siguen luchando por demostrar que pueden hacerlo con igual holgura que los hombres aunque, como Almudena Grandes, todavía tengan que justificarse a través de novelas como *El corazón helado*. Porque como lo demuestran obras como *Nosotras que contamos: mujeres periodistas en España* (García Albi, 2007) la historia de las mujeres periodistas en España, contada por ellas mismas a través de más de 50 entrevistas para ofrecer una visión panorámica del mundo del periodismo femenino desde que, en 1901, Carmen Burgos fuese admitida en la redacción del *Diario Universal* y, como demuestra la obra, a lo largo de más de 100 años, las mujeres se han ido abriendo camino, no sin dificultades, en los medios de comunicación españoles, aunque su acceso a los cargos directivos sigue siendo una asignatura a todas luces pendiente. Efectivamente, como Jane Austen afirmó (*apud* Mary Evans, 1988).

"Los hombres han tenido sobre nosotras la gran ventaja de contar su propia historia. La educación ha sido suya en un grado mucho mayor; la pluma ha estado en sus manos".

Afortunadamente, novelistas como Almudena Grandes se han atrevido a quitársela para ofrecernos obras como las que hasta ahora ha publicado.

Capítulo 3: La relación de la autora con la literatura occidental: Reino Unido, Estados Unidos, Francia y Bélgica

La relación de la autora con la literatura occidental: Reino Unido, Estados Unidos, Francia y Bélgica

No podemos ignorar el hecho de que la obra narrativa de Almudena Grandes va más allá de las fronteras de nuestro país, así como que ha sido traducida, en algunos casos, como en *Las edades de Lulú*, a más de veintiún idiomas. Este dato nos obliga a dedicar un capítulo específico a la recepción de la obra de la autora en dos países en los que la narrativa femenina está mucho más consolidada que en nuestro país como es el caso de Francia, del Reino Unido, Bélgica o Estados Unidos.

Por lo que respecta al Reino Unido, conviene destacar que las novelas que han sido traducidas han sido *Las edades de Lulú* (Orion, *The ages of Lulu*) y *Los aires difíciles* (*The Wind from the East*). Probablemente Almudena Grandes tenga mucho más que ver con la narrativa anglosajona de lo que se pueda pensar. La corriente de antiheroínas que en el Reino Unido inauguró Bridget Jones se encuentra en la misma línea que la de los antihéroes de Almudena Grandes, especialmente, en la de las mujeres de sus novelas pertenecientes al primer ciclo de la autora. Bridget Jones[106], a quien Espido Freire[107] define como torpe, egoísta, insegura, superficial, en definitiva como el alter ego de Helen Fielding[108], ha arrasado en todo el mundo a pesar de los atributos que componen

[106] El *Diario de Bridget Jones* (1996), Lumen, novela de Helen Fielding, que tiene como protagonista a Bridget que muestra a una mujer inmadura, irracional y esquizofrénica, que, sin embargo, es feliz. Intenta adelgazar muchos kilos, encontrar un novio decente y dejar de beber y de fumar. Es por eso por lo que, al principio del año, comienza un diario contándonos que tal le va día a día. Para lograrlo estará rodeada de amigas ultra feministas enganchadas a los libros de autoayuda, y en guerra contra todo hombre con el único objetivo de tener con ellas sexo sin compromiso, además de un amigo gay que querrá ganar un concurso de belleza femenino, su jefe (del cual está enamorada) y de su madre con un estado mental peor que el de ella misma. La novela muestra los traumas de una treinteañera londinense, el poder de la mujer en una sociedad muy machista y la búsqueda de unos valores tales como la amistad, la personalidad y el amor. A pesar de ser un poco radical y escéntrico (para darle un grado de humor mayor), el libro muestra muy bien los sentimientos de una mujer que, llegada a una cierta edad y con un grado de independencia pleno, se encuentra realmente sola y abatida.

[107] *Bridget Jones o la falsa heroína*, Espido Freire, *El cultural*, septiembre de 2002.

[108] Helen Fielding, (Yorkshire, 19 de febrero de 1959), escritora británica. Conocida sobre todo por su obra *El diario de Bridget Jones*, también llevada al cine. Estudió Lengua Inglesa en la Universidad de Oxford y comenzó a trabajar en la BBC. Su primera novela fue *Ricos y famosos en Nambula*, una obra basada en sus vivencias periodísticas en África. Alcanzó la fama al publicar en la prensa británica una

su personalidad. Un personaje obsesionado con adelgazar y encontrar novio que no es sino la respuesta contundente de una autora a una corriente de misoginia, una opinión pobre de la mujer, que Fielding ha sabido reflejar a la perfección. Bajo una cáscara ingenua, explica, su éxito se ha alimentado de ella. En opinión de la autora[109], frente a las heroínas literarias que destacan por su belleza, su dulzura y sus buenas cualidades han surgido de vez en cuando otras figuras que no encajaban en el tópico, y que despertaban igual fascinación, tales como Madame Bovary y Escarlata O'Hara, alejadas de las normas establecidas de su época, que saltaban dispuestas a ignorar la moral, especialmente de la sexual, y que acabaron por convertirse en malas mujeres frente al puritanismo dominante. El personaje de Bridget Jones, al igual que el de Lulú, o el de Malena, el de Marisa, Rosa, Fran o Ana, no encaja en las heroínas tradicionales porque no son esbeltas, bella, dulces, ni están dispuestas a someterse a las normas machistas ni a los cánones de belleza de la sociedad, no resulta ejemplar, pero, como Freire apunta, en realidad, tampoco podría enclavarse entre las mujeres del segundo apartado, porque, hasta la fecha, no ha sido capaz de saltar por encima de un solo tópico, de desafiar a la sociedad en ninguno de sus aspectos, ni se ha merecido el calificativo de chica mala. Se trata más bien de una mujer joven nerviosa, insegura, desmañada, egoísta hasta la desesperación, superficial, falta de objetivos y de voluntad, y con un inmenso vacío existencial, en ocasiones, como Lulú, que no posee sentido de la responsabilidad, no es capaz de medir las consecuencias de sus actos o sus palabras, es sucia, desordenada, glotona, infantil y con delirios de grandeza.

Espido Freire continúa analizando el éxito del modelo de mujer Bridget Jones así cómo las causas de que las mujeres se identifiquen con tal colección de desastres. A su juicio, si tomamos el sector femenino que coincide en España

---

columna diaria sobre una mujer treintañera, llamada Bridget Jones, que vive sola en Londres y trabaja en una editorial. En 1996 comenzó a relatar en un libro un año en la vida de este personaje. *El diario de Bridget Jones* obtuvo el premio British Book Award y llegó a ser uno de los fenómenos literarios de la década de los 90, tanto por la exitosa vida editorial (pues la novela había alcanzado unas ventas millonarias) como por la fama que ha rodeado a la protagonista del libro. Este personaje vuelve en *Bridget Jones: Sobreviviré*.

[109] *Bridget Jones o la falsa heroína*, Espido Freire, *El cultural*, septiembre de 2002.

con las características de Jones (mujeres jóvenes, profesionales y solteras), se descubre un grupo que ha aumentado su nivel adquisitivo, que ha acudido a la universidad, en algunos casos como primera generación en la familia, que según las estadísticas sacaba mejores calificaciones que sus compañeros varones, que logra acceder a puestos de responsabilidad media (los de alta cualificación aún le están vedados), y que dedica tiempo y energía a sí misma y al ocio. Entre las prioridades de esta mujer se encuentran, por orden, la familia, los amigos, el dinero y el trabajo y muchas de ellas han invertido en planes de pensiones, o en una hipoteca, con intención de asegurarse el futuro, posponen la primera maternidad hasta después de los treinta, planean tener uno o dos hijos (aunque un gran número de ellas no desean ser madres) y, por lo general, mantienen relaciones estables con una pareja durante varios años antes de casarse; la mayoría terminan en el altar o en el juzgado, en ocasiones por presiones familiares o porque consideran que es lo conveniente después de un tiempo y por qué las mujeres se encuentran reflejadas en Bridget Jones, o en Ally McBeal (la respuesta americana al mismo fenómeno, con la única diferencia de que Ally no se preocupa por su peso, que roza la anorexia), tal vez se deba al hecho de que por mucho que se haya intentando envolver a Bridget Jones de una aura de modernidad, como Freire explica, el personaje representa una ideología y una forma de vida profundamente anticuada: la muchacha que trabaja de mala gana, porque no le queda otro remedio, hasta que puede casarse y gastar el dinero que su marido le entrega. En su opinión, los años de logros feministas han pasado por encima de Bridget como si fueran aire, únicamente para reafirmarla en la idea de que en un hombre, el aspecto físico y la elegancia han de ser sus objetivos. Los personajes de Jane Austen (a quien la autora hace un guiño, llamando al héroe Darcy) poseían una tranquila dignidad, una conciencia de sí mismas de la que la moderna Bridget carece, concluye la autora. Tradicionalmente, a las mujeres se les ha impuesto modelos y consejos: alguien sabe más que ellas. Los médicos, los pediatras, los psicólogos, los sexólogos, los estilistas, los modistas, los dietistas. Las mujeres, mediante la radio, las revistas femeninas, la televisión y los consejos de las amigas se han acostumbrado

durante años a estar equivocadas, a que sus conocimientos o su experiencia se vieran supeditados a otro. En la actualidad poseen más dinero, más independencia, pero aún no se han librado de la creencia de que alguien ha de decirles cómo comportarse. Excepcionalmente sensibles a modas, a tendencias (a de qué manera agradar al otro, en definitiva), Bridget Jones representó a la perfección una serie de miedos enquistados: el ridículo, la fealdad, la soledad y el pánico de haber administrado mal su libertad. Existen además una serie de rasgos biológicos que determinan a la mujer en cierta medida, ya que, a diferencia de los hombres, la etapa reproductora de la mujer está acotada, y coincide con los años de posibilidades laborales. La única opción que se presenta es elegir y sacrificar una de esas facetas, o compaginarlas a fuerza de agotamiento y de un crecimiento profesional limitado. Y, al mismo tiempo, a la mujer se le continúa exigiendo un aspecto físico impecable y una capacidad de seducción constante. Las contradicciones que preocupan a la mujer trabajadora (intereses personales y la formación de una familia, la necesidad de la belleza y la delgadez, la imposición de demostrar que están capacitadas, que se encuentran en el lugar adecuado por méritos propios) se encuentran en germen en Bridget Jones. Probablemente, como Espido Freire explica, en los últimos años hayamos asistido a un continuo retroceso de las ideas feministas, y el regreso de ideas tradicionales. La imagen de la mujer se presenta excepcionalmente sexualizada, se extiende la idea de que todos los logros han sido ya obtenidos, y de que existen pocos hombres disponibles. La generación posterior a Bridget Jones está optando por casarse con muy poca edad y, como apunta Freire, por dirigir sus energías al ámbito personal y no al laboral. No hablamos, en general, de una corriente de machismo, sino de abierta misoginia, de una opinión pobre sobre la mujer, una desconfianza y un desprecio que se creía desconocido. Helen Fielding, la autora de *El diario de Bridget Jones*, intuyó o compartió parte de estos sentimientos, como concluye Freire. Si comparamos el personaje de Bridget Jones, probablemente podamos encontrar una serie de características que lo unen estrechamente a los de Almudena Grandes. Malena, Lulú, Rosa, Fran, Ana, Marisa, son mujeres insatisfechas con sus vidas pero que, a diferencia de

Bridget, sí luchan por cambiarlas y es en ese trayecto hacia la felicidad cuando descubren que son capaces de hacerlo alejándose de los parámetros que para ellas la sociedad ha establecido. Son mujeres luchadoras, antiheroínas, a las que les encanta comer y encuentran consuelo al hacerlo en las situaciones difíciles (como Bridget), que no responden a los cánones de belleza que la sociedad les ha impuesto y que, sin embargo, son protagonistas de sus vidas y de las novelas de Almudena Grandes. Como muestra la leyenda de Lilith, y como los psicoanalistas posteriores a Freud han destacado, los mitos y los cuentos de hadas suelen expresar e imponer los axiomas de la cultura con gran precisión. Así, el relato de Lilith[110] resume la génesis del monstruo femenino y el cuento de Blancanieves lleva a últimos extremos la relación esencial entre la mujer-ángel y la mujer-monstruo, una relación que Almudena Grandes también ha rescatado en su narrativa, como se demuestra en el caso de Lulú, o de Malena con su hermana o de Marisa con su madre. Las relaciones difíciles entre mujeres son a menudo uno de los temas que circula por sus novelas, aunque también la fraternidad que saben encontrar cuando la evolución de su género lo ha permitido como puede apreciarse en el *Atlas de Geografía Humana*, cuando todas las voces saben conjugarse para poder ofrecer una narración en forma de novela perfectamente coordinada a través de la que saben y aprenden a resolver el enigma de sus vidas.

Al igual que Almudena Grandes, que también ha manifestado su admiración por autoras británicas clásicas, la propia Fielding ha confesado que es una gran fan de Jane Austen y admite con humor que "tomó prestado" parte del argumento de *Orgullo y Prejuicio*[111], de Jane Austen[112]. En realidad, el

[110] Lilith, creada no de la costilla de Adán sino, igual que él, del polvo, fue la primera esposa de Adán, según la sabiduría popular apócrifa judía. Como se consideraba su igual, se opuso a yacer debajo de él; así que cuando éste trato de obligarla a someterse, entró en cólera y, pronunciando el Nombre Inefable, huyó a las orillas del mar Rojo para residir con los demonios. Amenazada por los emisarios angélicos de Dios, que dijeron que si no regresaba perdería cada día hasta la muerte cien de sus hijos demonios, prefirió el castigo al matrimonio patriarcal y se vengó de Dios y Adán enfermando a los niños, sobre todo varones, a quienes tradicionalmente se consideró más vulnerables a sus ataques. Gilbert, *La loca del desván*, p. 50.

[111] *Orgullo y prejuicio*, publicada por primera vez el 28 de enero de 1813, es la más famosa de las novelas de Jane Austen, aunque inicialmente se publicó de forma anónima. Es una de las primeras comedias románticas en la historia de la novela y su primera frase es una de las más famosas en la Literatura inglesa—"It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good

personaje de Bridget Jones nació en la columna que tenía Fielding en el periódico *London's Independent* y, como la propia autora ha admitido, se encontraba en cierto modo avergonzada ya que *The Independent* es un periódico de ideología liberal y todos sus columnistas escribían sobre política, mientras ella escribía sobre una chica que no encuentra sus panties por las mañanas y obsesionada por perder peso. De hecho, como ella explica, llegó a pensar que la despedirían en seis semanas. En *El cultural*[113], se describe a Bridget Jones como una ejecutiva que busca la perfección tanto en su trabajo como en la vida privada. En realidad, como aclara el artículo, la creación de Helen Fielding encarna a la mujer tipo de hoy en día, (de igual forma que lo hace Almudena Grandes) que aspira a ocupar puestos importantes en su vida laboral pero sin renunciar a ser madre y esposa ejemplar. Probablemente, sobre todo, en países como España, en los que la primera oleada de feminismo tardó en llegar, mientras las mujeres del mundo occidental van escalando puestos, sus

---

fortune, must be in want of a wife." ("Es una verdad universalmente conocida, que un hombre soltero con una buena fortuna, debe necesitar una esposa)." Es una novela de desarrollo o educación personal, en la que las dos figuras principales, Elizabeth Bennet y Fitzwilliam Darcy, cada uno a su manera y, no obstante, de forma muy parecida, deben madurar para superar algunas crisis, aprender de sus errores para poder encarar el futuro en común, superando el orgullo de clase de Darcy y los prejuicios de Elizabeth hacia él. El tema de una historia amorosa con final feliz, el tratamiento que le da y las expectativas del lector actual respecto a la literatura aseguran aún una gran atención a esta novela de hace dos siglos. Es una de las obras más conocidas de la literatura inglesa, gracias a innumerables ediciones, algunas películas (como *Orgullo y prejuicio*, de 2005), e incluso su reescritura en forma de un musical de Broadway (1959).

[112] La novelista británica Jane Austen nació el 16 de diciembre de 1775 en Steventon (Hampshire) y fue la séptima de los ocho hijos del rector de esta parroquia, donde pasó la mayor parte de su vida, aunque también vivió ocho amargos años en Bath. Educada principalmente por su padre, leyó durante su infancia a los grandes autores de la literatura inglesa de la época (Walter Scott, Johnson, G. Crabbe o Richardson) pero supo crear un estilo propio que la hizo distinguirse radicalmente tanto de la novela gótica tan de moda en ese momento como del realismo popular que practicarían un Thackeray o un Dickens. A los quince años empieza a escribir, a modo de divertimento familiar, una primera obrita *Amor y amistad* de gran contenido satírico. Vienen después *La abadía de Northanger* (1805, publicada en 1817), que empieza también satíricamente para terminar con un elevado tono romántico. Disimulando mejor su propia ironía, escribe después las novelas que conforman la primera época de la escritora: *Sentido y sensibilidad* (1811) y *Orgullo y prejuicio* (1813), obras aún espontáneas y con mayor riqueza en los argumentos. Su segunda época (más austera, con argumentos casi etéreos y mucho más analítica respecto a la situación humana) se inicia con *Mansfield Park* (1814) para continuar con *Emma* (1816) y *Persuasión* (1817) y quedando inacabada *Sanditon*, que fue publicada póstumamente. Jane Austen murió a los 42 años, tal vez del mal de Addison, una enfermedad emotiva desencadenada por sus preocupaciones familiares y por -en palabras de José María Valverde- "la sensación de haber tocado el límite de su propio desarrollo creativo". Satírica, antirromántica, profunda y mordaz a un tiempo, la obra de Jane Austen nace de la observación de la vida doméstica -"tres o cuatro familias en un pueblo es lo más apropiado para elaborar" define la propia autora su método de trabajo- y de un profundo conocimiento moral de la condición humana. Una obra "para personas mayores" -anota Virginia Woolf- "escrita por una mujer que escribe como una mujer y no como un hombre".

[113] Pilar Maurell, *El cultural*, *El Mundo*, 29 de septiembre de 1998

compañeros no saben qué hacer ya que consideran que los educaron para una determinada situación y ahora se encontramos con la contraria porque, como apunta Pilar Maurell, todas las Bridget Jones del mundo han desplomado los valores de virilidad, paternidad pasiva y manutención de la familia, que hasta ahora daban sentido a la vida de los hombres. La novela de Fielding nació a partir de una columna periodística "jocosa" pero lo cierto es que se convirtió en un fenómeno social y en tema de disputa en muchos cafés de Estados Unidos e Inglaterra. La escritora asegura que el personaje que ha creado no tiene absolutamente nada que ver con ella, aunque reconoce que Bridget encarna aspectos de todos. De igual modo que les sucede a los personajes de Almudena Grandes, aunque tal vez desde un punto de vista mucho más jocoso e irónico, ambas autoras tratan de representar a la mujer de los años 90 que cree que tiene que ser perfecta, por culpa de la presión social, y que si no es perfecta, no tiene valor. En cierto sentido, lo que podría parecer un relato frívolo sobre la vida de una mujer que intenta alcanzar la perfección, sabiendo que nunca la conseguirá, se convierte en algo más. Se convierte, según Helen Fielding, en una reflexión que parte de la parodia. Y el éxito del libro radica precisamente en este punto cómico, en el uso de la parodia y el sarcasmo para contar "algo de verdad". De aquella columna inicial ha quedado algo más. "Me gusta que el libro, ayudado por su elevado número de ventas, haya provocado temas importantes de discusión", asegura Fielding[114], que añade: "Mi propósito no ha sido escribir una declaración sobre la mujer, sino dar a entender que nos podemos reír de nosotros mismos y que esto nos da fortaleza y confianza". "Desde luego", prosigue la escritora, "he aprendido mucho después de escribir la novela". Ninguna de las dos autoras considera que sus novelas sean sólo para mujeres. Fielding ha tratado de crear un personaje que sea imperfecto, como lo es la propia humanidad, que no tenga reparos en reírse de sus defectos, de admitir que se puede ser feliz sin ser perfecto así que narra las miles de veces que se propone Bridget Jones dejar de fumar, de beber o de enamorarse de personajes oscuros, borrachos o histéricos. Nunca lo consigue.

[114] Íb.

En *La loca del desván*[115], las autoras afirman cómo su investigación de las escritoras del siglo XIX les llevó al descubrimiento de lo que comenzó a parecer una tradición literaria eminentemente femenina, abordada por muchas lectoras y escritoras que nadie había definido totalmente. En todas las obras aparecen imágenes de encierro y fuga, fantasías en las que dobles locas hacían de sustitutas asociales de yoes dóciles, metáforas de incomodidad física manifestada en paisajes congelados e interiores ardientes junto con las descripciones de enfermedades como la anorexia, la agorafobia y la claustrofobia, rasgos que, por otra parte, bien podrían adjudicarse a muchos de los personajes femeninos de Almudena Grandes. La posición social de las escritoras del siglo XIX y las lecturas que hicieron demuestran que estaban encerradas literal y figuradamente en una sociedad dominada por los hombres que en la obra analítica de las autoras queda demostrada por el análisis de las obras de autoras como Charlotte Brontë así como los estudios de Moers y Showalter que reflejan cómo realmente a lo largo de todo el siglo XIX se forjó una literatura femenina de la que todavía hoy tenemos influencias. Dentro del análisis de *La loca del desván*, se extraen conclusiones que ya hemos estudiado en la obra de Almudena Grandes, como que los textos literarios son coactivos.

La recepción de la autora en el Reino Unido queda demostrada por los artículos, por ejemplo, de reseñas de sus obras, tales como el aparecido en Economist[116], que recoge cinco novelas españolas, entre las que figura, *Atlas de Geografía Humana*, de Almudena Grandes; *La Cuadratura del Círculo*, de Álvaro Pombo; *El Hereje*, de Miguel Delibes; *La Cabeza de Plástico*, de Ignacio Vidal-Folch y *Tokio Ya No Nos Quiere*, de Ray Loriga. En el artículo se califica a la autora como una escritora "urbana", autodidacta que recoge en la novela las voces de cuatro mujeres que se aproximan a los cuarenta y que trabajan en una editorial. Según el artículo, cada una de las mujeres aparece perfectamente definida por sus comportamientos de los que tenemos testimonios fehacientes a

[115] *La loca del desván*, Gubar et Gilbert, p. 11 y p. 50
[116] *And for my next*, Economist; 11/13/99, Vol. 353 Issue 8145, special section p. 14-16.

través de sus diálogos sitos en el ruidoso Madrid, en el que parece imposible poder escuchar con nitidez las confesiones de estas mujeres de la forma en la que su autora, Almudena Grandes, nos las presenta.

"Almudena Grandes, *who was born in Madrid in 1960, is a good example of the first.* "Atlas de geografia humana" *(Atlas of human geography) nicely develops a genre she has made her own, the slice-of-urban-life novel. Four women approaching their 40s work in a Madrid publishing house on the installments of an atlas. Each section is devoted in turn to one of these chatterboxes, as they confide to each other, to lovers, to parents, to dead friends, to psychoanalysts, to Tarot cards, and, when things are really bad, to the answerphone. Each of the women is sharply enough defined. But from the group as a whole comes a generational image of a new sort of "working girl". As the lives of these busy women play out over the past 20 years in Madrid, disappointment in love and doubts about older values seem to mirror wider changes in Spain. Yet lively, sensuous writing saves this plotless novel from thumb-sucking or preachiness. Maybe it should best be taken as a eulogy to noisy Madrid. Reading it is like sitting in a bar where the women meet and listening to their exuberant, slangy gossip"*.

Lo que resulta evidente es que la narrativa del Reino Unido siempre ha tenido una enorme repercusión en el resto del mundo, sobre todo, en lo referente a la narrativa de autora y así lo demuestra la antigüedad de autoras de reconocido prestigio como las hermanas Brönte. No cabe duda de que la gran autora de la modernidad fue Virginia Woolf, quien también ofreció una interpretación del género y de la diferencia material, con *Una habitación propia* y *Tres guineas* sobre las mujeres y la discriminación sexual que existía sobre ellas. Efectivamente, puede considerarse una de las "madres" del feminismo y, evidentemente, de las propulsoras de la literatura femenina desde su "habitación propia", en la que la autora demanda la necesidad de la independencia de la mujer para tener "su propio espacio".

En este sentido, resulta obligado realizar un análisis de la evolución de la novela inglesa durante el siglo XX con el que probablemente podamos tener una visión más amplia de las escritoras actuales en el mundo occidental y comprender hasta qué punto las reflexiones de Woolf han

determinado muchos de los rasgos de la escritura femenina. Si analizamos la novela inglesa del siglo XX[117] observamos que se inicia con el movimiento llamado Modernismo, en el que diversos autores practican la experimentación de las técnicas narrativas, como la manipulación del tiempo, el monólogo interior, los distintos narradores, etc. Woolf discrepa del realismo de su época, contando con el apoyo del "Bloomsbury Group"[118] que supuso la renovación de formas y conceptos en la literatura inglesa. Así, como explica Gutiérrez López, la autora se sumerge junto a sus personajes en la sensibilidad, busca un nuevo método estilístico, una narrativa cultural capaz de deconstruir la Historia que había erigido a los hombres en árbitros de los destinos de la humanidad, el monólogo interior, que hasta hoy ha supuesto el acercamiento directo a la conciencia de los personajes, al fondo submarino del fluir de la conciencia, como en muchas ocasiones también lo hacen los personajes de las autoras contemporáneas que se mencionan en el presente capítulo. Pero los primeros en experimentar abiertamente con esta técnica, en cuanto a su plasmación literaria se refiere, fueron William Faulkner, Virginia Woolf y James Joyce que lo consideraron como un juego, un intento de reflejar el discurrir de la conciencia[119] y, sin saberlo, probablemente descubrieron uno de los factores que condicionará el fluir de la narración contemporánea. También el de las autoras.

---

[117] *Virginia Woolf, el fluir de la conciencia*, María Asunción Gutiérrez López. A Paste Rei, septiembre 2000. En: http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/

[118] Asociación informal que agrupa a escritores, artistas y críticos que tiene su origen en la amistad surgida entre ellos en 1899, cuando forman parte de un club intelectual semisecreto en el Trinity College de Cambridge. Carecían de ideología definida y de una estética común, por lo que se les ha considerado más una elite intelectual que se oponía a la estética y costumbres de la anquilosada sociedad victoriana que un grupo artístico definido. El nombre proviene del barrio londinense de Bloomsbury, donde sus miembros frecuentaban la casa del matrimonio Clive y Vanesa Bell (hermana de Virginia Woolf). Entre 1910 y 1914 las ideas estéticas de Roger Fry a favor de Cézanne y los postimpresionistas hacen profunda mella en la pareja, así como en Duncan Grant y el resto de los miembros del grupo. Los escritos de Fry y Bell apuntan hacia una estética formalista que da poca importancia a los contenidos y abren camino a un nuevo método de análisis de las artes plásticas que suponía una reacción contra el sentimentalismo de la crítica decimonónica. Su influencia más clara se dejó sentir en el panorama inglés entre 1920 y 1930. Pasado el tiempo sus miembros fueron tachados de diletantes y elitistas y no será hasta los años sesenta cuando se produzca una revalorización del grupo.
En http://www.masdearte.com/item_movimientos_st.cfm?letra=b&noticiaid=3410

[119] *Virginia Woolf, el fluir de la conciencia*, María Asunción Gutiérrez López. A PASTE REI, septiembre 2000. En: http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/

Para entender el panorama literario contemporáneo de escritoras del mundo occidental, probablemente tengamos que detenernos en la figura de Virgina Woolf y sus ideas. A Virginia Woolf[120] no le importa tanto la evolución de un grupo social y de sus héroes, de los hechos, o las acciones, sino el propio proceso de la escritura, la evolución y la aventura interior de los personajes. Efectivamente, los rasgos definidos, concretos se esfuman para ofrecer rasgos mentales, sombras vagas, de tal forma que la apariencia no es ya la de un ser concreto, sino general, en el que caben todos los individuos. Esa transformación del personaje influye hasta nuestros días, donde los personajes se han vuelto hacia el interior. Virginia Woolf[121] y el movimiento "Bloomsbury" reducen a cenizas la noción narrativa de linealidad cronológica y el tiempo es objeto sólo de experimentación técnica, con técnicas como el *flashback* o analepsis para mantener la intriga, la estructura de la narración se compone de una línea de tiempo cronológica desde la que se van dando saltos hacia atrás, al recuerdo, para volver de nuevo a la línea principal en la que se producen los principales cambios escénicos, y se esforzó por encontrar un estilo propio, uno genuinamente femenino. En *Una habitación propia* analiza la existencia de una tradición de escritura femenina, y en el género novelístico reconoce una tradición de escritura femenina que tuvo gran auge en el siglo XVIII cuando las damas de la alta sociedad combatían el ocio escribiendo novelas de carácter epistolar y leyendo narraciones, semejantes al diario en el seno del hogar. Mientras, los escritores tenían la exclusividad en la publicación de obras, en su distribución, y podían recoger con éxito sus frutos. El siglo XIX, el contexto temporal de la época victoriana, fiel defensora de la pasividad humana, aunque algunas escritoras comenzaron a publicar y eran leídas, también es cierto que el hecho de ser mujer con una cierta independencia suponía una amenaza para el orden social y la autocensura. Hacia finales del siglo XIX se abre una nueva etapa en que la mujer puede escribir con bastante libertad en los géneros novelístico y poético. Pero, como continúa afirmando el artículo, fue a partir de

[120] Íb.
[121] *Virginia Woolf, el fluir de la conciencia*, María Asunción Gutiérrez López. A PASTE REI, septiembre 2000. En: http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/

1.920 cuando sus posturas adquirieron una dimensión más pública por razón de su participación en dos polémicas a través de la prensa escrita, que desembocarían en sus libros feministas[122], es decir, *Tres Guineas* y *Una habitación propia*. Sus ensayos y reseñas constituyen una corriente paralela a su producción narrativa, en ellos se interesa por los conceptos, por sus matices, por sus diferentes realidades. Virginia Woolf, sin duda, era consciente de que su índole artística no le permitía conformarse con el método narrativo lineal y le impulsa siempre a buscar un nuevo ángulo especial desde el que poder analizar la literatura femenina.

Lo que resulta evidente es que la literatura de Virginia Woolf constituye un referente en lo que respecta a teoría literaria feminista y que, ya sea de forma directa o indirecta, ha servido de modelo a todas las escritoras que posteriormente han incurrido en el panorama literario, cualquiera que sea su procedencia. En 1.938 Virginia Woolf publicó su obra *Tres guineas*, un espléndido alegato que unía feminismo, antifascismo y pacifismo[123]. En esta obra, como explica el artículo, reta la ideología del sujeto y al modo público como Marcuse denuncia la sociedad de su tiempo, Virginia lo hace al modo privado, y como no, desde la perspectiva de la mujer. No de la que escribe, sino desde la que comienza a tener un papel relevante en la construcción social. El mundo privado comienza su emergencia social, ya por medio de la educación, ya por medio del trabajo, lo privado se hace público, y lo personal se convierte en político, continúa el artículo. Al más puro estilo de Dorothy Richadson, hace una crítica a la cultura de su tiempo, analizándola casi psicológicamente, y descubriendo nuevos problemas morales, las preocupaciones del sexo femenino, y una torturadora separación de géneros y clases cuyas repercusiones se dejarán sentir hasta nuestros días en lo que a literatura se refiere. Sin duda, teniendo en cuenta todos estos datos, la literatura femenina del mundo occidental, se encuentra indiscutiblemente en deuda con Virginia Woolf.

[122] Íb.
[123] Íb.

Por lo que respecta a la repercusión de la obra de Almudena Grandes en países occidentales, tenemos asimismo que destacar la inclusión de *Las edades de Lulú* en una recopilación de narrativa erótica titulada *Classic erotic tales*[124] junto a otras narraciones de gran repercusión y reconocido prestigio literario como el *Decamerón* de Boccaccio, *Las memorias de Casanova* de Casanova, *The journals of James Boswell* de James Boswell, *Candide* de Voltaire, *Venus* in India de Charles Devereaux, *My secret life* de Walter, *Eveline*, *The adventures of a school-boy*, *Drácula* de Bram Stoker, *The lustful memoirs of a young and passionate girl*, *Emmanuelle* de Emmanuelle Arsan, *Rabbit is rich* de John Updike, *The women's room* de Marilyn French, *The butcher* de Alina Reyes y *Vox* de Nicholson Baker. En el año 2005, en Bookseller, encontramos una reseña en la que se anuncia la reedición por parte de Phoenix del que califican como "best-seller" (del que se vendieron más de un millón y medio de copias en todo el mundo, según explica), *Las edades de Lulú*[125], quince años después de su primera publicación, en respuesta a la corriente de memorias eróticas que parece haberse puesto de moda en los países anglófonos. El artículo también explica que la novela irá precedida de un nuevo prólogo de la autora así como también apunta en la reseña la aparición de una nueva novela de Almudena Grandes, de forma que queda ampliamente demostrada la repercusión de la autora en el Reino Unido. La primera novela de Almudena Grandes también fue previamente analizada por Tonkin Boyd en el año 1993 en un artículo titulado *Porn again*[126] publicado en *News Statement*, la revista semanal cultural de ideología centro izquierda en la que aparecen los eventos y publicaciones más destacadas del panorama literario y de la cultura en general. En el año 1996[127] aparece asimismo en *The Economist* una reseña de varias novelas españolas: *Malena es un nombre de tango* de *Almudena Grandes*; *Modelos de Mujer* de *Almudena Grandes*, *La Piel del Tambor* de Arturo Perez-Reverte y *Viaje de Estudios* de

[124] Edison, N.J.: Castle Books.
[125] *Phoenix reissues Lulu.* Bookseller, 29/07/2005, Fascículo 5189.
[126] *New Statesman & Society*; 7/23/93, Vol. 6 Issue 262, p. 41.
[127] *Settling down to a good old read*, Economist; 7/20/96, Vol. 340 Issue 7975, Review pp. 14-16.

Menchu Gutiérrez. La autora ocupa un gran espacio en el artículo y a ella se dedica la primera parte del análisis en el que también se hace un breve recorrido histórico por la época de la transición con alusiones a la “movida”, una etapa que califica como moderna, divertida y ansiosa por liberarse de las trabas de la dictadura franquista. En este recorrido, Pedro Almodóvar junto a los escritores como Almudena Grandes se muestran ansiosos por demostrar esta liberación con obras como *Las edades de Lulú*, estilo del que la autora se desliga con *Malena es un nombre de tango*. Continúa el artículo con un breve resumen de la recopilación de cuentos *Modelos de mujer*, que concluye con la descripción del espíritu “apasionado” de la autora, que reivindica la pasión para todos los escritores como forma necesaria de supervivencia.

After General Franco's death in 1975 Spain seemed to leap frantically into the modern mode, especially in its two competing cities, Madrid and Barcelona, in what was known as the movida. Stylish, fun-loving and forgetful of the long dreary dictatorship, Spanish culture was best personified by film maker Pedro Almodovar's outrageous kitsch and daring transgressions. Moral censorship melted away, and writers (and readers) indulged in sexual fantasies. Almudena Grandes, born in 1960, won a porno fiction prize in 1989 for her novel "Las Edades de Lulu" (The Ages of Lulu), but moved beyond porno pastiche with "Malena es un nombre de tango" (Malena is the name of a tango) in 1994, released as a film this year. This sprawling, passionate novel is narrated by Malena, the tomboy twin discovering her rebellious self through her sexual awakening, first lover (a cousin), husband, and work in Madrid, as she simultaneously pokes her nose into her complicated family history. The novel satisfies any reader's curiosity about a family skeleton-cupboard with vivid portraits of the odder characters against a realistic backdrop of upper-middle-class Madrid and a country estate near Caceres. Revealing family secrets is treated as politically therapeutic on the ground that "the greatest crime of Francoism has been the kidnapping of the whole country's memory". This novel is a "Buddenbrooks" narrated by a bright, naughty woman at odds with her world, liberating her animal self.

Almudena Grandes's latest offering in the bestseller list is a collection of longish short stories called "Modelos de Mujer" (Models of Woman). All the stories are told by women, but Ms Grandes *reje*cts the *notion of feminist literature, and claims to write "to get even with the world". What strikes a reader is the range of these stories, though all deal with love. The book opens with a ghost story in a woman's asylum where a chorus of female voices allows the reader to piece together the humorous appearance of a ghost anarchist*

murdered during the civil war. The second story is a light-hearted account of an overweight middle-aged woman's re-encounter with a past lover, her food problems, her life expectancies. Ms Grandes *is acute on colloquial speech, on how contemporary clichés enter her characters' inner lives. There is a story about vengeance where a girl eats the grubs prepared by her grandfather for catching fish. Another story has an alcoholic mother tame her sexy, rebellious daughter with secret doses of some illegal drug in order to say she has a model daughter. The two best stories are built up on exact social satire, yet touch deeper chords. The title story, "Modelos de Mujer", opposes a beauty queen on a film set in New York with her vital but plump Spanish minder (many of Ms Grandes´*s *female narrators are big women, and suffer from fashion).*

The final story is a moving account of being brought up by a maid in Madrid. The middle-aged narrator discovers, or invents, that she was not her bullying, crippled mother's daughter, but her maid's illegitimate one, and finally runs off with her lover, as her nanny had done before, after arranging a nursing home for her dictatorial mother. All the stories are funny, all deal with love, fashion, modern Madrid, and liberation. Ms Grandes mocks the trivial modernity of 1990s Madrid, and pleads for more passion "because passion carefully chooses its victims".

Probablemente, la novela de mayor trascendencia en el Reino Unido, al igual que en otros países, haya sido *Las edades de Lulú*, no sólo por su contenido erótico sino por la realización de una película por Bigas Luna que también fue exportada, aunque si bien es cierto que no se ajustaba con fidelidad al contenido literario de la novela. Almudena Grandes ha logrado traspasar las fronteras de nuestro país, y al igual que en España, Lulú fue la encargada de hacerlo. No obstante, no ha sido la única obra traducida al inglés, y el seguimiento de la autora con las reseñas anteriormente mencionadas, dan fe de que la escritora despierta interés en el Reino Unido.

Como podemos comprobar, el compromiso político de las autoras es una característica común y podemos observarlo en el caso de Almudena Grandes, comprometida ideológicamente. Éste podría considerarse también en cierto modo un rasgo que con frecuencia define a algunas autoras del mundo occidental que se han servido de la pluma para poner de manifiesto sus inquietudes con respecto a su género y que, mediante las vivencias de los personajes, han sabido hacerse eco de los problemas de las mujeres de su tiempo. Aunque,

evidentemente, en diferentes circunstancias ideológicas y personales, muchos años antes también lo hizo Virginia Woolf, que colaboró con el movimiento sufragista y que inspiraría la novela *Niht and Day*, en la que una de los personajes principales, Mary Datchet, está entregada a la lucha por el voto femenino, una actitud que evolucionaría en la autora y que a partir de 1.920 le llevaría a adquirir una postura con una dimensión más pública por razón de su participación en dos polémicas a través de la prensa escrita, que desembocarían en sus libros feministas: *Tres Guineas* y *Una habitación propia*.

De lo que no cabe duda es de que en el mundo occidental, las autoras han estado en muchos casos estrechamente ligadas al feminismo desde el punto de vista de su tiempo y que desde la época que les toca vivir intentan defender los derechos de las mujeres desde su literatura, desde las historias que crean con sus personajes, desde las desavenencias que dan vida a sus novelas. Son autoras que, en definitiva, intentan dar un giro a la sociedad en las que sus personajes se desenvuelven intentando articular cambios que sirvan para expresar y manifestar los sentimientos de las mujeres que las rodean, con una conciencia que, en el caso de Almudena Grandes, probablemente sea nueva y diferente a las de la primera ola de feminismo, pero siempre intentado encontrar esa "habitación propia", de forma distinta pero con un objetivo similar que las une en la historia literaria que las distancia en el tiempo y siempre con el ansia de despertar la conciencia femenina de la literatura de mujer que con su propia pluma reivindican con fuerza rechazando los valores patriarcales que han marcado la educación de muchas mujeres y que las circunstancias históricas en muchos momentos han impedido desarrollar con la justicia que hubiera sido necesaria.

Por otra parte, la recepción de Almudena Grandes es mucho mayor en Estados Unidos si tenemos en cuenta que en *Contemporary Spanish women's narrative and the publishing industry*[128], se analizan *Las edades de Lulú* junto a otras novelas de escritoras españolas como *El Sueño de Venecia* de Paloma

[128] Henseler, C. (2003). *Contemporary Spanish women's narrative and the publishing industry.* Hispanisms. Urbana: University of Illinois Press.

Díaz-Más, *Urraca* de Lourdes Ortiz, *Solitario de amor* de Cristina Peri Rossi, *El amor es un juego solitario* de Esther Tusquets así como la obra de Lucía Etxebarría. Asimismo se realiza un análisis de la autora en *Contemporary Spanish film from fiction*[129], una obra en la que se estudian las novelas españolas llevadas al cine en la que también se estudian las novelas de otras autores como Ignacio Aldecoa, Max Aub, Juan Benet, Camilo José Cela, Rosa Chacel, Miguel Delibes Fernando Fernán Gómez, Fernando, Wenceslao Fernández Flórez, Antonio Gala, Adelaida García Morales, Torcuato Luca de Tena, Juan Madrid, Andréu Martín, Carmen Rico Godoy, José Luis Sampedro, Gonzalo Torrente Ballester, Fernando Vizcaíno Casas, José Ángel Mañas o Manuel Vázquez Montalbán, entre otros. En este mismo sentido, también aparece mencionada en otro análisis en *Women's narrative and film in twentieth-century Spain a world of difference(s)*[130], en un artículo de Ofelia Ferrán titulado *Let's talk about sex? From Almudena Grandes to Lucía Etxebarria.* En esta obra también se analiza la obra de autoras como Mercé Rodoreda, Cristina Fernández Cubas o Marina Mayoral, así como el desarrollo de la tradición cultural femenina en España y cómo esta tradición se ha transformado y rediseñado. Cada uno de los capítulos se centra en distintos aspectos tales como el erotismo, la raza, el activismo político y el feminismo en las distintas regiones españolas. Por otro lado, también se recoge un artículo en *Reading the popular in contemporary Spanish texts*[131] escrito por Shelley Godsland titulado *The importance of being esbelta: fatness, food and fornication in Almudena Grandes, "Malena, una vida hervida*", uno de los relatos incluidos en la recopilación de *Modelos de mujer*. En 1999 en la Universidad de Montana se publica la tesis titulada *El destino de la mujer y el autodescubrimiento en la España de la transición en Malena es un nombre de tango de Almudena Grandes*[132]**,** en la que se analiza la evolución de la literatura

[129] Deveny, T. G. (1999). *Contemporary Spanish film from fiction.* Lanham, Md: Scarecrow Press.
[130] Ferrán, O., & Glenn, K. M. (2002). *Women's narrative and film in twentieth-century Spain a world of difference(s).* New York: Routledge.
[131] Godsland, S., & Moody, N. (2004). *Reading the popular in contemporary Spanish texts.* Newark [Del.]: University of Delaware Press.
[132] Tesis: Peeples, C. K. (1999). *El destino de la mujer y el autodescubrimiento en la España de la transición en Malena es un nombre de tango de Almudena Grandes.* Thesis (M.A.), University of Montana, 1999.

española durante la época de la transición a través de la novela de la autora. Asimismo es destacable la tesis *El cuerpo del delito: trangresiones en la narrativa y cine españoles de fines del milenio*[133], en la que, desde un enfoque posmodernista se exploran las distintos tipos de transgresión de la cultura dominante en seis novelas españolas representativas y películas españolas producidas a finales del siglo XX, entre las que se encuentra *Una mala noche la tiene cualquiera* de Eduardo Mendicutti; *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes; *Historias del Kronen* de José Angel Mañas; *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, de Lucía Etxebarría; *Todo sobre mi madre*, de Pedro Almodóvar; y *Solas*, de Benito Zambrano. El proyecto gira en torno a cuatro formas de transgredir los valores hegemónicos y las tradiciones de la sociedad postfranquista: transgresión de las generaciones mayores, transgresión del núcleo familiar, transgresión de las formas convencionales de sexualidad y transgresión del cuerpo según estaba concebido en el pasado. El estudio demuestra la imposibilidad de la transgresión total de la sociedad a través de las múltiples paradojas que aparecen en los textos y escenas seleccionados que demuestran la rebelión contra las normas impuestas por la dictadura que habían logrado desestabilizar la sociedad. En *Women in the workplace four Spanish novels*[134] de la Universidad de Texas se estudia cómo en los últimos veinticinco años del siglo XX España experimentó numerosos cambios tras la muerte de Franco y se incrementó la producción literaria femenina para lo cual se analizan novelas publicadas entre 1979-1998: *Crónica del desamor* (1979) de Rosa Montero, *Varada tras el último naufragio* (1980) de Esther Tusquets, *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997) de Lucía Etxebarria y *Atlas de geografía humana* (1998) de Almudena Grandes. Cada una de estas novelas trata tres aspectos diferentes: la mujer en el entorno laboral, la mujer y la sexualidad y la mujer y la maternidad. En el capítulo dos se analiza cómo Rosa Montero debate

[133] Corbalán, A. M., & Collins, M. S. (2006). *El cuerpo del delito trangresiones en la narrativa y cine españoles de fines del milenio.* UNC Electronic Theses and Dissertations Collection. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina at Chapel Hill. http://dc.lib.unc.edu/u?/etd,196.

[134] Ross, C. B., & Higginbotham, V. (2004). *Women in the workplace four Spanish novels by women, 1979--1998.* Thesis (Ph. D.)--University of Texas at Austin, 2004. http://www.lib.utexas.edu/etd/r/d/2004/rosscb042/rosscb042.pdf#page=3.

la recién descubierta libertad sexual, la discriminación en el trabajo con respecto a las mujeres y los modelos familiares no tradicionales. Según esta tesis, las mujeres utilizan el discurso masculino para traspasar las barreras del género. En contraposición al capítulo cinco, en el que se analiza la novela de Almudena Grandes en la que se muestran diversas voces femeninas con tendencias feministas y postfeministas que permite a los lectores analizar las distintas posibilidades de estudiarlas. La escritura de las mujeres españolas a finales del siglo XX, a juicio de la autora, se ha reiventado con gran frescura y con un lenguaje en ocasiones arriesgado y audaz que poco tiene que ver con la escritura anterior a la muerte de Franco. Evidentemente, la repercusión de la autora fuera de nuestro país es destacable si se tiene en cuenta que, incluso después del éxito de *Las edades de Lulú,* en el año 2004 aparece también en Estados Unidos *La imposibilidad de "la mujer" presentada en cinco novelas postfranquistas*[135] en el cual también se analiza a Almudena Grandes y en la que se estudia el panorama literario posterior a la muerte de Franco en 1975, en el que la nueva España democrática ofrece a la mujer española más libertades. En este sentido, teniendo en cuenta los numerosos autores españoles que tratan estos cambios en su obra literaria, se analizan cinco novelas consideradas como representativas: *Las edades de Lulú* por Almudena Grandes, *La pasión turca* por Antonio Gala, *Con Agatha en Estambul* por Cristina Fernández Cubas, *El vergel* por Josefina Aldecoa y *El asesino de los sueños* por Concha Alós. Aunque estos autores en su novela reflejan la emancipación anteriormente mencionada, también muestran a unas protagonistas atrapadas en su rol social de mujer y que, a pesar de sus numerosos intentos de fuga a través de la experimentación sexual, el viaje y el exotismo, nunca logran evadirse de su posición social y siguen atrapadas en la imposibilidad existencial de la mujer. En *Good-Enough Mothers and Daughters in Almudena Grandes*[136], desde un estudio de la sociedad española e hispanoamericana se estudia la relación entre madres e hijas que, como hemos

[135] Billat, A. A. (2004). *La imposibilidad de "la mujer" presentada en cinco novelas postfranquistas.* New York: P. Lang.
[136] Arkinstall, C. (2001). "Good-Enough" Mothers and Daughters in Almudena Grandes' Short Fiction. *Anales De La Literatura Española Contemporánea*. *26*(2), 5-28.

visto anteriormente, suele protagonizar de forma subyacente la trama de las novelas de Almudena Grandes. Con todos estos datos, la repercusión de la autora más allá de nuestras fronteras parece resultar evidente, así como el hecho de que el análisis de la narrativa española tras la dictadura pasa por la representatividad de Almudena Grandes como una de las autoras que refleja las inquietudes y sentimientos de la nueva mujer liberada que la democracia trajó a la tradicional sociedad española.

Por otro lado, en este análisis de la literatura inglesa y estadounidense, no podemos olvidar que el estudio de "género", concebido como tal, como se explica en un boletín terminológico de la División de traducción española del Parlamento Europeo tiene su origen en la palabra inglesa *gender* y que se ha convertido en los últimos años en un término fundamental en el ámbito de la igualdad entre los sexos. En este artículo se analiza cómo en "100 palabras para la igualdad", el glosario de términos relativos a la igualdad entre mujeres y hombres redactado por la Comisión, aparece en nada menos que 25 expresiones. Sin embargo, como sigue explicando el artículo, su traducción en los textos comunitarios es confusa y hasta incongruente, por lo que la traducción de este término, en apariencia sencilla, causa numerososos problemas. Si, como explica el artículo, comparamos dos ejemplos como *gender apartheid* (en el caso de Afganistán) y *gender analysis* deducimos que estos dos *gender* no pueden significar lo mismo. En los años 70, continúa explicando, el término *gender* se extiende en los textos del feminismo académico anglosajón[137]. Evidentemente, como explica, alcanzada ya, en las sociedades occidentales, la igualdad de hombres y mujeres *de jure*, la investigación feminista se adentra en el análisis de las estructuras sociales. Como las desigualdades entre hombres y mujeres no pueden explicarse por una mera diferencia biológica, la investigación feminista

[137] Como Carbajal y Castaño, J. explican en nota a pie de página, en los años 50, el psicoanalista estadounidense Robert Stoller utilizó la oposición *sex/gender* en su estudio de los transexuales para distinguir entre la identidad sexual (*gender*) y el sexo biológico (*sex*). Este par entraría algo más tarde en la teoría feminista, aunque aplicado no ya a los individuos, sino a las estructuras sociales. Se considera que la primera en utilizarlo en este contexto fue la antropóloga Gayle Rubin, en un artículo publicado en 1975.

recurre a la oposición *sex/gender* como un instrumento de análisis de las relaciones entre los sexos, con objeto de distinguir entre la biología y lo social, explica. De una manera general puede decirse, como continúa analizando el artículo que este *gender* va a utilizarse para hacer patente que los comportamientos, las actividades, los papeles y, en general, lo femenino y lo masculino son construcciones sociales/culturales. En las décadas siguientes, los estudios de género florecen en las ciencias humanas y sociales: en disciplinas como la historia, la antropología o la teoría de la literatura se aplica la perspectiva de género y, como apunta el mismo artículo, en esta corriente se inscriben los famosos *rewriting*, *rereading*, etc., es decir, las relecturas de los clásicos, o la reescritura de la historia, por sólo poner dos ejemplos, con objeto de clarificar que la perspectiva masculina, que hasta ahora se ha querido universal (androcentrismo), no lo es. Evidentemente, este hecho explica también que en los países donde más se ha trabajado en este campo (países anglosajones, países nórdicos) se distinga claramente entre los estudios de la mujer y los estudios, más amplios, de género, así como el hecho de que en este capítulo sea de obligada mención la aclaración terminológica al respecto.

Por lo que respecta a la escena política, el artículo pone de relieve la idea de que desde mediados de los años 80, el término *gender* se populariza. Su entrada de lleno en el ámbito político tiene lugar en la Conferencia Mundial sobre la Mujer[138] celebrada en Pekín en 1995, aunque, como indica el artículo, el

[138] *Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer* (Beijing, 1995): las representantes de 189 gobiernos adoptaron la Declaración y Plataforma de Acción de Beijing, que está encaminada a eliminar los obstáculos a la participación de la mujer en todas las esferas de la vida pública y privada, define un conjunto de objetivos estratégicos y explica las medidas que deben adoptar a más tardar para el año 2000 los gobiernos, la comunidad internacional, las organizaciones no gubernamentales y el sector privado para eliminar los obstáculos que entorpecen el adelanto de la mujer, enfocándose a doce áreas de especial preocupación.
Las 12 esferas de especial preocupación que se identificaron en el documento, consideradas representativas de los principales obstáculos para el adelanto de la mujer, son:

1. La pobreza que pesa sobre la mujer
2. El acceso desigual a la educación y la insuficiencia de las oportunidades educacionales
3. La mujer y la salud
4. La violencia contra la mujer
5. Los efectos de los conflictos armados en la mujer
6. La desigualdad en la participación de la mujer en la definición en las estructuras y políticas económicas y en el proceso de producción

uso que de él se hace es confuso en primer lugar, por la naturaleza teórica y abstracta de esta nueva acepción, creada para el análisis académico y porque su dificultad se debe a la complejidad del campo semántico en que se inscribe, dificultad que se multiplica al traducirlo a otras lenguas. El problema parece localizarse en la relación entre estas dos palabras españolas, entre sí y con sus equivalentes en inglés. Como explica el artículo, cuando se habla de género, en sus múltiples acepciones ("género" es una palabra muy polisémica en español, mucho más que *gender* en inglés) se suprimen varias incomodidades: la diferencia de las mercancías en una tienda de ultramarinos, la diferencia biológica sobre base sexual o cualquier cosa relacionada con diferencia y se crea una igualdad ilusoria. Por otra parte, en el lenguaje político, el uso de *gender* o "género" parece reflejar una toma de posición en el debate feminista. A diferencia de muchos países católicos que están, tal como quedó demostrado en la Conferencia de Pekín en contra de la palabra y del concepto, las instituciones comunitarias han hecho suya esta perspectiva, adoptando también el término que mejor la define. El término *gender*[139], responde a la necesidad de disponer de un instrumento analítico y conceptual en la investigación de las relaciones entre los

---

7. La desigualdad en el ejercicio del poder y en la adopción de decisiones
8. La falta de mecanismos suficientes para promover el adelanto de la mujer
9. La falta de conciencia de los derechos humanos de la mujer internacional y nacionalmente reconocidos y de dedicación a dichos derechos
10. La movilización insuficiente de los medios de información para promover la contribución de la mujer a la sociedad.
11. La falta de reconocimiento suficiente y de apoyo al aporte de la mujer a la gestión de los recursos naturales y a la protección del medio ambiente.
12. La niña.

Como seguimiento de esa Conferencia, la Asamblea General de las Naciones Unidas celebró un período extraordinario de sesiones para examinar, cinco años después de su aprobación por la Conferencia en 1995, la Plataforma de Acción de Beijing. En el 2000 fue emprendida una revisión comprehensiva de los progresos logrados y la medición de resultados en la implementación de la Plataforma de Acción en la 23° sesión especial de la Asamblea General (Beijing+5) titulado "Mujer 2000: Igualdad entre los géneros, desarrollo y paz en el siglo XXI". Esta sesión especial se llevó a cabo en Nueva York del 5 al 9 de junio de 2000 y se concentró en los ejemplos relativos a las prácticas aconsejables, las medidas positivas, la experiencia adquirida, y los obstáculos y principales problemas que aún persisten.

Los gobiernos asistentes se comprometieron a nuevas iniciativas como el fortalecimiento de la legislación contra todas las formas de violencia doméstica y la sanción de leyes y la adopción de políticas para erradicar las prácticas nocivas tales como el matrimonio temprano y forzado y la mutilación genital femenina. Además se fijaron objetivos para asegurar la educación primaria obligatoria para niñas y niños y para mejorar la salud de las mujeres mediante la ampliación del acceso a la atención médica a programas preventivos. En: http://www.cinu.org.mx/temas/mujer/confmujer.htm

[139] http://www.europarl.europa.eu/transl_es/plataforma/pagina/celter/bol29.htm

sexos. Como señalan José Castaño e Isabel Carbajal en el artículo *Gender*[140], se utiliza "para hacer patente que los comportamientos, las actividades, los papeles y, en general, lo femenino y lo masculino son construcciones sociales/culturales" de la correspondiente voz inglesa en expresiones como *gender perspective* ("perspectiva de género") o *gender analysis* ("análisis de género"). No obstante, se recomienda utilizar la voz española con la precaución de que nunca debe emplearse de forma innecesaria en sustitución de expresiones perfectamente legítimas y comprensibles como *equality between women and men* o *women's studies*, ya que, como explican, sería absurdo traducir estas expresiones por "igualdad de género" o "estudios de género". Por otro lado, el concepto de "género" es una construcción teórica utilizada por el postfeminismo para analizar y trascender la diferenciación cultural entre los sexos en todos los ámbitos de la vida política y social. Se emplea justamente para referirse de manera unitaria a ambos sexos; los incluye a ambos, al mismo tiempo que supera su plasmación biológica concreta.

Tampoco podemos dejar al margen un análisis de la teoría feminista literaria inglesa y la repercusión que en todos los estudios posteriores tuvo, como apunta Toril Moi en *Teoría literaria feminista*, con autoras como Kate Millet[141] o Mary Ellman[142] en Estados Unidos. Otras autoras dedicadas a la crítica feminista que también destacan en el ámbito anglosajón son Elaine Showalter, que en 1971 ya había abogado por un estudio de la literatura como un grupo aparte, con *Images of woman in fiction.* A finales de los años setenta, hay tres obras que marcarán profundamente el desarrollo de la crítica feminista: *Literary*

[140] http://www.europarl.europa.eu/transl_es/plataforma/pagina/celter/art1gender.htm

[141] Kate Millet (Saint Paul, 1934). Ensayista estadounidense considerada como una de las teóricas más influyentes del movimiento feminista. Su obra más importante es *Política sexual* (1970), en la que critica el falocentrismo a través de la literatura y el psicoanálisis. El libro explica el enfoque feminista de la literatura como una fuerza crítica con la que había que contar y representa una ruptura total con la ideología de la Nueva Crítica Americana. No obstante, la autora, a pesar de considera necesario analizar los contextos sociales y culturales para poder comprender auténticamente la obra literaria, niega las contribuciones de sus predecesoras, por lo que, posteriormente su obra no pudo ser considerada cmo un ejemplo a seguir por posteriores generaciones de críticas feministas ya que no afronta el problema de cómo leer el texto de una mujer.

[142] Mary Ellman (1921) es autora de *Thinking about women* (1968), en la que pretende demostrar que el pensamiento surge por analogía sexual y que la naturaleza de este comportamiento es ilógica y lúdica.

women de Ellen Moers, que es el resultado de un largo período de reflexión sobre las mujeres y la literatura y que constituyó el primer intento de descubrir la historia de la literatura de mujeres como una corriente, *A literature of their own* de Elaine Showalter, que se propone descubrir la tradición de las novelistas inglesas desde la generación de las Brönte hasta la actualidad y mostrar que el desarrollo de esta tradición es similar al de cualquier otra subcultura literaria y *The Madwoman in the Attic* (*La loca del desván*) sobre las principales escritoras del siglo XIX. La existencia de estas obras y su cronología demuestran que cualquier literatura posterior femenina tiene algún vínculo con estos estudios y que, muy probablemente, en cierta medida, casi todas las autoras posteriores a estos estudios se encuentran en deuda con las contribuciones que las mencionadas críticas aportaron con sus ensayos al mundo femenino sin, en la mayoría de los casos, caer en el feminismo exacerbado. Por otro lado, es evidente que el estudio de género en el mundo anglosajón es mucho anterior al de nuestro país y que estas obras constituyen un referente cuando se pretende analizar la literatura de mujeres de cualquier país.

Entre las autoras británicas contemporáneas podemos destacar a Zadie Smith (1975-) con *White Teeth*, que se publicó en 2000 convirtiéndose inmediatamente en *bestseller*, así como *El cazador de autógrafos* (*The Autograph Man*), en 2002 y un libro de ensayos, *The Morality of the Novel*, en el que seleccionaba a los escritores del siglo XX a través de la filosofía moral y su tercera novela, *On Beauty* (Sobre la belleza) que obtuvo un gran éxito de crítica y público o Beryl Bainbridge (1932-)[143], autora que, al igual que Almudena

[143] Nacida en Bainbridge (Liverpool) apareció como actriz de la conocida serie británica, Coronation Street en 1961. Ha publicado *Harriet Said...*, *Another Part of the Wood* (1968) y *An Awfully Big Adventure* (1970).
Entre sus novelas anteriores se encuentran: *An Awfully Big Adventure*. Posteriormente, se dedicó a la novela histórica, con *Master Georgie* por la que obtuvo en 1998 el premio James Tait Black Memorial Prize. Su novela más reciente, *According to Queeney* es una ficción sobre Samuel Johnson vista a través de los ojos de 'Queeney Thrale', la hija mayor de Henry Thrale y Hester Thrale. Entre sus obras destacan: *A Weekend with Claud (*1967); *Another Part of the Wood;*(1968); *Harriet Said...*(1972); *The Dressmaker* (1973); *The Bottle Factory Outing* (1974); *Sweet William* (1975); *A Quiet Life* (1976); *Injury Time* (1977); *Young Adolf* (1978); *Another Part of the Wood* (revised edition) (1979); *Winter Garden* (1980); *A Weekend with Claude* (revised edition) (1981); *English Journey* (1984); *Watson's Apology* (1984); *An*

Grandes, carga sus novelas de un alto contenido biográfico. Cabe mencionar la variedad de géneros en los que muchas de las autoras británicas han incurrido, como es el caso de Sue Townsend que ha practicado el teatro con una obra irónica sobre la monarquía, un ejercicio de ironía proyectada sobre una institución y unos miembros que, aunque a salvo de ataques consistentes, siempre han sido objeto de imitaciones y burlas más o menos asumibles desde que, en 1968, el Theatre Act acabó con la censura teatral en *La reina y yo*, o la literatura juvenil en *El diario secreto de Adrian Mole*, sobre Adrian Mole, un chico inglés de trece años y tres cuartos, que comienza a llevar un diario que recuerda en cierto modo al pequeño Nicolás de Goscinny o con el Manolito Gafotas de Elvira Lindo en lo que toca a la mirada de incomprensión que arroja sobre el mundo de los adultos. En esta misma línea, también encontramos a Anne Cassidy[144] que también es conocida por su literatura juvenil y sus historias de suspense de las que *A family affair* (1995) fue la que inició su popularidad y en la que Patsy Kelly, un adolescente, trabaja en la agencia de detectives de su tío para descubrir el crimen que se trata en la novela. Podemos destacar de la narración de Cassidy su tendencia a utilizar personajes que son a la vez víctimas y verdugos y, en este sentido, podemos encontrar alguna similitud con los personajes marginales de Almudena Grandes, como, por ejemplo, Benito, en *Te*

Awfully Big Adventure (1989); *The Birthday Boys* (1991); *Every Man for Himself* (1996); *Master Georgie* (1998); *According to Queeney* (2001); *The Girl in the Polka-Dot Dress* (2008).
Relatos:
Mum and Mr Armitage (1985); *Collected Stories* (1994).
No ficción:
English Journey (1984); *Forever England: North and South* (1987); *Something Happened Yesterday* (1993).

[144] Autora británica nacida en 1952 entre cuyas obras destacan:
Big Girl's Shoes, Lion Tracks, (1990); *Good Days, Bad Days*, Hamish Hamilton, (1993); *In Real Life*, Lion Tracks, (1993); *Driven to Deat*, Hippo, (1994); *Talking To Strangers*, Scholastic, (1994); *A Family Affair*, Scholastic, (1995); *Spider Pie*, Hamish Hamilton, (1995); *Accidental Death*, Scholastic, (1996); *End of the Line*, Scholastic, (1996); *No Through Road*, Scholastic, (1996); *Brotherly Love*, Scholastic, (1997); *The Hidden Child*, Scholastic, (1997); *Death by Drowning*, Scholastic, (1999); *Killing Time* Scholastic, (1999); *Dead Quiet*, Scholastic, (2000); *Pippa and Poppa*, Franklin Watts, (2000); *The Cheeky Monkey*, Franklin Watts, (2000); *The Crying Princess* , Franklin Watts, (2000); *Jasper and Jess*, Franklin Watts, (2001); *Tough Love*, Scholastic, (2001); *Missing Judy*, Scholastic, (2002); *Naughty Nancy*, Franklin Watts, (2002); *The Queen's Dragon*, Franklin Watts, (2002); *Blood Money* Hodder Children's Books, (2003); *Love Letters*, Scholastic, (2003); *A Bunch of Balloons*; Franklin Watts, (2004); *Looking for JJ*, Scholastic, (2004); *The Best Den Ever*, Franklin Watts, (2004); *Toby's Trousers*, Franklin Watts, (2004); *Birthday Blues*, Scholastic, (2005); *Puss in Boots*, Franklin Watts, (2005); *Sammy and the Starman*, Barrington Stoke, (2005); *Snow White*; Franklin Watts, (2005); *Witness*, Evans Bros, (2005); *Innocent*, Hodder, (2006); *Careless*, Hodder, (2007); *Girl Lost*, Scholastic, (2007); *The Bone Room* , Barrington Stoke, (2007); *The Story of my Life*; Scholastic, (2007).

llamaré Viernes. Se trata de personajes que han sido maltratados por sus propias circunstancias y que se han visto obligados a ser retirados de la "normalidad" de la vida cotidiana y, en algunos casos, a cometer algún delito, que queda justificado por la narrativa de Cassidy o de Almudena Grandes. Dentro de este abanico de literatura juvenil, no podemos dejar de mencionar a JK Rowling, conocida por su saga de Harry Potter y que ha cosechado un éxito de ámbito mundial así como ha despertado el interés por la literatura infantil y juvenil por parte de todas las generaciones. No obstante, también es destacable el hecho de que en sus primeras ediciones la autora se viera obligada a cambiar sus iniciales porque la editorial pensó que un nombre de mujer no resultaría lo suficientemente atrayente para los lectores jóvenes. En España, la literatura juvenil escrita por mujeres, no tiene la repercusión que en el Reino Unido, si bien en los últimos años destaca la aparición del personaje de Manolito Gafotas de Elvira Lindo o, recientemente, la incursión en el panorama literario de autoras más jóvenes como Laura Gallego[145] con *Memorias de Idhún.*

Otra de las autoras británicas que en los últimos tiempos ha tenido una gran repercusión y que, cronológicamente, puede relacionarse con Almudena Grandes es Sophie Kinsella[146], con el personaje de Becky Bloomwood,

[145] Laura Gallego (1977-) a los once años comenzó a escribir con una amiga suya la que sería su primera novela sin publicar, *Zodiaccía, un mundo diferente* (disponible en su página web). A los 21 años, cuando estaba estudiando Filología Hispánica, escribió la novela *Finis Mundi*, con la que obtuvo el primer premio en el concurso Barco de Vapor de la editorial SM. Es fundadora de la revista universitaria *Náyade*, repartida trimestralmente en la Facultad de Filología y fue codirectora de la misma desde 1997 a 2000. Su primera novela publicada fue *Finis Mundi* (1999), pero obtuvo mayor popularidad con su trilogía *Crónicas de la Torre*. A raíz de esa trilogía surgió un gran interés por su obra, especialmente en Internet. Pero aunque su fama se debe principalmente a las novelas juveniles, ha publicado también obras dirigidas a un público infantil (*Retorno a la Isla Blanca*, *El cartero de los sueños*), incluyendo a los prelectores (serie de Alba). En 2004 comenzó su segunda trilogía, titulada *Memorias de Idhún*. En la actualidad realiza su tesis doctoral sobre el libro de caballería *Belianís de Grecia* de Jerónimo Fernández, publicado en 1579. Entre sus obras destacan: *Finis Mundi* (1999); *El Valle de los Lobos* (2000); *El cartero de los sueños* (2001); *Retorno a la Isla Blanca* (2001); *Las hijas de Tara* (2002); *La maldición del Maestro* (2002); *La leyenda del Rey Errante* (2002); *La llamada de los muertos* (2003); *Mandrágora* (2003); *¿Dónde está Alba?* (2003); *El coleccionista de relojes extraordinarios* (2004); *Fenris, el elfo* (2004); *Alas de fuego* (2004); *Memorias de Idhún I: La Resistencia* (2004); *La hija de la noche* (2004); *Max ya no hace reír* (2004); *Alba tiene una amiga muy especial* (2004); *El fantasma en apuros* (2005); *Memorias de Idhún II: Tríada* (2005); *Memorias de Idhún III: Panteón* (2006); *La emperatriz de los etéreos* (2007).

[146] Pseudónimo de la escritora y periodista, Madeleine Wickham (1969-), especializada en temas financieros. La serie de novelas protagonizadas por Becky Bloomwood, compradora compulsiva y

compradora compulsiva y permanentemente arruinada, con el que incurre en la literatura de humor en el mismo sentido que Bridget Jones, ironizando sobre los prototipos femeninos estandarizados en la sociedad. Si bien la temática difiere en gran sentido de la Almudena Grandes, comparte con ella la preferencia por protagonistas femeninos que afrontan problemas cotidianos a los que tienen que enfrentarse, en este caso, con un gran sentido del humor. Resulta destacable el hecho de que el Reino Unido cuente con un nutrido grupo de autores que practican el género humorístico, en el que también se encuentran algunas escritoras destacadas tales como el ya mencionado caso de Fielding o el de Kinsella. Si analizamos el panorama literario español, comprobamos que este grupo es prácticamente inexistente, con ocasionales y escasas incursiones como es el caso de autoras como Carmen Rico Godoy[147]. La dificultad de la literatura de humor queda solventada con gran maestría en sus novelas y el hecho de que se hayan convertido en *bestseller* no implica una reducción de la calidad de su literatura, de igual modo que el número de ventas de las novelas de Almudena Grandes tampoco rivaliza con la calidad narrativa de la autora. Si analizamos a ambas autoras, observamos que las dos escogen como personajes protagonistas a mujeres independientes económicamente que, sin embargo, tienden a tenderse trampas con su propia emancipación y que siguen luchando por ser felices en la vida, aunque desde distintos puntos de vista. La nueva mujer trabajadora que protagoniza sus novelas, al estilo de Bridget Jones, cosecha éxitos en su vida

---

permanentemente arruinada (*Loca por las compras, Loca por las compras en Manhattan y Loca por las compras prepara su boda*) la ha convertido en una de las autoras más leídas de Gran Bretaña.
Loca por las compras (2001)
Obras:
Loca por las compras en Manhatan (2002); *Loca por las compras prepara su boda* (2003); *No te lo vas a creer* (2004); *Loca por las compras tiene una hermana* (2005); *La reina de la casa* (2006).

[147] Carmen Rico Godoy (1939-2001) escritora, periodista y activa feminista española.
Novelas:
Cómo ser mujer y no morir en el intento. (1990); *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (1991); *La costilla asada de Adán* (1996); *Cortados, solos y con (mala) leche* (1999); *Fin de Fiesta* (2001); *Tirar a matar* (2001, inacabada).
Ensayos:
La neurona iconoclasta.
Bajo el ficus de La Moncloa.
Tres mujeres.
Guiones cinematográficos
Miss Caribe, de Fernando Colomo (1988); *Cómo ser mujer y no morir en el intento* (adaptación de su novela homónima), de Ana Belén (1991); *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (adaptación de su novela homónima), de Enrique Urbizu (1994); *El paraíso ya no es lo que era*, de Francesc Betriu (2000).

profesional y no está dispuesta a renunciar a ella, pero, al mismo tiempo, se encuentra atrapada por cánones biológicos y tradicionales que dificultan su vida personal, como si de algún modo se vieran obligadas a tener que elegir entre una u otra vida y no les estuviera permitido conducir ambas sin tener que morir en el intento.

También es destacable la narración de A.S. Byatt[148], cuyos temas predilectos son la intelectualidad victoriana, la poesía, los fantasmas, la posibilidad de contactar con los que ya no están, la fantasía, el encuentro de almas gemelas que descubren que lo son gracias a su mutua pasión por el saber, el amor, las concomitancias entre las sociedades humanas y las sociedades de insectos y que, en palabras de Pilar Adón[149] es lo mejor de la tradición, pasado por el tamiz de nuestros miedos más posmodernos y de nuestros deseos más espirituales. Como sigue explicando Adón, es ahí donde reside la grandeza de Byatt, quien a su juicio es la mejor narradora británica viva, tras Iris Murdoch, porque Byatt**,** en su potencia, en su erudición, en su prodigiosa capacidad de trascender las señas meramente contemporáneas de la literatura inglesa, y de enclavarlas en la mejor tradición de la prosa occidental, es el eslabón que sucede a monstruos como Saul Bellow**,** Anthony Burgess**,** Wyndham Lewis o la citada Iris Murdoch. En *La mujer que silba*, la autora pone fin a la tetralogía

[148] Autora británica nacida en 1936 entre cuyas obras destacan: *Shadow of a Sun,* Chatto & Windus, (1964); *Degrees of Freedom: The Early Novels of Iris Murdoch* Chatto & Windus, (1965); *The Game* Chatto & Windus, (1967); *Wordsworth and Coleridge in Their Time* Nelson, (1970); *Iris Murdoch: A Critical Study* Longman, (1976); *The Virgin in the Garden* Chatto & Windus, (1978); *Still Life* Chatto & Windus, (1985); *Sugar and Other Stories* Chatto & Windus, (1987); *Unruly Times: Wordsworth and Coleridge, Poetry and Life* Hogarth Press, (1989); *George Eliot: Selected Essays, Poems and Other Writings* (editora junto con Nicholas Warren) Penguin, (1990); *Possession: A Romance* Chatto & Windus, 1990. *Posesión,* trad. María Luisa Balseiro; *Passions of the Mind: Selected Writings* Chatto & Windus, (1991); *Angels & Insects,* Chatto & Windus, (1992); *Ángeles e insectos,* trad. Javier Lacruz; *The Matisse Stories,* Chatto & Windus, (1993); *The Djinn in the Nightingale's Eye,* Chatto & Windus, (1994); *Imagining Characters: Six Conversations about Women Writers* (junto con Ignes Sodre) Chatto & Windus, (1995); *New Writing Volume 4* (editora junto con Alan Hollinghurst) Vintage, (1995); *Babel Tower,* Chatto & Windus, (1996); *New Writing Volume 6* (editora junto con Peter Porter) Vintage, (1997); *Elementals: Stories of Fire and Ice,* Chatto & Windus, (1998); *Oxford Book of English Short Stories* (editora), Oxford University Press, (1998); *On Histories and Stories: Selected Essays* Chatto & Windus, (2000); *The Biographer's Tale,* Chatto & Windus, (2000); *Portraits in Fiction,* Chatto & Windus, (2001); *The Bird Hand Book* (con fotografías de Victor Schrager) Graphis (Nueva York), (2001); *A Whistling Woman* Chatto & Windus, 2002. *La mujer que silba,* trad. Susana Rodríguez-Vida. *Little Black Book of Stories* Chatto & Windus, 2003. *El libro negro de los cuentos,* trad. Susana Rodríguez-Vida.

[149] http://latormentaenunvaso.blogspot.com/2007/04/el-libro-negro-de-los-cuentos-s-byatt.html

protagonizada por Federica Potter, personaje que la autora presenta en el año 1968, como una mujer inteligente, profesora de literatura y divorciada con un hijo, que abandona la enseñanza a causa de las revueltas estudiantiles y empieza a presentar un programa de televisión donde se dan cita toda clase de intelectuales. En la Universidad de North Yorkshire, en un ambiente de investigaciones científicas y charlas filosóficas, se prepara un ciclo interdisciplinario de conferencias "*Cuerpo y mente*", perturbado por la presencia de una Antiuniversidad apostada en las cercanías, donde se consume LSD, se practica la filosofía hippie y se da cabida a clases que van desde Mao a la astrología. En una granja cercana, una comunidad terapéutica dirigida por un psicoanalista comienza a transformarse en un culto religioso bajo la influencia de un carismático personaje, que aúna en sí un terrible pasado, periódicas crisis de locura y un profundo misticismo. Todos estos círculos empiezan a confluir cuando el productor del programa que conduce Federica se dispone a grabar las conferencias. Al igual que Almudena Grandes (si bien cronológicamente se ubica mucho antes), Byatt recurre a las mujeres como protagonistas y no tiene ningún reparo en utilizar el mismo personaje para construir una tetralogía de igual modo que Almudena Grandes construyó la suya propia aunque con personajes y novelas totalmente independientes durante el primer ciclo de su narrativa. Las novelas de Byatt reflejan su formación; su estilo es muy literario y cargado de referencias; sus personajes están sacados del mundo académico y artístico. Su primera novela, *Sombra de un sol* (1964), describe los esfuerzos de una niña para sustraerse a la influencia de su padre novelista; *El juego* (1967) narra la historia de dos hermanas, una de las cuales es una catedrática de Oxford y la otra una famosa novelista. La fama de Byatt se consolidó con *Posesión* (1990), que recibió, entre otros premios, el Booker y cuyos protagonistas son dos profesores universitarios que se enamoran al realizar un trabajo de investigación precisamente sobre una historia de amor del siglo XVIII; ambas historias son comparadas y contrastadas de manera interesante y evocadora. Si bien la narrativa de Byatt es mucho más poética y difiere en gran manera de la de Almudena Grandes, podemos encontrar algunas similitudes tales como la

práctica de diversos géneros, como el cuento y la novela, con preferencia por éste último, o el empleo de personajes femeninos protagonistas que dan vida a las historias que salen de sus respectivas plumas.

Por otra parte, también debemos mencionar en este capítulo a Joanna Trollope[150], autora que con frecuencia destaca por incluir en su narrativa personajes pertenecientes a clases medias del centro del Reino Unido, característica que en cierto modo comparte con Almudena Grandes, al igual que la tendencia a reflejar los sentimientos más comunes de la vida cotidiana, tales como el amor o el odio. En *Girl from the South* (2002) describe la vida de una norteamericana que abandona su país para instalarse en Londres. Trollope también ha publicado varias novelas históricas (bajo el nombre de Caroline Harvey) así como ha manifestado un interés especial por las mujeres, no sólo a través de muchos de sus personajes femeninos, sino también a través de un estudio sobre las mujeres del Imperio británico titulado *Britannia's Daughters* (1983). Al igual que para Almudena Grandes, Trollope escribe sobre mujeres, sobre la vida cotidiana, sobre historias comunes con nombres comunes y al igual que Almudena Grandes, su obra ha sido traducida a numerosas lenguas. Asimismo, cabe destacar que en la narrativa de Trollope la figura de la mujer está presente ya desde el título y así lo vemos en obras como *Dos mujeres*, novela intimista en la que presenta una pareja de lesbianas y explora y critica los tópicos de la sociedad británica como el hecho de que una mujer pueda tener una pareja más joven en *Un amante joven*. A lo largo del análisis de la narrativa de Almudena Grandes hemos visto cómo la autora también dedica descripciones

[150] Autora británica nacida en 1943 cuyas obras más destacadas son:
Eliza Stanhope, Hutchinson, (1978); *Parson Harding's Daughter*, Hutchinson, (1979); *Leaves from the Valley*, Hutchinson, (1980); *Legacy of Love: Charlotte, Alexandra, Cara*, Octopus, (1980); *The City of Gems*, Hutchinson, (1981); *Britannia's Daughters: A Study of Women in the British Empire*, Hutchinson, (1983); *The Steps of the Sun*, Hutchinson, (1983); *The Taverners' Place*, Hutchinson, (1986); *The Choir*, Hutchinson, (1988); *A Village Affair*, Bloomsbury, (1989); *A Passionate Man*, Bloomsbury, (1990); *The Rector's Wife*, Bloomsbury, (1991); *The Men and the Girls*, Bloomsbury, (1992); *A Castle in Italy*, Doubleday, (1993); *A Second Legacy*, Doubleday, (1993); *A Spanish Lover*, Bloomsbury, (1993); *The Country Habit: An Anthology* (editor) Bantam, (1993); *The Best of Friends*, Bloomsbury, (1995); *Faith* , (A Bloomsbury Quid), Bloomsbury, (1996); *Next of Kin*, Bloomsbury, (1996); *The Brass Dolphin*, Doubleday, (1997); *Other People's Children*, Bloomsbury, (1998); *Marrying the Mistress*, Bloomsbury, (2000); *Girl from the Sout*, Bloomsbury, (2002); *Brother & Sister*; Bloomsbury, (2004); *Second Honeymoon*; Bloomsbury, (2006); *The Book Boy*; Bloomsbury, (2006).

minuciosas e intimistas con personajes lésbicos u homosexuales, como en el caso de Lulú.

Otras autoras británicas tales como Margaret Forster[151] también recurren con frecuencia al intimismo femenino así como utilizan temas femeninos para su narración. Así si tomamos títulos como *Dames' Delight*, *Georgy Girl*, *Miss Owen-Owen is at Home*, *The Seduction of Mrs Pendlebury*, *Mother Can You Hear Me?*, *Significant Sisters: The Grassroots of Active Feminism 1839-1939*, *Mother's Boys*, *Diary of an Ordinary Woman*, *Good Wives?*, analiza la personalidad femenina desde diferentes puntos de vista con un minucioso análisis de los hechos que cargados de realidad siempre se recrean en la ficción tomando siempre como base la vida interna de las mujeres, las obligaciones y sufrimientos a los que se han visto sometidas a lo largo de la historia, así como la maternidad. La autora celebra la liberación de la mujer así como su emancipación económica en cada una de sus novelas y su feminismo ha quedado demostrado en el exhaustivo análisis que la autora realiza de vidas particulares, como en el caso de *Significant Sisters* (1984) en la que describe el feminismo cambiante a través de la vida de diversas mujeres. En muchas de sus novelas se contrastan las obligaciones laborales a las que se enfrentan las mujeres actuales con los remordimientos que a menudo suele producirles el hecho de hacerlo, de

[151] Autora británica nacida en 1938 entre cuyas obras destacan:
Dames' Delight, Cape, (1964); *Georgy Girl*, Secker & Warburg, (1965); *The Bogeyman*, Secker & Warburg, (1965); *The Travels of Maudie Tipstaff*, Secker & Warburg, (1967); *The Park*, Secker & Warburg, (1968); *Miss Owen-Owen is at Home*, Secker & Warburg, (1969); *Fenella Phizackerley*, Secker & Warburg, (1970); *Mr Bone's Retreat*, Secker & Warburg, (1971); *The Rash Adventurer: The Rise and Fall of Charles Edward Stuart*, Secker & Warburg, (1973); *The Seduction of Mrs Pendlebury*, Secker & Warburg, (1974); *Memoirs of a Victorian Gentleman: William Makepeace Thackeray*, Secker & Warburg, (1978); *Mother Can You Hear Me?*, Secker & Warburg, (1979); *The Bride of Lowther Fell: A Romance*, Secker & Warburg, (1980); *Marital Rites*, Secker & Warburg, (1981); *Drawn from Life: The Journalism of William Makepeace Thackeray*, (editor), Folio Society, (1984); *Significant Sisters: The Grassroots of Active Feminism 1839-1939*, Secker & Warburg, (1984); *Private Papers*, Chatto & Windus, (1986); *Elizabeth Barrett Browning: A Biography*, Chatto & Windus, (1988); *Elizabeth Barrett Browning: Selected Poems*, (editor, introduction and prefaces), Chatto & Windus, (1988); *Have the Men Had Enough?*, Chatto & Windus, (1989); *Lady's Maid*, Chatto & Windus, (1990); *The Battle for Christabel*, Chatto & Windus, (1991); *Daphne du Maurier*, Chatto & Windus, (1993); *Mother's Boys*, Chatto & Windus, (1994); *Hidden Lives: A Family Memoir*, Viking, (1995); *Shadow Baby*, Chatto & Windus, (1996); *Rich Desserts and Captain's Thin: A Family and Their Times 1831-1931*, Chatto & Windus, (1997); *Precious Lives*, Chatto & Windus, (1998); *The Memory Box*, Chatto & Windus, (1999); *Good Wives?:* Mary, Fanny, Jennie & Me 1845-2001, Chatto & Windus, (2001); *Diary of an Ordinary Woman: A Novel*, Chatto & Windus, (2003); *Is There Anything You Want?*, Chatto & Windus, (2005); *Keeping The World Away*, Chatto & Windus, (2006); *Over*, Chatto & Windus, (2007).

un modo similar al que Almudena Grandes lo demuestra en sus novelas, sobre todo, en las pertenecientes al primer ciclo de su trayectoria literaria. En *Georgy Girl*, la protagonista renuncia a su libertad "femenina" para dedicarse al cuidado de un bebé, mientras que en *The Battle for Christabel* (1991) plantea cómo tres mujeres se debaten contra el sentimiento de culpabilidad que representa para ellas el hecho de renunciar a una vida familiar. La narrativa de Forster, al igual que la de Almudena Grandes, sin ser feminista, pone de manifiesto los sentimientos que albergan las mujeres actuales con respecto a las distintas obligaciones a las que deben hacer frente en sus vidas diarias. En algunas de sus novelas, de igual modo que Almudena Grandes lo hace con Malena o con Lulú, Forster investiga la genealogía de los sentimientos filiales, como en el caso de *Hidden Lives* o en *The Memory Box* (1999) en el que la maternidad ocupa un lugar fundamental a lo largo de toda la narración de igual modo que Almudena Grandes utiliza este aspecto en personajes como Lulú o Malena, fuertemente marcados por la influencia materna. Asimismo las diferencias generacionales que hemos podido encontrar en novelas como *Malena es un nombre de tango* o *Las edades de Lulú*, también aparecen reflejadas en *Shadow Baby* (1996), en la que describe y contrasta dos vidas paralelas de mujeres, nacidas en 1887 y en la década de los años cincuenta, criadas por madres solteras. De igual modo, las relaciones entre madres e hijas ocupan un lugar fundamental en *Private Papers* (1986) o *Mother Can You Hear Me?* (1979). Al igual que Almudena Grandes, Forster ubica gran parte de sus novelas y biografías en su ciudad natal (Carlisle). Margaret Forster logra combinar con éxito el análisis emocional con un interés histórico de cada detalle de su vida cotidana. Sus obras saben captar las dificultades de las vidas normales así como presentar una introspección de los aspectos de la vida cotidiana a los que se enfrentan cada día, de modo similar al que Almudena Grandes lo hace con los personajes de Malena, Lulú, Ana, Rosa, Fran, etc.

Esther Freud[152], reconocida como una de las mejores escritoras sobre la infancia en la actualidad por saber captar las relaciones familiares, es considerada como una de las mejores autoras británicas. La autora sabe describir con precisión la calidez y las relaciones familiares e incluso se atreve con el género humorístico en *Hideous Kinky* (1992), en la que desde la narración de una niña de cinco años relata las pretensiones hippies de su madre así como sus líos amorosos. No obstante, la autora también sabe reflejar las preocupaciones subyacentes de los personajes y mezcla con habilidad los diferentes tonos emocionales que cualquier ser humano puede tener mediante introspecciones psicológicas de tipo freudiano junto a la sexualidad, los sueños y los espacios de la memoria. En algunas de sus novelas se aprecian algunas similitudes con sus antecedentes germano-judíos exiliados en el Reino Unido, como es el caso de *Gaglow* (1997), and *The Sea House* (2003). *Hideous Kinky* es una novela corta en la que narra una estancia en Marruecos de una madre hippie con sus hijas de cinco y siete años en los años sesenta 1960. Destacan las diferencias culturales entre Marruecos y el mundo occidental que, desde la visión infantil de la niña de cinco años, la autora ofrece así como todos los personajes que la rodean (Linda y su niño, bailarinas, mendigos, amantes…), que en cierto modo recuerdan a los personajes de Almudena Grandes en *Te llamaré Viernes*, que se ven obligados a la existencia y a escapar de ella a través de comportamientos excéntricos que ayuden a sobrellevar la aspereza de la vida en determinados momentos. Su novela *Gaglow* muestra una estructura mucho más compleja y narra los conflictos amorosos en torno a la Primera Guerra Mundial en Alemania y en el actual Reino Unido. Las relaciones familiares en el seno de una familia con reminiscencias judías, en especial, las de Eva con respecto a su hermano Enmanuel. La ruptura emocional que la guerra supone para la familia y el creciente antisemitismo son otros de los factores destacados de la novela,

[152] Esther Freud (Londres, 1963), hija de Lucian Freud. Estudió arte dramático en Drama Centre y ha actuado en diversas obras y series de televisión. También fundó junto a otras actrices la compañía femenina de teatro *Norfolk Broads*. Esther Freud fue considerada como una de las mejores 20 escritoras jóvenes británicas por la revista *Granta* en 1993. Esther Freud reside en Londres y Southwold (Suffolk). Su última novela es *Love Falls* (2007). Entre sus obras: *Hideous Kinky*, Hamish Hamilton, (1992); *Peerless Flats*, Hamish Hamilton, (1993); *Gaglow*, Hamish Hamilton, (1997); *The Wild*, Hamish Hamilton, (2000); *The Sea House*, Hamish Hamilton, (2003); *Love Fall*, Bloomsbury, (2007).

marcada por la evolución histórica, una característica que en cierto modo la relaciona con Almudena Grandes, quien a menudo se sirve de datos históricos abundantes para dar consistencia a su narración, como es el caso de *El corazón helado*. En la segunda parte de la narración, se nos muestra a Sarah, embarazada de su novio actor, y que posa para su padre mientras empieza a sentir curiosidad por la casa de campo familiar de Gaglow, en Alemania del Este. Sarah empieza a soñar con la casa y sus parientes, sobre todo, con su abuela (Eva) con quien guarda un enorme parecido. Se entrelazan las dos épocas y los períodos históricos con enorme habilidad así como con largas introspecciones íntimas que recuerdan a la novela de Almudena Grandes, *El corazón helado*, y a la incesante búsqueda de Raquel en *El corazón helado* entre los fondos de su pasado y el de su familia.

The Wild (2000) es su novela más rompedora. Comienza con una imagen de violencia y es un cuento de conflicto generacional entre niños y adultos. Tess, de nueve años, es el personaje protagonista en torno a quien gira toda la novela y cuyo punto de vista es el que dirige la narración. Las ansiedades, traumas y preocupaciones de unos niños que viven con su madre son el eje central de la narración. De igual modo que en *The Sea House* (2003) aunque, adentrándose fundamentalmente en la vida de los adultos y el exilio de los alemanes judíos. Al igual que en *Gaglow*, también se intercalan varias narraciones del pasado y del presente y así nos narra cómo el pintor alemán Max Meyer llega en 1953 a Suffolk para pintar como terapia contra la muerte de su hermana. Asimisno se nos presenta otro exiliado, el del arquitecto Klaus Lehmann, y cómo Max protaniza un lío amoroso con la mujer de éste. En la otra narración paralela, Lily, insatisfecha por su relación con su novio, obsesionado por su carrera, decide alquilar una casa en el verano para leer las cartas de Lehmann escritas a su mujer durante los años treinta. Lily también protagoniza una aventura amorosa y decide mudarse a la casa junto al mar a la que se refiere el título. Freud, al igual que Almudena Grandes, deja un lugar importante a los sentimientos y la infancia que en muchos casos los justifica y explica en edades adultas, como sucede en el

caso de Benito, Lulú o Malena, personajes incomprendidos desde su atrevimiento o incluso excentricidad que encuentran cobijo en la narrativa de las autoras que saben darle vida.

La narrativa de mujeres anglosajona se inició mucho antes que la española y son muchas las escritoras que nutren el grupo del Reino Unido, entre las que también podemos destacar a Zoe Heller[153], otra de las autoras surgidas últimamente en el panorama británico y estadounidense de la narrativa de ficción, a Susan Hill[154], autora interesada por la narrativa de fantasmas y de

[153] Zoë Heller (1965-), nacida en Londres, hija de inmigrantes judíos alemanes (su padre fue Lukas Heller, famoso guionista). En la actualidad reside en Nueva York y trabaja pra el *Daily Telegraph*, *The New Yorker* y otras revistas. Ha publicado dos novelas: *Everything You Know* (1999) y *Notes on a Scandal* (2003), seleccionada para el Booker Prize de 2003. En marzo de 2008, publicará *The Believers.*

[154] Susan Hill (1942, Scarborough) publicó su primera novela seria, *Gentlemen and Ladies*, en 1968, a la que siguieron *A Change for the Better, I'm the King of the Castle, The Albatross and other stories, Strange Meeting, The Bird of Night, A Bit of Singing and Dancing and In the Springtime of Year*, publicadas entre 1968 y 1974. Entre sus obras destacan: *The Enclosure*. Hutchinson, (1961); *Do Me a Favour*, Hutchinson, (1963); *Gentleman and Ladies*, Hamish Hamilton, (1968), Penguin Paperback, (1970); *A Change for the Better*, Hamish Hamilton, (1969), Penguin Paperback, (1971); *I'm the King of the Castle*, Hamish Hamilton, (1970); Penguin Paperback (1972); *Strange Meeting*, Hamish Hamilton, (1971); Penguin Paperback, (1973); *The Bird of Night*, Hamish Hamilton (1972); Penguin Paperback, (1973); *In the Springtime of the Year*, Hamish Hamilton, (1973); Penguin Paperback, (1974); *The Woman in Black - A Ghost Story*, Hamish Hamilton, Penguin Paperback (1983)/ Mandarin Paperback, (1989) Vintage Paperback (1999); *Air and Angels*, Sinclair Stevenson 1991; Mandarin Paperback 1993; Vintage (1999); *The Mist in the Mirror: A Ghost Story*, Hamish Hamilton, (1992); Mandarin paperback, (1993); Vintage, (1999); *Mrs de Winter*, Sinclair Stevenson, (1993); Mandarin Paperback, (1994) Vintage, (1999); *The Service of Clouds*, Chatto and Windus, (1997); Vintage, (1999); *The Various Haunts of Men*, Sinclair Stevenson (2004); *The Pure in Heart*, Chatto and Windus; *The Risk of Darkness*, Chatto and Windus;*Corruption*, Chatto and Windus.
Relatos:
The Albatross and other stories, Hamish Hamilton (1970); Penguin (1972); *A Bit of Singing and Dancing*, Hamish Hamilton (1973); Penguin (1974); *Listening to the Orchestra*, Long Barn Books (1997);*The Boy who Taught the Beekeper to Read*, Chatto and Windus July (2003).
No ficción
The Magic Apple Tree, Hamish Hamilton, (1982); Penguin (1985); Long Barn Books (1998); *Through the Kitchen Window*, (1984); Penguin (1986); *Through the Garden Gate*, Hamish Hamilton, (1986); *The Lighting of the Lamps*, Hamish Hamilton, (1987); *Shakespeare Country*, Joseph, (1987); *The Spirit of the Cotswolds*, Michael Joseph, (1988); *Family*, (autobiografía) Michael Joseph, (1989); *Reflections from a Garden*, Pavilion Books (1995).
Teatro
The Cold Country and other plays for Radio BBC Publications, (1975).
Juvenil
One Night at a Time, Hamish Hamilton, (1984); Puffin (1986); *Mother's Magic*, Hamish Hamilton, (1985); Puffin (1986); *Can it be True?*; Hamish Hamilton, (1987), Puffin, (1988), Walker Books, (1990); *Susie's Shoes*, (illustrated by Priscilla Lamont), Hamish Hamilton (1989); Puffin (1990); *Stories from Codling Village*, Walker Books, (1990); *I've Forgotten*, Edward Walker Books and Sainsburys, (1990); *I Won't Go there Again*, Walker Books (1990); *Pirate Poll (illustrated by Priscilla Lamont), Hamish Hamilton 1991; Puffin 1992; The Glass Angels*, Walker Books, (1991); *Beware, Beware*, Walker Books (1993); *King of King's*, Walker Books (1994); *The Christmas Collection: An Anthology* (illustrated: John Lawrence), Walker Books (1995).

hipnosis con obras de crímenes y esotéricas que, como en el caso de *The woman in black*, han sido llevadas al teatro y escenificadas durante más de diecisiete años, Rose Tremain[155], autora interesada por la novela histórica, Lynne Truss[156], Mariner Warne, Sarah Waters[157], escritora que denota un interés especial por el lesbianismo, al igual que algunos de los personajes de Almudena Grandes (Lulú, Benito, etc.), Fay Weldon[158] o Jeanette Winterson[159]. Muchas de las autoras británicas mencionadas en este capítulo se sitúan cronológicamente en una época

[155] Rose Tremain (1943-). Su carrera de escritora abarca una serie de novelas y cuentos cortos, a lo que se añaden también sus trabajos para el cine, la radio y la televisión. La consagración internacional llegó con la publicación de Restauración. A lo largo de los años, Tremain ha sido galardonada con los premios literarios James Tait Black Memorial, el Fémina Étranger, Libro del Año del Sunday Express, el Premio Dylan Thomas y el Angel Literary. En el año 2000 obtuvo el prestigiosísimo Premio Whitbread de Ficción por Música y silencio una de esas raras obras que, sobre una base de novela histórica, combinan el suspense y la reflexión humanista. También ha publicado: *Stalin, El armario y El color*. Entre sus obras destacan:
Novelas: *Sadler's Birthday* (1976); *Letter to Sister Benedicta* (1978); *The Cupboard* (1981); *Journey to the Volcano* (1985); *The Swimming Pool Season* (1985); *Restoration* (1989); *Sacred Country* (1992); *The Way I Found Her* (1997); *Music and Silence* (1999); *The Colour* (2003); *The Road Home* (2007);
Relatos: *The Colonel's Daughter and other stories* (1983); *The Garden of the Villa Mollini and other stories* (1987); *Evangelista's Fan and other stories* (1994); *The Darkness of Wallis Simpson* (2006);
Juvenil: *Journey to the Volcano* '85.

[156] Lynne Truss es autora de varias novelas y de numerosas novelas radiofónicas, así como del conocido programa *Cutting a Dash*, de BBC Radio 4 sobre ortografía.
Entre sus obras destacan: *With One Lousy Free Packet of Seed* (2004), Profile Books Ltd; *A Certain Age* (BBC Audio Collection) (2004), BBC Audiobooks; *Tennyson's Gift* (2004), Profile Books Ltd; *Going Loco* (2004), Profile Books Ltd; *Making the Cat Laugh* (2004), Profile Books Ltd; *Eats, Shoots & Leaves: The Zero Tolerance Approach to Punctuation* (2005), Profile Books Ltd; *Talk to the Hand: The Utter Bloody Rudeness of Everyday Life* (o *Six Good Reasons to Stay Home and Bolt the Door*) (2005), Profile Books Ltd; *A Certain Age: twelve monologues from the classic radio series* (2007), Profile Books Ltd.

[157] Sarah Waters (1966-), autora entre cuyas obras destacan: *Tipping the Velvet*, (1998); *Affinity*, (1999); *Fingersmith*, (2002); *The Night Watch*, (2006).

[158] Fay Weldon (1931) autora británica estrechamente ligada al feminismo que en sus novelas siempre procura retratar mujeres actuales atrapadas por el sistema patriarcal de la sociedad occidental.
Obras: *The Fat Woman's Joke* (1967); *Down Among the Women* (1971); *Female Friends* (1975); *Remember Me* (1976); *Little Sisters* (1977); *Praxis* (1978); *Puffball* (1980); *The President's Child* (1982); *The Life and Loves of a She-Devil* (1983); *Letters to Alice: On First Reading Jane Austen* (1984); *The Shrapnel Academy* (1986); *The Heart of the Country* (1987); *The Hearts and Lives of Men* (1987); *Leader of the Band* (1988); *The Cloning of Joanna May* (1989); *Darcy's Utopia* (1990); *Affliction* (1994); *Growing Rich* (1992); *Life Force* (1992); *Splitting* (1995); *Worst Fears* (1996); *Big Women* (1997); *Rhode Island Blues* (2000); *The Bulgari Connection* (2001); *Mantrapped* (2004); *She May Not Leave* (2006); *The Spa Decameron* (2007).

[159] Entre sus obras más destacadas se encuentran: *Fruta Prohibida* (1985) (*Oranges Are Not the Only Fruit*); La Pasión (1987) (*The Passion*); *Espejismos* (1990) (*Sexing the Cherry*); *Escrito en el cuerpo* (1992) (*Written On The Body*); Art & lies (1994) *Simetrías viscerales* (1997) (*Gut symmetries*); El Powerbook (2000) (*The Powerbook*); *La niña del faro* (2004) (*Lighthousekeeping*).
Libros de cuentos:
The world and other places (1998).
Ensayos:
Art Objects (1995).
Cómic:
Boating for Beginners (1986).

anterior a Almudena Grandes, un aspecto comprensible si se tiene en cuenta el hecho de que nuestra narrativa femenina despertó mucho después que la del Reino Unido. No obstante, si bien el estilo narrativo puede diferir en gran medida del de Grandes, cabe destacar que coinciden en cierto sentido en cuanto a temática y sobre todo, en cuanto a su preocupación por temas esencialmente femeninos, como es el caso del lesbianismo. Autoras como Byatt, Trollope, Fielding o Kinsella, al igual que Almudena Grandes, recurren con frecuencia a personajes femeninos protagonistas de sus novelas o de sus relatos y utilizan a menudo temáticas inherentes a la naturaleza femenina, tales como la sexualidad, como era el caso de Lulú, o de Malena. De igual modo, muchas de ellas se adentran en temas históricos, de igual forma que Almudena Grandes lo hace en muchas de sus novelas, tales como *El Corazón Helado*, a través de las cuales pretenden mostrar una obra de ficción documentada y respaldada por datos históricos que dan veracidad a la narración que presentan en sus novelas.

En lo que se refiere a Francia, las obras de Almudena Grandes que han sido traducidas son *Atlas de geografía humana (Atlas de géographie humaine)*, *Las edades de Lulú (Les vies de Loulou)*, *Los aires difíciles* (*Vents contraires)* y *Malena es un nombre de tango* (*Malena c´est un nom de tango*). Jean-Jacques Pauvert en *Anthologie historique des lectures érotiques (tome 5), 1985-2000, de l'infini au zéro*[160] (2001) recoge *Les vies de Loulou* (Las edades de Lulú) en una antología histórica de lecturas eróticas junto a *Opus pistorum* de Henry Miller, *Le paradis des orages* de Patrick Grainville, *Prince et Léonadours* de Mathieu Lindon, *La vie érotique de Maupassant* de Jacques-Louis Douchin, *Les vaisseaux du coeur* de Benoîte Groult, *Le boucher* de Alina Reyes, *Presque un an* de Paul Verguin, *Le cahier noir* de Joë Bousquet, *Éros est russe* de Valeria Narbikova, *Mémoires d'une fouetteuse* de Faty, *Le club de la sublime bougie* de Sabine Bégeay, *Vox* de Nicholson Baker, *Gamiani* de Alfred de Musset, *Mes amours sous les déodars* de Charles Devereux, *Le cahier d'amour* de Gisèle

[160] Jean-Jacques Pauvert en *Anthologie historique des lectures érotiques (tome 5), 1985-2000, de l'infini au zéro* (2001) París: Stock.

d'Estoc, *Brutales* de Philippe Cousin, *Dies Irae* de Charles Böserbach, *Françoise Maîtresse* de Annick Foucault, *Baise-moi* de Virginie Despentes, *Ma vie secrète* (anónimo), *Une adorable cochonne* de Georges d'Esparbec, *Les biscuitières* de John Jensen, *Le corset rouge* de Georges Péridol, *Le bibliothécaire* de Georges d'Esparbec, *L'esclave de monsieur Solal* de Georges d'Esparbec, *Le complexe de Klaus* de Thomas Brussig, *Sex vox dominam* de Richard Morgiève, *Le théâtre de Sabbath* de Philip Roth, *Cons* de Juan Manuel de Prada, *Leçon du corps* de Pierre-Yves Lador, *La douleur du dollar* de Zoé Valdès, *Lila* dit ça de Chimo, *Le beau sex* de Muriel Amori, *Sexes* de Marc Bonnet, *Jouir* de Catherine Cusset, *Rewind* de Dominique Cósete, *Traité du boudin* de Stéphane T., *Oeuvres érotiques* de Giorgio Baffo, *Confession sexuelle d'un anonyme russe* (anónimo), *Existe en blanc* de Bertrand Blier, *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq, *Plaisir d'offrir, joie de recevoir* de Anna Rozen, *Viandes* de Claire Legendre, *Le ministère de l'intérieur* de Alice Massat, *Index* de Peter Sotos y *Vers chez les Blancs* de Philippe Djian.

En este país, no podemos olvidar que el ritmo de evolución de las ideas sufrió una aceleración a partir de la Revolución francesa de 1789 que todavía se dejaba sentir en el siglo XX. Durante este siglo, las crisis y las guerras son el centro de interés de todo el mundo, la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) y los innumerables hechos y desgracias que acontecen a lo largo del siglo llevan a los escritores a replantearse el destino del hombre, el sentido de la vida y de la muerte, así como de la civilización humana. Y en este cuestionamiento de la existencia humana las escritoras adoptan también un papel representativo.

En el período de entreguerras surgen numerosas obras de perfección que tienen como protagonista femenina a Colette (1873-1954)[161]. Colette se integra

[161] En 1893 se casó con el primero de sus tres maridos, el escritor Henri Gauthier-Villars, y se trasladó con él a París. Aunque ella y su marido colaboraron en las cuatro novelas de la serie de Claudine (1900-1903), utilizando el seudónimo de él (Willy), estos sinceros relatos semiautobiográficos fueron en su mayor parte obra de Colette. Divorciada en 1906, pasó unos años dedicada a satisfacer sus ambiciones teatrales como actriz del music-hall. Esta experiencia le proporcionó el ambiente de *La vagabunda*

perfectamente en una generación de hombres que parecen aferrarse al poder literario sin permitir que las mujeres tengan la mínima posibilidad de acceder al mismo. Sin renuncia a su condición de mujer, la autora sabe cómo poner de relieve las virtudes así como transmitir a sus libros una sensibilidad femenina que, en ningún momento, puede ser calificada de debilidad. La vida privada de Colette es muestra del espíritu innovador y rebelde de la autora: divorciada en varias ocasiones, artista, bailarina y presidenta de la Academia Goncourt. Colette sabe representar las inquietudes del alma femenina, las contradicciones, los sentimientos más profundos con descripciones precisas y minuciosas sin caer en la pedantería. La guerra y la Resistencia francesa originan una literatura existencial que refleja la angustia del mundo. El origen del existencialismo se encuentra en la Filosofía, la existencia no se deduce, no se muestra, sino que simplemente "existe". Sin duda, la autora que mejor refleja este sentimiento de angustia es Simone de Beauvoir, cuya obra más destacada, es *Le Deuxième Sexe* (1949) y que, sin duda, revolucionó las teorías feministas, en la que plantea la liberación de la mujer. Tras Françoise Sagan[162], autora que supo retratar la angustia de la sociedad Parísina burguesa, posteriormente, en los años cincuenta surge un nuevo "movimiento" literario que da vida a un nuevo planteamiento de las formas y de la novela que se denomina "Nouveau Roman", con la ausencia de personaje, la destrucción de las estructuras y una preocupación técnica y

(1910). Luego, firmando con el nombre de Colette, llegó a ser reconocida como la principal novelista francesa con la publicación de *Querido* (1920), la historia agridulce del amor de una mujer mayor con un joven egoísta. *El fin de Querido* (1926), *El otro* (1929) y *Gigi* (1945) son algunas de sus novelas más conocidas. En libros de recuerdos, como *Sido* (1929), sobre su madre, y *Aprendizaje* (1936), sobre su primer marido explora su amor por la naturaleza y los animales domésticos. Colette también fue periodista, ejerció la crítica y escribió obras de teatro. Sus obras, con su perfecta caracterización de los personajes y dominio de las situaciones dramáticas, han sido adaptadas frecuentemente al cine y al teatro. En 1945 se convirtió en la primera mujer elegida para la Académie Goncourt. Colette murió en París el 3 de agosto de 1954.

[162] En 1954, la directora de la revista ELLE, Hélène Gordon-Lazareff, le encarga una serie de artículos sobre el sur de Italia y se convierte, de esta forma, en una reportera que recorre de sur a norte el país. El titulo semanal de sus reportajes «Buenos días Nápoles», «Buenos días Capri», «Buenos días Venecia»….Ese «Buenos días » (Bonjour) se convierte en su marca de autor. Françoise Sagan, hija de empresarios acomodados, había publicado su primera novela *Buenos días, tristeza* (Bonjour tristesse) en 1954, a los 18 años y bajo un seudónimo extraído del libro " Remembrance of Things Past" de Marcel Proust. La obra fue llevada al cine por el director Otto Preminger. Sus temas favoritos: la vida fácil, los coches rápidos, las residencias burguesas, el sol, una mezcla de cinismo, de sensualidad, de indiferencia y de ociosidad. Entre sus obrasa destacan: *Buenos días, tristeza*. Quinteto, 2003; *La mujer pintarrajeada, ¿Le gusta Brahms?, Un disgusto pasajero* (2001); *Golpes en el alma, Una cierta sonrisa. Un poco de sol en el agua fría, El guardián del corazón, Una tormenta inmóvil, La soga.* Salvat, 1994; *Las maravillosas nubes, La cama deshecha*, Plaza & Janés, (1991).

formal, cuyas autoras más destacadas son Natalie Sarraute[163], para quien los diálogos resultarán fundamentales en su obra y, por supuesto, Marguerite Duras, óbice de la literatura femenina contemporánea, cuya obra más conocida es *El amante* junto a *Hiroshima mon amour*. Sin duda, aunque si bien Almudena Grandes no comparte en términos de narrativa los rasgos experimentales del Nouveau Roman de Marguerite Duras, sí que se aproxima en algunos rasgos, tales como en la introspección de los personajes y el intimismo que algunas de sus narraciones ofrecen. En lo que se refiere a las autoras contemporáneas, debemos mencionar autoras como Nicole Vedres, Anna Langfus[164], Marie Cardinal[165] pero, sin duda, no podemos olvidar la figura de Marguerite Yourcenar, con quien Almudena Grandes también comparte algunas características si se tienen en cuenta las novelas enormemente documentadas (como es el caso de *El corazón helado*) así como el intimismo de las

[163] Escritora francesa que formó parte de la corriente del nouveau roman, destaca por sus descripciones de los estados psicológicos furtivos. Nacida en Ivánovo, Rusia, en una familia de intelectuales judíos, fue educada en Francia tras la separación de sus padres. Se licenció en Lengua inglesa y en Derecho. Sarraute se casó con un abogado que, como ella, amaba el arte y la literatura. Ejerció la abogacía en París hasta 1940, aunque dedicándose cada vez más a la escritura. Después de *Tropismos* (1938), conjunto de textos breves que evocan situaciones triviales de la vida cotidiana, y de su primera novela, *Retrato de un desconocido* (1948), escrita durante la II Guerra Mundial, intentó poner al día los instantes efímeros de la conciencia, los dramas microscópicos que están en juego, minúsculos pero esenciales, y que mantienen las relaciones humanas, como en *El señor Martereau* (1953) y *El Planetario* (1959), o condicionan la expresión de las sensibilidades artísticas y literarias, como *Les fruits d'or* (1964), *Entre la vida y la muerte* (1968), *¿Los oye usted?* (1972) y *Dicen los imbéciles* (1976). Bajo los tópicos y los aparentes artificios, la novelista supo detectar lo que no se dice y el mundo furtivo, atemorizado y tembloroso de lo que subyace en una conversación, como en *El uso de la palabra* (1980). Heredera de Dostoievski, Proust, Joyce y Virginia Woolf, Sarraute se opuso a las convenciones de la literatura basada en la intriga y el personaje en una colección de artículos titulada *La era del recelo* (1956), lo que la acercó durante un tiempo a escritores del nouveau roman, como Alain Robbe-Grillet o Claude Simon, publicados en Éditions de Minuit. Escribió también ensayos sobre Paul Valéry y Gustave Flaubert. Traducida a más de veinte idiomas, su obra incluye también guiones radiofónicos, a veces llevados a escena, como *El silencio* (1967), *La mentira* (1967) o *Por un sí o por un no* (1982). Sus lectores aumentaron considerablemente a raíz del éxito de su biografía *Infancia* (1983). Sus últimas obras son *Tú no me quieres* (1989); *Aquí* (1995) y *Abra* (1997).

[164] Anna Langfus, (1920-1966), escritora en lengua francesa de origen judío-polaco. Casada con Jakub Rajs, emigran a Bélgica para después regresar en 1939. Se refugia con su marido en 1942 y ejerce como enlace de un grupo de resistencia escondida en el norte de Varsovia antes de ser arrestada por la Gestapo, quien la tortura atrozmente en Nowy Dwor. Posteriormente, presencia la ejecución de su marido y es trasladada a la prisión de Plonsk, de donde es liberada por el ejército soviético. Desde allí, marcha hasta Lublin, hasta 1946 cuando decide refugiarse en Francia donde vuelve a casarse en 1948. En 1953 escribe *Les Lépreux* y su primera novela aparecerá como *Le Sel et le soufre* en 1960, en la que evoca su vida durante la guerra. Recibe el premio Charles Veillon. A contiuación, publica *Les Bagages de sable* que obtiene el premio Goncourt en 1962.

[165] (1929 – 2001) Desde 1961, ha trabajado en la reescritura de textos y como lectora para Gallimard y Grasset así como periodista para diversos periódicos. Sus obras han sido traducidas a más de 18 idiomas. En 1962, *Écoutez la mer* obtuvo el Prix international du premier roman. En 1976, Marie Cardinal recibió el premio Prix Lettré por su novela *Les mots pour le dire*.

descripciones y de los personajes que ambas autores ofrecen. Yourcenar, como en el caso de las *Memorias de Adriano*, rescata a los personajes históricos con nombres y apellidos mientras que Almudena Grandes los recoge de forma ficticia para darle forma a sus historias con la ayuda de personajes cotidianos.

Como Toril Moi apunta en su obra *Teoría literaria feminista*[166], el hecho de que haya tan poca crítica literaria en Francia puede llamar la atención, ya que, salvo algunas excepciones como Caludine Herrmann y Anne-Marie Dardigna, las críticas feministas francesas han preferido estudiar los problemas de la teoría textual, lingüística, semiótica o psicoanalítica o escribir textos en los que, como sigue explicando, poesía y teoría se entremezclan. Estas teóricas, a pesar de su compromiso político, se han mostrado interesadas en aceptar el canon machista de "gran literatura". No obstante, no podemos obviar las figuras de Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva. Como asimismo explica Moi en su obra (Moi, 1998: 107), se puede decir que la nueva generación de teóricas feministas francesas se ha opuesto radicalmente al feminismo existencialista de Simone de Beauvoir y que han puesto un énfasis especial en la diferencia ensalzando el derecho de las mujeres a mantener sus valores específicos de mujer y rechazando la "igualdad" por considerar un intento encubierto de hacer que las mujeres se vuelvan como los hombres. Sin embargo, Simone de Beauvoir sigue siendo considerada la madre de las feministas francesas y el valor simbólico de su apoyo público al movimiento feminista fue fundamental, como apunta Moi. Por tanto, a pesar de que la orientación teórica sea diversa, muchas de las preocupaciones de Julia Kristeva tienen más en común con las ideas de Simone de Beauvoir que con la interpretación romántica de Cixous sobre el cuerpo de la mujer, al que considera emplazamiento de la literatura de autor femenino.

Hemos visto anteriormente cómo la idea de encierro y reclusión es una constante cuando nos referimos a la literatura femenina y cómo la mujer se ha visto obligada por escapar de dicha represión mediante la escritura, así en obras

[166] p. 107

como *La loca del desván* o en *Una habitación propia*, el espacio físico se convierte en un símbolo de espacio psicológico en el que la mujer se siente prisionera en el primer caso, o bien puede liberarse al conseguir un espacio propio en el caso de la habitación que menciona Virginia Woolf. Los espacios físicos son a menudo empleados como elemento recurrente en la narrativa de muchas autoras, en el caso de Francia, podemos mencionar a Jeanne Bourin[167], escritora especializada en temas históricos, medievales fundamentalmente, quien también hace uso de esta característica con su obra *La chambre des dames*, novela en la que se nos relata la historia de Florie Brunel quien va a contraer matrimonio a la edad de quince años siempre influenciada por la personalidad de su madre. Como su propio título indica, la "habitación de las damas" se convierte en un elemento fundamental en torno al cual gira la narración de la autora. La evolución de la escritura femenina queda demostrada por el hecho de que las novelas contemporáneas suelen desarrollarse con frecuencia en el exterior, o intercalando espacios interiores y exteriores, como es el caso de Almudena Grandes quien ubica a menudo sus novelas en Madrid, con amplias descripciones de la ciudad. La emancipación de la mujer le permite desenvolverse con naturalidad en cualquier espacio y de cualquier forma y así queda reflejado en la narrativa de otras autoras españolas como es el caso de Rosa Montero, por ejemplo, en *Crónica del desamor*. No obstante, no podemos tampoco olvidar el hecho de que otras autoras también hayan recurrido a la idea de una "habitación" propia, por ejemplo, Carmen Martín Gaite, con *El cuarto de atrás*, o de que contemplan la vida tras una cortina con *Entre visillos*, aunque también es cierto que se trata de una autora cuya producción literaria es mucho anterior a la de Almudena Grandes.

[167] Jeanne Bourin (1922-2003), escritora de novela histórica, publica en 1963 su primera novela en la que relata la vida amorosa de Pierre de Ronsard y Agrippa d'Aubigné. Después, publica la biografía de Agnès Sorel titutalda *La dame de beauté* con la que Jeanne Bourin renueva la narración histórica. En 1979 cosecha su mayor éxito tras una larga labor de investigación con *La chambre des dames*, en la que refleja la vida de los mercaderes y artesanos del siglo de Saint-Louis. La continuación de la novela aparecerá posteriormente bajo el título de *Jeu de la Tentation*. En *Les Amours blessées* (1987) se dedica a analizar la pasión de Pierre de Ronsard por Casandra.

Por otro lado, debemos también mencionar la figura de Regine Deforges[168], autora nacida en 1935, que si bien cronológicamente se ubica anteriormente a Almudena Grandes, encuentra similitudes en cuanto a la temática de sus obras por tratarse de una autora que en algunas de sus novelas aborda los temas eróticos, como lo hiciera Almudena Grandes con *Las Edades de Lulú.* Deforges se caracteriza por el empleo de temas "libertinos" que con frecuencia han sido criticados por la desenfadada forma de tratarlos como en el caso de *La byciclette bleu.* Asimismo debemos mencionar dentro del panorama literario francés contemporáneo de escritoras a su compañera de jurado del premio Femina, Madeleine Chapsal[169], excluida del mismo por unas

[168] Escritora nacida en 1935 que no dudó en crear su propia editorial en la que, en 1968, publica *Le Con d'Irène*, de Louis Aragon, por lo que es detenida durante 48 horas el 22 de marzo de 1968 y condenada por injuria a las buenas costumbres así como despojada de algunos derechos. Asimismo publica un catálogo de libros escritos por mujeres (*Les Femmes avant 1960*). Presidenta de la Société des gens de lettres, miembro del jurado del premio prix Femina, del que dimite por solidaridad con Madeleine Chapsal tras su exlusión. Tras el éxito de *La Bicyclette bleue* entre sus obras, destacan: *On m'a dit*, entrevistas con el autor de *Histoire d'O*; *Blanche et Lucie*, novela que relata la historia de sus dos abuelas (Fayard, 1976); *Le Cahier volé*, (Fayard, 1978), novela que relata su infancia en el colegio Saint-Martial de Montmorillon; *Les Contes pervers*, primera novela erótica (1980), también llevada al cine; *La Révolte des nonnes* (Fayard, 1981); *Les Enfants de Blanche*, continuación de *Blanche et Lucie* (1982); *Sur les bords de la Gartempe*, recopilación de *Blanche et Lucie*, *Les Enfants de Blanche* y *Le Cahier volé*; *Lola et quelques autres*, recopilación de relatos (Fayard, 1983); *Pour l'amour de Marie Salat*, (Albin Michel, 1987); *Sous le ciel de Novgorod*, (Fayard, 1989); *Troubles de femmes*, (Éditions Spengler, 1994); *Journal d'un éditeur*; *L'Orage*, (Éditions Blanche, 1996); *Rencontres ferroviaires*, (Fayard, 1999); *La petite fille au manteau rose*, publicada en *Chemin faisant*, recopilación de relatos de medios de transporte (Le Serpent à plumes, 2001); *La Hire, ou la colère de Jeanne*, novela histórica sobre Juana de Arco, *Le collier de perles* (Albin Michel), Le Livre de Poche (LGF), 2004.
Entre sus ensayos, destacan: *Entre femmes* (Éditions Blanche/Robert Laffont 1999); *Fragments* (France Loisirs, 1997); *Les Non-dits de Régine Deforges* (Stock, 1997); *Roger Stéphane ou la passion d'admirer* (Fayard/Éditions Spengler, 1995); *Camilo* (Fayard, 1999).
También debemos mencionar las antologías: *Les Cent plus beaux cris de femmes* (Cherche-Midi Éditeur, 1980); *La Chanson d'amour, petite anthologie* (Éditions Mango-Images, 1999); *Poèmes de femmes* (Cherche-Midi Éditeur, 1993).
Relatos: *Léa au pays des dragons*, (1982); *L'Apocalypse de saint Jean* (Éditions Ramsay, 1985); *L'Arche de Noé de grand-mère* (Éditions Calligram, 1995); *Léa au pays des dragons* (réédition par Nathan, 1991);
Léa et les diables (Seuil, 1991); *Léa et les fantômes* (Seuil, 1992); *Le Couvent de sœur Isabelle* (Seuil, 1992); *Les Chiffons de Lucie* (Éditions Calligram, 1993); *Les Poupées de grand-mère* (Stock, 1994).

[169] Madeleine Chapsal nació en 1925. Casada Jean-Jacques Servan-Schreiber en 1945, participa à la création de L'Express y Françoise Giroud. Entre sus obras destacan: *Un été sans histoire* (1973); *Je m'amuse et je t'aime* y *Grands cris dans la nuit du couple* (1976); *Une femme en exil* (1979); *Un homme infidèle* (1980); *Envoyez la petite musique* (1984); *La maison de jade* (1986); *Un flingue sous les roses* (1985); *Adieu l'amour* (1987); *Douleur d'août* y *Une saison de feuilles* (1988); *La chair de la robe* y *Quelques pas sur la terre* (1989); *Le retour du bonheur, l'ami chien* y *Si aimée si seule* (1990); *On attend les enfants* (1991); *La femme abandonnée* y *Mère et fille* (1992); *Oser écrire* y *Suzanne et la province* (1993); *Ce que m'a appris Françoise Dolto, L'inondation, L'inventaire* y *La jalousie* (1994); *Une femme heureuse* y *Une soudaine solitude* (1995); *La femme en moi, Le foulard bleu, Paroles d'amoureuse* y *Reviens Simone* (1996); *Ils l'ont tuée, Un été sans toi, Un bouquet de violettes, La maîtresse de mon mari, Les amis de passage et Les amoureux* (1997); *Cet homme est marié, Combien de femmes pour faire un homme, En scène pour l'entracte, La mieux aimée* y *Défense d'aimer* (1998); *L'embellisseur,*

declaraciones en las que alegaba que el premio se concedía en función del editor más que por el libro en sí mismo, dedica gran parte de sus descripciones literarias a los sentimientos de las mujeres, así lo hace en *La maison de Jade*, la novela que impulsó su carrera cotidiana y que también recoge en su título la idea de la "casa", el recogimiento al que la mujer se vio obligada durante mucho tiempo.

Nicole Avril[170], autora de *Dans les jardins de mon père*, trae a la memoria la infancia de una niña enferma con una narrativa cargada de nostalgia, de forma similar a la que Almudena Grandes suele dotar a sus personajes, tales como Benito, Lulú, Malena o Raquel, para quienes la infancia siempre suele resultar determinante y encerrar algunas de las claves de su infelicidad contra la que luchan desesperadamente a lo largo de toda la narrativa.

Otra de las autoras contemporáneas a las que se puede vincular con Almudena Grandes es Anna Gavalda[171], escritora que mezcla la simplicidad de la narración con la realidad cotidiana y que, al igual que Almudena Grandes, ha sido traducida a más de treinta idiomas y cuya obra también ha sido llevada al

---

L'indivision, *Meurtre en Thalasso*, *Je vous dis le mot passion* y *Trous de mémoire* (1999); *Dans la tempête*, *Divine passion*, *J'ai toujours raison*, *Jeux de femmes* y *Nos jours heureux* (2000); *Deux femmes en vue*, *La femme sans*, *La maison* y *Les chiffons du rêve* (2001); *Callas l'extrême*, *L'amour n'a pas de saison*, *Nos enfants si gâtés* (2002); *Dans mon jardin*, *Mes éphémères* (2003); *L'homme de ma vie*, *Noces avec la vie* (2004); *Les roses de Bagatelle* (2005); *Journal d'hier et d'aujourd'hui* (2005); *Le certain âge*, *Le charme des liaisons* (2006); *Un amour pour trois* (2007).

[170] Entre sus obras, destacan:
Dernière mise en scène (Plon et Pocket 2005); *Le Regard de la grenouille* (Plon 2003, Pocket 2005); *Contes pour rêver* (Piccolia 2001); *Le Roman du visage* (Plon 2000); *Le Roman d'un inconnu* (Grasset 1998); *Une Personne déplacée* (Grasset 1996, LGF-Livre de Poche 1998); *Il y a longtemps que je t'aime* (Flammarion 1991, J'ai Lu 1993); *Sur la peau du diable* (Flammarion 1987, J'ai Lu 1989); *La Première alliance* (Flammarion 1986, J'ai Lu 1987); *Jeanne* (Flammarion 1984, J'ai Lu 1985); *La Disgrâce* (Albin Michel 1980, J'ai Lu 1982); *Monsieur de Lyon* (Albin Michel 1979, J'ai Lu 1980); *Le Jardin des absents* (Albin Michel 1977 Livre de poche 1979); *Les Remparts d'Adrien* (Albin Michel 1975); extraída de una serie de televisión, *Les Gens de Misar* (Albin Michel 1972); Prix des Quatre-Jurys; *L'Eté de la Saint-Valentin* (Pauvert 1972, Livre de poche 1975).

[171] Nació en 1970 en Boulogne-Billancourt (París). En 1999 saltó a la fama con *Quisiera que alguien me esperara en algún lugar* (Seix Barral, 2005), galardonado con el Gran Prix RTL-Lire 2000, una colección de relatos de la que se han vendido un millón de ejemplares en Francia y que ha sido traducida a treinta y cinco idiomas. Su primera novela, *La amaba* (2002; Seix Barral, 2003), la consagró a nivel internacional al ser traducida a treinta y seis idiomas en los que ha cosechado ya dos millones de lectores. Con su segunda novela, Juntos, nada más (Seix Barral, 2004), el fenómeno internacional ha seguido en aumento alcanzando, sólo en Europa, los tres millones de ejemplares vendidos. Ambas novelas serán llevadas al cine próximamente. Hoy en día es la escritora francesa más leída, aclamada por una crítica y un público absolutamente entregados.

cine. Gavalda se dio a conocer con un volumen de relatos titulado *Quisiera que alguien me esperara en algún lugar* en el que se narran historias cotidianas con la que atrajo la atención de numerosos lectores: un comercial que pasa la vida en la carretera que descubre por azar las insospechadas consecuencias de tomar un determinado desvío; una hermosa mujer que se cita ilusionada con un desconocido y en pocos segundos le ve con otros ojos; un padre de familia que se reencuentra con el amor de su vida o una veterinaria que se enfrenta a dos hombres que la tratan como auténticos animales… Se trata de doce relatos breves e incisivos protagonizados por un abanico de personajes que se enfrentan a diferentes tragedias cotidianas, a través de las que muestran los placeres y angustias que les condenan o les redimen. Cada una de las narraciones de la recopilación de relatos desvela las emociones humanas esenciales que cobran su mayor intensidad en momentos cruciales para el destino de sus protagonistas mediante la frescura y agilidad narrativa, así como de la economía expresiva y sensibilidad de Gavalda capaz de conmover e impresionar al lector. En *Juntos, nada más,* Gavalda relata la historia de Camille, una chica que tiene 26 años, dibuja de maravilla, pero no tiene fuerza para hacerlo porque se siente débil y desorientada, malvive en una buhardilla y se esmera en desaparecer: apenas come, limpia oficinas de noche y su relación con el mundo es agonizante. En este sentido, no podemos obviar la atención que la autora presta a la alimentación femenina, de igual modo que Almudena Grandes consigue que su narrativa se centre en este aspecto mediante personajes como Lulú o Malena. Un vecino de Camille, Philibert, que vive en un apartamento enorme del que podría ser desalojado, es tartamudo, un caballero a la antigua que vende postales en un museo y que, en cierto modo, nos recuerda a los personajes marginados de la sociedad con los que Almudena Grandes recrea su narración, tales como Benito o Manuela. Por otra parte, el casero de Camille, Franck, es cocinero de un gran restaurante, mujeriego y vulgar, lo cual irrita a la única persona que lo ha querido, su abuela Paulette, que a sus 83 años decide morir en un asilo añorando su hogar y las visitas de su nieto. Las relaciones familiares, las intrigas que las enraízan y la afectividad que las hace sobrevivir o sucumbir constituyen también

otro elemento fundamental de la narrativa de Almudena Grandes si tomamos como ejemplo novelas como *Malena es un nombre de tango* o *El corazón helado*. En realidad, la novela de Gavalda, rescata a cuatro supervivientes de la vida, de igual modo que Manuela rescata a Benito en *Te llamaré Viernes*, cuyo encuentro va a salvarlos de un naufragio anunciado. En la narrativa de Gavalda, la relación que se establece entre estos perdedores de corazón puro es fundamental ya que tendrán que aprender a conocerse para lograr el milagro de la convivencia de igual modo que *En los aires difíciles* consiguen hacerlo Sara, Juan y Maribel, con sus respectivas historias y circunstancias. *Juntos, nada más* es, en definitiva, al igual que la mayoría de las novelas de Almudena Grandes, una historia viva, con un suspense que flota en el aire, llena de dramas personales que resultan atractivos por su sencillez, su sinceridad y humanidad. Anna Gavalda, al igual que Almudena Grandes, deja que sus personajes hablen por sí solos, los observa mediante un análisis sensible del ser humano que busca el equilibro entre la desesperanza y la felicidad de poder estar con quien de verdad merece la pena.

En *La amaba*, Pierre, un rico industrial de sesenta y cinco años, invita a Chloé, su joven nuera, a pasar un fin de semana en la casa de campo familiar. Indudablemente, este hecho se asemeja a la relación que *El corazón helado* entabla entre Raquel y Julio García Carrión. Una pareja cuyo desfase generacional marca un elemento atípico y que choca con los cánones sociales. Chloé acepta la invitación, llevada por la necesidad de cambiar de aires ante el reciente abandono de su marido. La novela de Gavalda, al igual que *El corazón helado*, está magistralmente tejida en torno al diálogo que ambos mantienen en un momento crucial de sus vidas, como los pasajes que Almudena Grandes va uniendo al hilo de los diálogos y narraciones de su novela. Él, siempre arrogante e introvertido, bajará la guardia por primera y última vez para revelarle un secreto, lo que vivió… o tal vez lo que nunca vivió. Al igual que las novelas de Almudena Grandes, *La amaba* es una novela que puede considerarse alegre y triste a la vez, un fragmento de vida, como lo son las novelas de Almudena

Grandes, historias de amor contadas desde la observación a través de un diálogo conmovedor que nos habla de nuestras vidas, dudas, esperanzas y desde nuestra interna ternura. No obstante, al contrario que en las novelas de Almudena Grandes, en la prosa de Anna Galvalda no hay descripciones, sino una economía verbal que resulta eficaz, tal vez al estilo de Marguerite Duras en *El amante,* de la que surge una poderosa corriente emocional.

Noëlle Châtelet[172], en *La femme coquelicot,* narra la historia de amor entre Marthe, una viuda de 70 años y Félix, pintor de 80, que suelen acudir a la misma cafetería. En la narración, se muestra cómo los sentimientos pueden llegar a carecer de edad y que a los 70 años todo puede volver a comenzar con una primera carta de amor que será el principio de toda la ternura y delicadeza que puede recibir. La autora, al igual que Almudena Grandes, tiene cabida para todos los sentimientos de cualquier ser que, como en este caso, pueda sentirse marginado por su edad, condición o estado social. La autora vuelve a retomar la historia con el personaje de *La Dame en bleu,* una mujer que se pasea lentamente entre los peatones que se apresuran a llegar a su destino porque considera que ya no tiene necesidad de correr y que va a impresionar a Solange, la *femme coquelicot.* El simbolismo de Châtelet tal vez sea uno de los rasgos que la diferencian de Grandes, que opta por narraciones más reales y menos cargadas de misticismo, sin embargo, la temática de las obras, el protagonismo femenino de las tramas y las inquietudes y reflexiones interiores que los personajes ofrecen a través de la mano de sus respectivas autoras parece enlazar de algún modo sus obras.

(1944, Meudon). Actriz de numerosas series de televisión y de cine hasta 1987. Directora de l'Institut français de Florence, de 1989 a 1991, y copresidenta de la Maison des écrivains de París, de 1995 à 1999. Traducida a numerosos idiomas, profesora de comunicación en un DESS y vicepresidenta de la Société des Gens de Lettres. Entre sus obras destacan: *Le Corps à corps culinaire*. Éd. du Seuil (1977/1998); *Histoires de bouches*. Éd. originale, Mercure de France, 1986/Gallimard Folio, 1988. Premio Goncourt en 1987; *À contre-sens*. Éd. originale, Mercure de France, 1989/Gallimard Folio, 1990; *La Courte échelle*. Éd. originale, Gallimard 1991/ Folio 1993; *Prix du jeune écrivain 1995*. Éd. Le Monde, 1995; *La Dame en bleu*. Éd. Folio, 1997. Prix Anna de Noailles, de l'Académie française; *Corps sur mesure*. Éd. du Seuil, 1998; *La Femme coquelicot*. Éd. Gallimard Folio, 1999 / Livre de poche, 1999; *La Petite aux tournesols*. Éd. Gallimard Folio, 2001/ Livre de poche, 2001; *La Tête en bas*. Éd. du Seuil, Collection cadre rouge, 2002 / Seuil Points, 2003; *La Dernière leçon*. Éd. du Seuil, Collection cadre rouge, 2004.

En *La Petite aux tournesols,* se relata la historia de una niña que va de vacaciones con su madre a para tomar el sol. La niña no tiene ganas de ir al campo y prefiere ir a la playa. A través de los pensamientos de una niña, Matilde, la niña *coquelicot* se encuentra también en la novela a través de la cual descubrimos las relaciones, la vida y las primeras contradicciones sentimentales del alma femenina que surge entre las sombrillas. Al igual que en las anteriores novelas y de igual modo que Almudena Grandes lo hiciera con su tetralogía sobre mujeres, la autora recoge los sentimientos e inquietudes del alma femenina a través de vivencias que quedan plasmadas a través de una narrativa sensible que se deja llevar por las vivencias de sus personajes.

En *La dernière leçon,* Noëlle Châtelet relata cómo su madre, Mireille Jospin, de 92 años, decide y elige programar su muerte antes de que sea demasiado tarde y de que la demencia senil se le adelante. De una forma conmovedora y sorprendente, la escritora se dirige a su madre durante los tres meses previos a su muerte mediante una recopilación de fotos, documentos y recuerdos que dan cuenta de ello. No obstante, a lo largo de estos tres meses, madre e hija tendrán la oportunidad de intercambiar conversaciones en las que habrá lugar para las risas.

Annie Ernaux[173], al igual que Almudena Grandes, vincula su narración estrechamente con aspectos cotidianos de su propia vida, y así los primeros relatos de Annie Ernaux, en sus obras *Les armoires vides* (1974), *Ce qu 'ils disent ou rien* (1977) y *La femme gelée* (1981) muestra la dominación de la presencia masiva de un sujeto emocional marginado por su sexo y por su

[173] (Lillebonne, 1940-) escritora francesa, catedrática y profesora de letras modernas, pasó su infancia y su juventud en Yvetot, en Normandía. Ganó el Premio Renaudot por La Place en 1984. Muy temprano, abandonó la ficción por lo autobiográfico, narrando historias de su infancia en la cafetería-tienda de ultramarinos de sus padres en Yvetot. Sin florituras, cuenta el ascenso social de sus padres (*La place*, *La honte*), su adolescencia (*Ce qu'ils disent ou rien*), su matrimonio (*La femme gelée*), su aborto (*L'événement*), la enfermedad de Alzheimer (*Je ne suis pas sortie de ma nuit*) y después la muerte (*Une femme*) de su madre por cáncer de mama (*L'usage de la photo*), en el lenguaje normando y campechano de su vida hasta los 18 años. Entre sus obras, destacan: *Les armoires vides*, (1974); *La place*, (1983); *La femme gelée*, (1981); *Une femme*, (1989); *Ce qu'ils disent ou rien*, (1977); *Passion simple*, (1992); *Journal du dehors*, (1993); *La honte*, (1997); *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, (1997); *La vie extérieure*, (2000); *L'événement*, (2000); *Se perdre*, (2001); *L'occupation*, (2002); *L'usage de la photo*, (2005).

condición social modesta, que se refleja en una relación difícil con el mundo. Hay dos sentimientos que predominan en su narrativa, por un lado, el de las diferencias sociales y el de la dominación masculina del mundo. En *Les armoires vides* la autora narra la experiencia de un aborto de la narradora, Denise Lesur regresa sobre su pasado hasta llegar al punto en el que se encuentra y hace un repaso del humilde pueblo en el que se crió. Cuando Denise empieza a asistir a un colegio privado se da cuenta que su entorno no es como el de las otras chicas a las que envidia y por ello genera un odio hacia sus padres. Esta lucha de clases sociales aparece asimismo reflejada en la literatura de Almudena Grandes que, con frecuencia, antepone las creencias a las de la famila tradicional en la que viven muchos de sus personajes, también femeninos, como los de Almudena Grandes. *L´usage de la photo*, relata la relación de Annie Ernaux y Marc Marie ilustrada con fotos. Las fotografías aparecen en blanco y negro y las descripciones de Annie Ernaux dejan entrever un color, un deseo, un sentimiento. Annie Ernaux se enfrenta también al cáncer de mama con una batalla personal, sangrante e hiriente para su cuerpo de mujer con una lucha por la supervivencia. *La place,* escrita poco después de la muerte de su padre, relata su vida: un pequeño comerciante que lucha por la vida como obrero a principios del siglo XX, así como las diferencias que se establecen entre la educación que su padre ha podido recibir y la que la autora puede alcanzar gracias a los esfuerzos de su padre.

Annie Ernaux decide hablar de su madre en *Une femme* y describe así su infancia en Normandía, su entorno humilde, el deseo de estudiar, de mejorar su situación, de crecer, de tener éxito en la vida y de saber cómo sobrevivir al medio burgués en el que se va a tener que desenvolver. Observamos pues en las obras de la autora que, al igual que en las de Almudena Grandes, la infancia ocupa un lugar importante, de igual forma que lo hacen otros elementos tales como los padres y, en especial, la figura de la madre. Destaca, no obstante, el hecho de que Ernaux haya dedicado una obra íntegramente a la figura de su padre. Asimismo en *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, relata la enfermedad de su

madre que padece de Alzheimer. De igual modo, Ernaux nos relata en *L´évènement,* una novela corta, el aborto sufrido por la autora en 1963. En *La femme gelée*, la autora evoca su infancia y adolescencia que se desarrollan en un entorno humilde en el que la autora tendrá que imponer su amor por la literatura y los libros frente a los cánones sociales que parecen impedírselo. En *L´occupation*, la narradora deja a su amante después de seis años pero cuando éste le comunica que sale con otra mujer, la narradora se siente triste, impotente y celosa al sentirse reemplazada por otra. Aunque la separan varias décadas, podemos observar algunos rasgos que comparten la literatura de Almudena Grandes y Arnaux, tales como el recurso a la realidad para recrear la ficción de sus novelas, la presencia de la figura materna en sus reflexiones y el intimismo con el que dota a sus descripciones cargado de una gran sensibilidad femenina a la hora de tratar los sentimientos de las mujeres.

Por otro lado, en el ámbito de la narrativa francófona, tampoco podemos olvidar la repercusión de otras autoras de lengua francesa, como Amélie Nothomb[174], belga, cuya obra también ha sido llevada al cine en diversas ocasiones y que, desde un punto de vista muy irónico relata acciones cotidianas con una gran carga autobiográfica, probablemente por el hecho de que Amélie ha vivido en muchos sitios, encuentra el horror de la guerra y la pobreza, se refugia en el mundo dorado de la infancia, junto a su hermana mayor, de la que permanece muy próxima. Cronológicamente, podíamos ubicarla en un punto mucho más próximo a Almudena Grandes que otras de las autoras tratadas,

[174] Amélie Nothomb (1967 en Kobe, Japón) es una escritora belga en lengua francesa. Debido a la profesión de su padre, embajador de Bélgica, vivió en China, los Estados Unidos, Laos, Birmania y Bangladesh. Desde 1992, ha publicado una novela cada año. Entre sus obras, destacan: *Hygiène de l'assassin*, 1992 (Higiene del asesino, Circe Ediciones, 1996); *Le Sabotage amoureux*, 1993 (El sabotaje amoroso, Anagrama, 2003); *Légende un peu chinoise* (1993); *Les Combustibles*, (1994); *Les Catilinaires*, 1995 (Las catilinarias, Circe Ediciones, 1997); *Péplum*, (1996); *Attentat*, 1997 (Atentado, Circe Ediciones, 1998); *Mercure*, (1998); *Stupeur et tremblements*, 1999 (Estupor y temblores, Anagrama, 2004); *Le Mystère par excellence*, (1999); *Métaphysique des tubes*, 2000 (Metafísica de los tubos, Anagrama, 2001); *Brillant comme un casserolle*, (2000); *Cosmétique de l'ennemi*, 2001 (Cosmética del enemigo, Anagrama, 2003); *Aspirine*, (2001); *Sans Nom*, (2001); *Robert des noms propres*, 2002 (Diccionario de nombre propios, Anagrama, 2004); *Antéchrista*, 2003 (Antichrista, Anagrama, 2005); *L'Entrée du Christ à Bruxelles*, 2004; *Biographie de la faim*, 2004 (Biografía del hambre, Anagrama, 2006); *Acide Sulfurique*, 2005 (Ácido sulfúrico, Anagrama, 2007); *Journal d'Hirondelle*, 2006; *Ni d'Ève, ni d'Adam*, (Aún no traducida al español, publicada en francés por Ed. Albin Michel, 2007).

aunque la narrativa tal vez diste mucho más de la de la autora española en cuanto a temática y estilo. No obstante, Amélie utiliza con frecuencia la voz narrativa femenina y carga sus novelas de una gran dosis biográfica que la justifican. Con frecuencia, suele utilizar el espacio laboral para desarrollar sus novelas, como sucede en *Estupeur et tremblements*, escrita tras haber ido a Europa y más precisamente residir en Bruselas, ciudad en la que se siente extraña y extranjera, probablemente porque su apellido evoca en Bélgica a una familia de la alta burguesía católica y a un bisabuelo de extrema derecha, lo que no favorece su integración en una universidad de tendencias liberal-socialistas (sobre ello escribió una novela semi-biográfica, *Antichrista*), como es la Universidad Libre de Bruselas en la que estudia Filología románica. Una vez licenciada, regresa a Tokio y entra a trabajar en una gran empresa japonesa, experiencia penosa que relató en su novela *Estupor y temblores* (*Stupeur et tremblements*), Gran Premio de Novela de la Academia Francesa en 1999, y fue llevada al cine por Alain Corneau en 2003. Si tomamos esta obra como ejemplo, podemos establecer un cierto paralelismo con el *Atlas de geografía humana* de Almudena Grandes, puesto que ambas obras se desarrollan en entornos laborales empresariales, aunque de índole distinta. Fran, Ana, Rosa y Marisa también saben reírse de sus propias desgracias, igual que la protagonista de *Stupeur et tremblements* y ambas utilizan como recurso sus respectivos trabajos para manifestar y transmitir sus inquietudes. Por otra parte, también es destacable que las "locas" hayan salido del desván y que, tanto en la novela de la autora española como en la de la belga, ya han encontrado la "habitación propia" que años atrás reivindicaba Virginia Woolf. Tras la experiencia de Japón, Nothomb regresa a Bélgica y publica *Higiene del asesino* (*Hygiène de l'assassin*) en 1992, que supone el comienzo de un éxito fulgurante y que permite a la autora vivir de la literatura y escribir tres novelas al año, de las que sólo publica una. El estilo narrativo de Amélie Nothomb es valioso aunque pueda resultar pedantes en algunas ocasiones, sus relatos tienen una gran vivacidad y precisión del vocabulario, los temas suelen ser muy originales y denotan una mordacidad constante. La autora maneja con habilidad el arte de lo absurdo, le fascina la fealdad y sus personajes suelen tener

rasgos extremos. Algunas de sus novelas (*Péplum*, *Cosmética del enemigo*) están constituidas de un único diálogo entre dos personajes. Sus obras giran siempre, en sus palabras, en torno al enfrentamiento entre dos personajes, o un personaje y una situación como es el caso de *Higiene del asesino*, *Atentado* o *Las catilinarias*. La última novela de Amélie Nothomb, *Ni d'Eve ni d'Adam*, retoma la temática sobe la vida japonesa y cuenta la relación amorosa de Amélie, la belga y Rinri, el japonés, a quien la joven intenta enseñarle la lengua de Molière, de una forma hilarante, como siempre también rozando la literatura de humor que otras autoras británicas como Fielding o Kinsella han transmitido en sus novelas desde los personajes femeninos protagonistas que las conducen.

En definitiva, si todavía se sigue planteando la pregunta de si la pluma es un pene metafórico, como planteaban Sandra Gilbert y Susan Gubar en 1979, apoyándose en la aliteración entre las dos palabras inglesas penis (pene) y pen (pluma), denota que la actividad de escribir se asocia con el hombre, como explican Raquel Medina y Barbara Zecchi en su obra *Sexualidad y escritura*. Para Gilbert y Gubar la actividad de la escritura estaba marcada por el género sexual masculino. Por otra parte, para Julia Kristeva y Juliet Mitchell las escritoras sufren inevitablemente la histeria, para Hélène Cixous, siendo la lengua masculina, las mujeres sólo pueden robarla, para Luce Irigaray las mujeres deberían alejarse del hombre para aprender a descubrir sus propios deseos. Tras realizar un recorrido histórico, que se remonta al siglo XIX en el que el romanticismo había otorgado una cierta autoridad que, sin embargo, en la segunda mitad de siglo acabó por desaparecer. Como las autoras explican[175], en un artículo de Gertrudis de Avellaneda, "*La mujer*", se acusa al hombre de glotonería por no bastarle con tener el dominio exclusivo de las ciencias y querer controlar las letras y para ella, la razón fundamental de la discriminación femenina sólo tiene una salida: simular ser hombre. En la actualidad, parece evidente que en España se ha vuelto a dominar el mundo de la literatura sin tener

[175] Sexualidad y escritura (1975-2000), p. 10

que disfrazarse de hombre y la mujer no sólo ha recuperado el protagonismo en cuanto lectora, sino también como creadora.

Por lo que al feminismo se refiere, como explica Mary Evans[176] en su obra *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo,* la "nueva" interpretación del mundo en 1968 estaba a favor de la liberación política y sexual y contra la guerra del Vietnam. Una contracultura, que en cualquier otro momento hubiera sido simplemente una variación en el comportamiento de una generación, adquirió no sólo un significado político sino también real y con estos acontecimientos, como afirma la autora, vino el feminismo, un movimiento difícil que resurge en los años sesenta y setenta, una forma de protesta de las mujeres contra su excusión del uso de sus derechos. En la década de 1970, como apunta la autora, tuvo lugar en Reino Unido, EE UU y Francia una rápida proliferación de obras escritas por mujeres para mujeres y se crearon revistas, asociaciones, redes informativas para promover el desarrollo del movimiento y así en 1980 se había conseguido una biblioteca completa de obras escritas por y para mujeres.

Cuando Anne Elliot[177], la heroína de Jane Austen hablaba en *Persuasión* de la experiencia femenina del mundo concretaba la naturaleza de esta diferencia que, a su juicio, radicaba en el hecho de que los hombres han tenido sobre las mujeres la gran ventaja de contar su propia historia y que la educación ha sido suya en un grado mucho mayor porque la pluma ha estado en sus manos, no se equivocaba. Si todavía hoy día resultan necesarios los estudios sobre literatura femenina, realmente no hemos llegado a alcanzar la igualdad a pesar de mujeres como Almudena Grandes o Jane Austen. En realidad, ningún autor ha captado nunca tan claramente los resultados de la reclusión doméstica como lo hizo Austen con la señora Bennet en *Orgullo y prejuicio,* abandonada a su suerte para

[176] Mary Evans, *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo*, p. 19
[177] Persuasión, p. 237. Trasd esp: *Persuasión*, Madrid: SAPE, 1988 en Mary Evans, p. 47

ocuparse de las obligaciones domésticas y el futuro de los hijos, que se convierte en una figura tradicionalmente interpretada como ridícula y cómica.

En los últimos años de su vida Simone de Beauvoir intervino en la política feminista tras haber permanecido distante del feminismo organizado. Así se apunta a la segunda ola del feminismo y es redescubierta por las mujeres más jóvenes, pero, sin embargo, se produce una gran diferencia entre las distintas generaciones ya que Simone de Beauvoir creía en una idea de "universalismo" que no daba cabida a la de un "lenguaje femenino" o "conocimiento masculino". Tal vez por ello *El segundo sexo* es una obra extraordinariamente coherente ya que la autora propone en ella un nuevo orden en el que la mujer entra a formar parte del mundo de las personas activas frente al viejo orden en el que eran pasivas. Sin embargo, para la generación de la nueva ola feminista el problema no era la feminidad sino la masculinidad. Como la autora sigue analizando, Beauvoir ponía de ejemplo a la mujer "hecha" en tradiciones y expectativas masculinas, una mujer que se rebelaba frente a las tradiciones femeninas del hogar y la maternidad. Los textos que han tenido mayor impacto son[178] *Les Guérillères* de Monique Vittg (1969), *Le rire de la Méduse* de Hélène Cixous (publicado en 1975) y el ensayo de Luce Irigaray *This Sex which is not One* (publicado en 1977). No obstante, no podemos olvidar el trabajo de Lacal y su teoría sobre el falo como significante universal, como la representación literal del derecho del padre y como el primer significante de deseo aunque, sin duda, el tema esencial alrededor del cual se organizan los debates feministas es el que expresó Beauvoir cuando escribió que "la mujer se hace, no nace"[179]. Entorno a esta idea se han ido forjando otras, como las que planteó Kate Millet en su libro *Política sexual* en el que planteaba que la literatura anglosajona era esencialmente misógina, a raíz de la que surgieron otras como *El color púrpura* de Alice Walker con un nuevo punto de vista para la novela.

[178] Mary Evans, *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo*, p. 82.
[179] Simone de Beauvoir, The Second Sex en Mary Evans, *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo,* p. 86.

No obstante, si bien Almudena Grandes, al igual que otras de las autoras anteriomente mencionadas, tales como Byatt, Trollope, Nothomb o Gavalda, entre otras, se sirven de personajes femeninos para desarrollar sus novelas, al hacerlo no cae en el feminismo absoluto, ya que, la idea de mujer no siempre es sinónimo de "feminista", como Toril Moi afirmaba en su *Teoría literaria feminista,* en la que hace un análisis de las obras de críticas literarias feministas como Sandra Gilbert, Susan Gubar, Ellen Moers y Elaine Showalter y si bien las elogia, no puede dejar de mostrar sus reservas con respecto a la ausencia de una lectura humanista y liberal de la novela y es esta misma idea la que ha impulsado el debate feminista en los años 80 y 90. Estas nuevas teorías se basaron en el psicoanálisis y el feminismo francés. Así, Julia Kristeva en 1984 planteó que la literatura de finales del siglo XIX es "presimbólica" y se hace una distinción en el lenguaje de los niños antes y después de que adopten el modo lingüístico del patriarcado. Por otra parte, autoras como Miller en su análisis sobre el destino narrativo de los personajes femeninos en ficción sugería que su sino en los siglos XVII y XIX era o el matrimonio y la integración social o la muerte/enfermedad y la alineación social[180]. En este sentido, Kristeva demostró que los personajes femeninos no tenían ninguna posibilidad de triunfar en las novelas, ya que, cuando lo hacían, la historia siempre terminaba en tragedias como sucedía en el caso de Madame Bovary o Ana Karenina. Por tanto, no podemos obviar la influencia de la crítica feminista anglosajona y francesa, así como la de las autoras en torno a las cuales se forjó, ni mucho menos, las contemporáneas que probablemente se han ido formando y transformando desde el punto de vista literario en torno a dichas ideas y que, indudablemente, guardan enormes semejanzas con la narrativa española que, aunque tardía, ha sabido empaparse de ellas, al igual que lo ha hecho Almudena Grandes a través de sus múltiples personajes femeninos y masculinos con los que ha sabido crear un universo particular lleno de vidas y sentimientos que, sin caer en el feminismo, siempre

[180] Nancy K. Miller, The Heroine´s Text en Mary Evans, *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo,* p. 129.

denotan una reivindicación corporativa de género que adopta vida con su narrativa.

Lo que resulta evidente es que, a pesar de la diferencia generacional que puede separar a algunas de las autoras del mundo occidental aquí analizadas, las semejanzas entre algunas de las características de sus obras resultan innegables así como el hecho de que, dado el contexto histórico de España, parece comprensible el hecho de que las mujeres se hayan introducido en el mercado literario mucho después que en otros países, tales como el Reino Unido y Francia, en los que la crítica feminista tiene un adelanto indiscutible con respecto a la española. No podemos tampoco obviar la repercusión que algunas de las novelas de Almudena Grandes parecen haber tenido más allá de nuestras fronteras, como es el caso de *Las edades de Lulú*, que ha sido objeto de análisis en muchos estudios, especialmente en Estados Unidos, donde la autora es considerada como ejemplo de nueva narrativa femenina hispana y ha sido elegida como ejemplo para muchas de las recopilaciones y tesis relacionadas con la literatura postfranquista y los estudios de la sociedad española de la época. Dados estos datos, parece indiscutible la idea de que Almudena Grandes, a través de sus personajes femeninos, de las realidades que los rodean, de los sentimientos que ha sabido captar y transmitir con su pluma, se ha erigido como una de las autoras más representativas de nuestra época no sólo en nuestro país sino también fuera de él así como, si bien las circunstancias y el contexto histórico determinan notables diferencias con otras autoras consolidadas en el panorama de la literatura femenina occidental, existen numerosos rasgos que las vinculan y relacionan y que respaldan la idea de que la literatura femenina se ha constituido como un ente sólido que merece ser analizado. Las heroínas de la nueva literatura de mujer ya no aguardan a que un príncipe azul las rescate sino que son conscientes de que pueden vivir sin él y que el objetivo que pretenden alcanzar en su vida no es otro que el de ser felices, sin para ello tener que ceñirse a los cánones que la sociedad tradicional impuso en otras épocas para las mujeres. Ni las protagonistas de Fielding, Kinsella, Gavalda, ni de Almudena

Grandes están dispuestas a hacerlo. En eso, probablemente todas estén de acuerdo.

Conclusiones

Conclusiones

En una sociedad en la que todo, o casi todo parece haber sido conseguido, estudiado o analizado, parece increíble poder encontrar un resquicio en el que poder detenerse para comprobar que no todos los territorios han sido conquistados y que, aún más, todavía parece quedar mucho para poder llegar a afirmar que así ha sido, al menos, en lo que respecta a la literatura femenina de nuestro país. Evidentemente, sería un grave error afirmar que las mujeres no han evolucionado, o que no se ha hecho nada con respecto a la igualdad de género, en concreto, por lo que a la literatura se refiere. No obstante, sorprende comprobar cómo todavía puede quedar mucho por decir, o para ser más precisos, por escribir. Si bien es cierto que en la década de los noventa, las mujeres ocuparon un lugar destacado en las listas de ventas y en las editoriales, este dato no parece ser suficiente para confirmar que las distancias entre la literatura escrita por hombres y mujeres se han acortado hasta llegar a ser inexistentes. Lo cierto es que cuando se analizan los estudios de la crítica feminista anglosajona o la producción literaria de países como Francia, los avances de nuestro país en estas cuestiones parecen empequeñecerse y reducirse a diminutos logros que si bien son dignos de elogios, no deberían alimentar un conformismo que poco diría de una sociedad que se enorgullece de ser igualitaria, justa y democrática.

La literatura de mujeres en España ha sufrido enormes avances seguidos de perjudiciales retrocesos sometidos a las diversas circunstancias históricas que han agitado el país a lo largo de los siglos. No cabe duda de que la literatura de mujeres no es un invento del siglo XX, ni un descubrimiento de ningún premio literario ni de una lista de ventas. Desde Fernán Caballero a Emilia Pardo Bazán, la literatura universal está en deuda con las autoras españolas. Sin embargo, el estudio de la producción literaria, de los estudios feministas literarios y de las autoras del panorama occidental, nos hacen ver que la igualdad no es totalmente evidente. No obstante, no pueden obviarse los esfuerzos que desde todos los ámbitos se han hecho en este sentido y que aún hoy tienen y deben seguirse

haciendo y así nuestro panorama literario contemporáneo se ha nutrido de numerosas autoras que, poco a poco, se han ido haciendo hueco en nuestra literatura. Evidentemente, Almudena Grandes ha sido una de ellas.

Dentro de este enclave de literatura de mujeres, en el que destacan numerosas escritoras tales como Rosa Montero, Belén Gopegui, Clara Sánchez o Espido Freire, encontramos en la literatura española contemporánea a Almudena Grandes que desde su primera novela erótica, *Las edades de Lulú*, ha ido caminando a la par que lo hacía la mujer española, evolucionando con ella, sufriendo, alegrándose, viviendo, en definitiva, con una tetralogía que culmina con su obra a cuatro voces *Atlas de geografía humana*, que aunque no feminista, sí que sabe recoger con precisión los sentimientos y apreciaciones de las mujeres de su tiempo, como si de un documento histórico se tratara recreado en la ficción con tintes de realidad para mostrarnos una mujer distinta, que disfruta de la sexualidad, que sabe equivocarse para poder corregir después el error cometido, una mujer que aprende a bailar su propio tango, como Malena, que responde no a un modelo de mujer, sino a muchos, una voz femenina que intentó disfrazarse de hombre en *Te llamaré Viernes*, pero que ha sabido ubicar la narración femenina en el lugar que le corresponde, que sabe cambiar y adaptarse a los tiempos y tal vez por ello decide emprender un nuevo camino con *Los aires difíciles*, a través de una novela con un corte totalmente distinto al anterior, también cargada de pasiones y sentimientos, de historias que se entrecruzan y en el que siempre las mujeres ocupan un lugar destacado aunque quizás con un acento menos pronunciado que en sus novelas anteriores.

Lo que resulta evidente tras el pormenorizado análisis de la obra de Almudena Grandes es, indudablemente, el hecho de que en su trayectoria se distinguen dos etapas claramente diferenciadas. La primera, iniciada con *Las edades de Lulú*, proseguida de *Te llamaré Viernes*, *Malena es un nombre de tango*, *Modelos de mujer* y culminada con el *Atlas de Geografía Humana*, tiene un marcado tono feminista, influido probablemente por el contexto histórico en

el que se forjaron. La etapa se cierra con *Atlas de Geografía Humana*, un réquiem a cuatro voces femeninas de nuestro tiempo, diferentes pero con un elemento común que es el entorno laboral en el que comparten sus inquietudes, novela en la que, por otra parte, la voz femenina sea más evidente que en las anteriores. La etapa se inicia con la liberación sexual, culminada con el máximo galardón de literatura erótica de su época y se desmarca de esta línea con la segunda novela en la que Almudena Grandes, al más puro estilo Fernán Caballero, intenta desligarse de la protagonista femenina mediante el personaje masculino de Benito, con un evidente esfuerzo, como ella misma ha confesado, pero sin poder dejar de lado, elementos que se repetirán en las obras de esta primera etapa, tales como la importancia de la figura materna, la marginalidad de los personajes, Madrid como escenario y la búsqueda de la felicidad en un mundo tan cotidiano como difícil. Tal vez *Malena es un nombre de tango* constituya la obra en la que se recoge con mayor precisión la evolución de la mujer española desde un punto de vista que se aproxima en cierto modo a la novela histórica en los monólogos de alguno de sus personajes que siempre tienen cabida para poner de relieve a las figuras femeninas. *Modelos de Mujer* representa la aproximación de la autora al género del relato, que no volverá a retomar hasta *Estaciones de Paso*, perteneciente ya a su segunda etapa. Indudablemente, por su título y mucho más, por su contenido, quizás sea una de las obras que más se acerca a la mujer desde el punto de vista de la narración y, por supuesto, de lo narrado.

La segunda etapa de la autora se inicia con *Los aires difíciles* y para ello la autora decide introducir algunos cambios en su narración, de los que el más evidente probablemente sea el espacio, que se traslada al sur, como en un intento de acompañar el giro de su narración de un movimiento también material para lo cual decide situar la narración en la bahía de Cádiz. Además, el narrador omnisciente resulta mucho más imparcial, puesto que no se aprecia la voz femenina con la misma fuerza que en sus anteriores novelas. La sexualidad ya no tiene la importancia que, por ejemplo, adquiría para Lulú o Malena, al igual que

la presencia de protagonistas femeninos, que si bien también es importante con personajes como Sara o Maribel, ya no constituye el núcleo central de la narración como en el *Atlas de Geografía Humana.* Continúa este segundo ciclo de la autora con otra novedad en su recorrido: una novela corta. *Castillos de cartón* continúa con los cambios que *Los aires difíciles* introdujeron y se desvincula en cierto modo de la narración esencialmente femenina para presentarnos un trío llevado por una época en la que todo parecía estar permitido. La autora también cuenta en esta etapa con otra recopilación de relatos, *Estaciones de paso* en la que temática ya no gira en torno a las mujeres de forma exclusiva, sino que deciden centrarse en la adolescencia, si bien mantiene la presencia de personajes femeninos que protagonizan muchos de sus relatos. Pero, sin duda, la obra en la que Almudena Grandes parece haber logrado reafirmar su destreza como narradora en este segundo ciclo es *El corazón helado*, en el que una historia de amor sirve como excusa para una trama que más se aproxima al género histórico que a la novela romántica y que se convierte en fiel testimonio de la historia de un país y de los personajes que, aunque ficticios, y, como a ella misma le gusta explicar, están casi siempre mucho más cerca de la realidad que de la ficción porque portan apellidos comunes como Fernández, y sufren, aman y viven como una gran parte de los personajes reales que cada día escriben las novelas de sus propias vidas. Destaca en esta última novela la gran labor de documentación de la autora que siempre deja un resquicio a los personajes femeninos de la época que narra y que, sin duda, pone de relieve las dificultades a las que las mujeres han debido enfrentarse para poder conquistar sus derechos.

Como la propia Almudena Grandes explica en el prólogo de su obra *Modelos de mujer* (Grandes, 1996: 16), le parece intolerable la tendencia de una buena parte de las mujeres que escriben a instalarse en una especie de *menoridad* pretendidamente congénita (géneros menores, argumentos menores, personajes de rango menor, ambiciones menores) y mucho más desolador resulta comprobar cómo, de un tiempo a esta parte, cuando cierto tipo de escritoras se

proponen hacer “gran literatura de todos los tiempos”, escogen sistemáticamente un protagonista masculino, como si el sexo 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. Y, como aclara la autora, este tipo de actitudes son las que justifican la división de la literatura en dos géneros que, lamentablemente, no son el masculino y el femenino. Pero, como también apunta, en el mundo literario prevalece un principio de discriminación sexual que obliga a las escritoras a pronunciarse a cada paso acerca del género de los personajes de sus libros y por eso todas las protagonistas de sus libros son mujeres.

Lo que es evidente es que todas las críticas literarias feministas han defendido que el siglo XX ha sido una disputa continua entre la narración “femenina” de la experiencia con la que han podido desarrollar la subjetividad y la masculina tradicional. No obstante, es fácil encontrar personajes femeninos como víctimas y hasta hace poco era difícil encontrarlas como sujetos activos. Almudena Grandes contribuye en este sentido a ampliar este espectro de mujeres activas, con un deseo sexual autónomo que inicia con su personaje de Lulú y que continúa con toda la saga de mujeres que recorren sus novelas. No cabe duda de que la gran autora de la modernidad fue Virginia Woolf, quien también ofreció una interpretación del género y de la diferencia material, con *Una habitación propia* y *Tres guineas* sobre las mujeres y la discriminación sexual que existía sobre las mujeres. Probablemente uno de los temas más destacados de las feministas de los años setenta sea el de la sexualidad o “política del cuerpo”, al que Almudena Grandes siempre dedica un espacio en sus novelas. En un principio, el mensaje radical del feminismo era el de la liberación sexual y el derecho de las mujeres a ser activas en sus relaciones heterosexuales. Por tanto, la homosexualidad femenina todavía quedaba muy atrás y Kate Millet ocupó la portada de la revista *Time* y se convirtió en una figura internacional porque se declaró lesbiana cuando discutía acerca de la sexualidad, aunque sin duda el catalizador teórico que robusteció la política feminista de la sexualidad fue el de

Freud y Foucault, ya que cambiaron el énfasis desde un interés literal por el cuerpo a una serie de ideas sobre la diversidad del cuerpo y las posibilidades de placer sexual.

En realidad, el mundo de las mujeres y de los hombres no está separado, sino más bien entrelazado, en un contexto social que permite la dominación del masculino por lo que resulta importante desenredar lo particular de lo universal. La Conferencia Mundial sobre la Mujer de Pekín, celebrada en 1995, demostró las relaciones difíciles entre las mujeres y la política contemporánea, así como las diferencias existentes entre las mujeres de los países del Norte y de los países del Sur. Este tipo de hechos, así como la realidad diaria, demuestra que la mujer todavía sigue sintiendo la necesidad de demostrar que es capaz de dirigir el mundo como lo siguen haciendo los hombres. En realidad, el feminismo ha ido evolucionando, de igual modo que lo ha hecho la sociedad, y si bien ya no puede equipararse al de los años setenta, sí que es cierto que *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, publicado en 1949, sigue conservando su vigencia. La literatura, como testigo indiscutible de la vida, no puede obviar los hechos entorno a los que se forja y, en mayor o menor medida, siempre recoge las inquietudes de quienes la practican. Tal vez por ello, tampoco podemos evitar mencionar el auge que muchas autoras han tenido en los últimos tiempos al recoger en sus novelas el perfil de una mujer trabajadora, que se ha esforzado por cosechar éxitos en su lucha incansable por equiparse al hombre pero que, en el camino, parece haberse dejado olvidada su vida personal y no puede dejar de sentirse culpable por ello. El fenómeno Bridget Jones, evidentemente, tuvo mucha más repercusión de lo que en un principio pareció tener y han sido muchas las autoras que, de una u otra forma, han secundado a Fielding para componer un género que se ha conocido como “chick-lit” y que representa a una mujer entre los treinta y los cuarenta años, obsesionada con su carrera, que se siente fracasada en sus sentimientos y que, si bien tiene una carrera irreprochable, cargada de éxitos siempre buscan el cobijo en la comida, en un amigo o amiga (que con frecuencia suele ser homosexual) y en las compras

(como el conocido personaje de Sophie Kinsella, *"Loca por las compras").* Evidentemente, la literatura de Almudena Grandes no puede clasificarse dentro de este género, pero, no obstante, sí que comparte algunas características generales que dan muestra de que las inquietudes de las escritoras no difieren tanto entre sí, independientemente de su nacionalidad. Almudena Grandes comparte generación con algunas de estas autoras y muchos de sus personajes suelen también sentirse reconfortados con la comida a la vez que encuentran refugio en amistades homosexuales. Todas sus protagonistas son mujeres emancipadas que han luchado por ocupar un lugar en la sociedad y que no están dispuestas a renunciar a ello pero también se sienten culpables en ocasiones por no haber dedicado el tiempo suficiente a su vida personal y, en el fondo, siguen buscando una felicidad que, en ocasiones, resulta inalcanzable.

Por otra parte, si existe también un denominador común que une la literatura de mujeres es, sin duda, esa "habitación", a la que Virginia Woolf hacía referencia cuando reclamaba una "habitación propia" para las mujeres y que, evidentemente, está relacionado con el "desván" de la loca que escribe en una época en la que el oficio de la escritura estaba reservado a los hombres, así como el espacio cerrado en el que las mujeres durante siglos se vieron obligadas a recluirse, "entre visillos", como Carmen Martín-Gaite también titulaba una de sus novelas, dada la condición doméstica a la que la mujer ha estado sometida durante mucho tiempo. Probablemente, ésta sea también una de las razones por las que las novelas de Almudena Grandes tienen una tendencia inherente a abrirse a espacios exteriores, en su mayoría, en Madrid, ocasionalmente en Cádiz, cuando los aires empiezan a cambiar, cuando el entorno en el que las mujeres que protagonizan las novelas de Almudena Grandes ya no tiene nada que ver con el que en otros siglos las mujeres solían habitar. Las protagonistas de Almudena Grandes son mujeres trabajadoras, que lloran, que ríen, que sufren, que disfrutan, pero siempre cómo y cuándo ellas quieren y nunca sometidas a las directrices de unos cánones de los que intentan escapar a toda costa porque ya no

sienten la necesidad de responder a los parámetros de belleza que la sociedad les impone y porque, en definitiva, se sienten libres en todos los aspectos de su vida.

Tampoco podemos olvidar otro de los elementos que se repiten constantemente en todas las novelas de la autora y que, en cierto modo, condicionan el comportamiento de muchos de sus personajes y que, sin duda, se refiere a la figura materna. La maternidad suele ser una constante en la narrativa de mujer y así lo vemos en la obra de Almudena Grandes. Los personajes que pueblan sus novelas con frecuencia se sienten desarraigados y carentes de cariño o incomprendidos en el seno de sus familias: Lulú, Benito, Malena, no son sino el producto que su infancia ha venido a fabricar. La madrastra de los cuentos tradicionales, la misma que atemorizaba a Blancanieves o a Cenicienta encuentra en nuestra época aún hoy día un lugar que condiciona la existencia de los personajes que la autora reproduce en sus novelas.

Si tomamos como punto de referencia el entorno laboral en el que muchas de sus novelas se desarrollan o por las que se detienen en algunas de sus narraciones, tal vez encontremos ciertas semejanzas con *Stupeur et tremblements* de Amélie Nothomb, cuando de forma irónica y con un humor tenaz, la protagonista sabe retratar el modelo de sociedad capitalista en la que lo laboral siempre acaba ocultando lo personal, como en cierto modo también ocurre en su *Atlas de geografía humana*. Narrativas y estilos diferentes que acaban por concentrarse en inquietudes que encuentran ciertos paralelismos, probablemente por el contexto histórico en el que las autoras viven y deciden relatar en sus novelas. Igualmente las introspecciones psicológicas en las que los personajes de la narrativa de Almudena Grandes suelen sumergirse recuerdan en cierto modo a los huecos en blanco que la narración de autoras como Marguerite Duras iniciaron con las tendencias del Nouveau Roman. La narrativa femenina contemporánea española ha iniciado su andadura con cierto retraso con respecto a sus homólogas de otros países occidentales como Bélgica, Francia o el Reino Unido, pero no puede negarse el esfuerzo evidente de equiparse a las mismas y

prueba de ello, son las similitudes que con otras autoras puede encontrarse en ejemplos como el de Almudena Grandes. Autoras como Byatt o Trollope recurren con frecuencia a protagonistas femeninos que sienten debilidad por personajes homosexuales, como le sucede a Lulú y las descripciones minuciosas con las que Almudena Grandes recrea los escenarios más cotidianos mediante una abundante narración precisa y exacta que se asemeja a la que, por ejemplo, *El libro negro de los cuentos* de Byatt nos ofrece igualmente con, por supuesto, las salvedades que distinguen a las autoras.

Almudena Grandes representa sin duda la evolución de la mujer en las últimas décadas y dicha evolución está reflejada a lo largo de toda su obra. Los aspectos elegidos para estudiar la narrativa de Almudena Grandes son los que a mi juicio resultaban más representativos del conjunto de su obra. Además del evidente y necesario análisis de los personajes y el argumento de –en su mayoría– novelas, merece la pena tener en cuenta otros aspectos destacados tales como el machismo y el feminismo, la relación madre e hija, el contexto sociopolítico, y la concepción del hombre, siempre, desde el punto de vista de la voz de la mujer. A la hora de decidirnos a estudiar la época actual desde un punto de vista literario no podemos ignorar los recelos que surgen en torno a los críticos y estudiosos si se tiene en cuenta que se corre el riesgo de que el tema elegido no vaya a perdurar en la memoria de la literatura. Efectivamente, estudiar la época actual conlleva ciertos riesgos pero el hecho de no hacerlo plantea a su vez el de que se pierda la literatura de una época. No podemos olvidar que el presente enlaza el pasado con el futuro por lo que el análisis contemporáneo de la literatura resulta necesario. La narrativa española actual se caracteriza, entre otros rasgos, por la libertad estética, la simultaneidad de varias generaciones, por ofrecer una nueva hornada de autores, la consolidación y el surgimiento de nuevos modelos tratados como menores (cuento, microrrelato, artículo literario, diario...) y entre esos rasgos más generales, se puede profundizar en otro más específico que constituye el nutrido grupo de novelistas que en los últimos años se ha acomodado en la literatura española. Al hacer un

breve repaso del feminismo, conviene tener en cuenta que en nuestro país la existencia de una sociedad arcaica, con escaso desarrollo industrial, con una fuerte influencia de la Iglesia Católica y fuertes jerarquizaciones de género en todos los ámbitos de la vida social tuvo como consecuencia que el feminismo tuviera durante el siglo XIX una menor presencia e influencia social que en otros países.

Tras la inserción de la mujer en la sociedad de forma equitativa al hombre se ha producido un notable aumento de la novelística escrita por mujeres. El examen del panorama contemporáneo basado en una autora contemporánea, sirve para analizar el fenómeno literario femenino de la literatura española contemporánea personificado en Almudena Grandes y su obra literaria. Es indudable que durante los años de la posguerra la incorporación de la mujer al mundo de la literatura se produce de forma apreciable, iniciado el camino por Carmen Laforet, ganadora del premio "Nadal" en 1945, seguida de otras autoras como Elena Quiroga, Dolores Medio, Carmen Martín Gaite o Ana María Matute. La literatura femenina contemporánea sigue alimentándose con el paso del tiempo y hoy día las novelistas españolas son ya muy numerosas. Cuando ya han pasado muchos años desde su primera novela, Almudena Grandes se ha convertido en una de las autoras más representativas y sugestivas de la literatura española actual. Sin duda, su narración torrencial ha sido capaz de configurar un mundo coherente escrito desde el conocimiento y con un estilo propio, peculiarmente observado no sólo desde el presente sino también desde el pasado histórico más cercano, acercando el lenguaje escrito al cotidiano. Sus personajes, como se ve en el trabajo de investigación llevado a cabo, son seres insatisfechos, literarios pero humanos, sentimentales pero racionales, ficticios pero reales. Lo que resulta evidente es que después de seis novelas y una recopilación de cuentos, Almudena Grandes y su manera de narrar ha conseguido consolidar un estilo que es ya propio, y ofrecer su mirada particular del mundo, retrocediendo al pasado cuando resulta necesario para comprender el presente al tiempo que ha logrado intercalar en sus diálogos, la lengua hablada, algo que los dota de

naturalidad y realismo y que revelan las inquietudes de sus personajes, a menudo insatisfechos con sus vidas y con frecuencia dispuestos a rebelarse a las mismas a cualquier precio, sin olvidarse de sus sentimientos, intentando que éstos logren convivir con la razón y la coherencia de sus vidas.

La autora inaugura su trayectoria literaria con un premio de literatura erótica, un hecho sin duda significativo en la época en la que fue obtenido y que, sin embargo, si bien fue decisivo en su carrera como escritora, no la condicionó si se analizan sus novelas posteriores, totalmente desligadas del género erótico y con unos objetivos radicalmente distintos de la que fuera su primera novela. Sin embargo, sí que se distinguen algunos aspectos comunes que se irán repitiendo en todas sus obras tales como el sexo, el feminismo, la voz femenina, la introspección sentimental, el contexto político y sociológico. Se trata de elementos que van evolucionando con la autora y con la sociedad y que sirven como testimonio de una época, de una sociedad, de las mujeres que la habitan y de los problemas con los que conviven, de sus alegrías, de sus tristezas, de sus vidas y de las de todos los que las rodean casi siempre con un eco femenino que las describe, que las narra, que las hace protagonistas de unas historias con las que la narrativa torrencial de Almudena Grandes ha hecho vibrar a quienes se han aproximado a su literatura.

Almudena Grandes pertenece a una generación de escritores que han tenido la fortuna o desfortuna de presenciar los cambios de la sociedad y la cultura españolas. La trascendencia social de la literatura y la experimentación con múltiples técnicas literarias dejan de ser protagonistas para dar paso a una novela de introspección y exploración con trasfondo psicológico, basada a menudo en el mundo de lo autobiográfico. En los años ochenta se produce un resurgimiento de la novela y conviven escritores de postguerra (Cela, Delibes, Torrente Ballester y los exiliados como Ayala y Chacel), los de mitad de siglo (Caballero Bonald, los Goytisolo, Martín Santos, Marsé), los de los sesenta (Félix de Azúa, Luis Mateo Díez, Javier Marías, J.J. Millás, Eduardo Mendoza,

Vázquez Montalbán, Soledad Puértolas) y los más recientes como Muñoz Molina, Luis Landero, Julio Llamazares, Pérez Reverte, Rosa Montero. En este entramado no podemos olvidar que la novela española más reciente destaca también por el gran número de escritoras que lo nutren: la mujer se ha incorporado como escritora igualando al hombre, lo cual es un fenómeno a tener en cuenta que induce a preguntarse cuál es su aportación y particularidad. Las escritoras normalmente no se ocupan de temas específicamente femeninos ni reivindican el feminismo aunque la emancipación femenina sea un elemento subyacente, no es el centro en torno al que giran la temática de las novelistas. Tras la revolución cultural de 1968, la novela se centra en un relato que busca la identidad perdida del sujeto narrador y contrasta con los desplantes narrativos admirados por los antiguos críticos. Autores como Álvaro Pombo o Soledad Puértolas guardan estrecha relación con el fondo psicológico del autor de Baroja. Así, Almudena Grandes ha demostrado su gran capacidad fabuladora conjugada con las constantes alusiones al aspecto físico de sus personajes y a la tiranía del cuerpo a menudo presentada como la antítesis de la sensualidad con el empleo de la ironía, el sarcasmo y en algunos casos, incluso la parodia. Participa, pues, de las características contemporáneas puesto que la literatura se ha convertido en algo más personal y, si cabe, menos literario. Se prefieren entornos en los que el individuo es él mismo y está solo y se investigan sus dudas, obsesiones, sentimientos e incertidumbres. Tras una época de represión, la literatura española adopta nuevas formas desde la perspectiva de unos autores que han visto cómo la sociedad española se transformaba vertiginosamente en todos sus ámbitos, lo que lleva a que nazca una necesidad de contar lo que está sucediendo. La mujer es uno de los elementos que probablemente más acusen estos cambios y quizás por ello autoras como Almudena Grandes se convierten en portavoces de estas transformaciones empleando para ello a protagonistas que son mujeres, que escriben como mujeres y que sienten cómo todavía tienen que luchar por defender una posición emancipada a la que la sociedad no acaba de acostumbrarse. Tal vez sea ésta la razón de que en la narrativa de Almudena Grandes, aunque variada en función de sus diversas novelas, aparezcan una serie

de elementos comunes tales como la voz femenina, la relación madre e hija, la concepción del hombre, así como diversos aspectos socio políticos que sirven para ubicar su narración con precisión y exactitud. Igualmente destacable es el hecho de que la mayor parte de sus obras se sitúen en Madrid, con la excepción de *Los aires difíciles* coincidiendo con el nuevo ciclo que se inicia en su narrativa en el que parece alejarse de las características comunes de las novelas pertenecientes al primero. Desde *Las edades de Lulú*, novela erótica, el sexo aparece en sus novelas como un personaje más pero que también va adaptándose hasta acomodarse con naturalidad abandonando el erotismo de la primera y sumergirse en un nuevo tipo de sexualidad con su última novela, *Castillos de cartón*, que delimita un intervalo durante el que la autora ha abordado la sexualidad, fundamentalmente femenina, de formas distintas, aunque siempre con desenvoltura y casi siempre relacionado con la alimentación y la obsesión por el físico que las mujeres de Almudena Grandes revelan en sus novelas. Como apunta Mercedes Carballo-Abengózar en *Mujeres novelistas*, quien afirma que si tuviera que describir el trabajo de Almudena Grandes con cuatro palabras lo haría con *sexo, hambre, amor y literatura* (Carballo-Abengózar, 2003: 13). Efectivamente, estas cuatro palabras definen con precisión la obra de Almudena Grandes si tomamos como ejemplo a Lulú, Malena, Rosa, Maribel, o cualquier otra de sus protagonistas, descubriremos con sorpresa que en sus comportamientos siempre dejan entrever algo que pueda relacionarlas con las cuatro palabras que menciona Mercedes Carballo.

La narrativa femenina contemporánea española ha dado y sigue dando muchas autoras españolas dignas de análisis literario y, sin duda, Almudena Grandes se encuentra en el grueso grupo de autoras que se ha diferenciado a lo largo de la última década del siglo XX y que sigue haciéndolo con una narrativa en la que los personajes son, fundamentalmente, mujeres que no son feministas, pero que luchan por sus vidas, con sus errores y sus aciertos, con sus alegrías y sus tristezas, conducidos por la abundante prosa narrativa de la autora que les da vida. La autora, para quien se establece un período mucho más feminista en la

primera etapa que culmina con el *Atlas de geografía humana*, sabe reflejar perfectamente la psicología femenina en el que siempre hay cabida para la sexualidad, el amor, el trabajo y los sentimientos, en definitiva, para todos los componentes de la vida.

Bibliografía

Bibliografía

Bibliografía específica

ANABITARTE, A. (2002). "Lloro muchísimo escribiendo". Entrevista de Almudena Grandes, www.babab.com, nº 15.

ARKINSTALL, C. (2001). *"Good-Enough". Mothers and Daughters in Almudena Grandes' Short Fiction*. Anales de la Literatura Española Contemporánea. 26 (2), 5-28.

AÑOVER, V. (1997). *Reines empoignées, reines détronées résistance à la manipulation féminine dans* Les trois quarts du temps *de Benoîte Groult et Malena es un nombre de tango de Almudena Grandes.* Thesis (Ph. D.)--Florida State University.

—— (2001). Encuentro con Almudena Grandes. En *Letras peninsulares*, vol. 13, nº 2, 2000-2001, 803-814.

AYALA, F. y GRANDES, A. (2007). *Historia de la libertad*. Madrid: Visor Libros.

BASANTA, A. (2007). *El corazón helado*. En www.elcultural.es

BONILLA CEREZO, R. (1998). "Literatura y filmicidad: El vocabulario de los balcones (Almudena Grandes, 1998) en *Aunque tú no lo sepas*". En *Revista de literatura*, Tomo 66, nº 131, 171-200.

CARBALLO ABENGÓZAR, M. (2003). "Almudena Grandes: sexo, hambre, amor y literatura". En *Mujeres novelistas*. Redondo Goicoechea, Alicia (coord.), Madrid: Narcea, 13-30.

CRESPO, M. (2003). Entrevista a Almudena Grandes http://www.mujeractual.com/entrevistas/grandes/index.html

CORBALÁN, A. M., & COLLINS, M. S. (2006). *El cuerpo del delito trangresiones en la narrativa y cine españoles de fines del milenio*. UNC Electronic Theses and Dissertations Collection. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina at Chapel Hill. http://dc.lib.unc.edu/u?/etd,196.

CORNEJO PARRIEGO, R. (2005). "Genealogía esquizofrénica e identidad nacional en "Malena es un nombre de tango" de Almudena Grandes". En Encinar Félix, A y Kathleen M. G. *La pluralidad narrativa: escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, 43-60.

DEVENY, T. G. (1999). *Contemporary Spanish film from fiction.* Lanham: Md: Scarecrow Press.

EUROPAPRESS, (2007). *Almudena Grandes reconstruye la historia sentimental de dos familias marcadas por la Guerra Civil en "El corazón helado". Madrid, 12 de febrero.* En http://www.europapress.es/noticia.aspx?cod=20070212145607&ch=132

FERRÁN, O., & GLENN, K. M. (2002). *Women's narrative and film in twentieth-century Spain a world of difference(s).* New York: Routledge.

GARCÍA-ABAD GARCÍA, Mª T. (2007). "Mnemosyne o el imperio de los sentidos: literatura e imagen en Almudena Grandes, Malena es un nombre de tango". En *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, Vol. 7, Nº 27, 25-38.

GARCÍA, M. A. (2004). *Imagen primera de Almudena Grandes. Memoria, escritura y mundo,* nº 7, junio 2004, www.tonosdigital.com. (Universidad de Granada).

GARCÍA TORRES, E. (2008). "Inscripciones del deseo: las funciones de la mirada en tres cuentos de Almudena Grandes". En *Revista de estudios hispánicos*, vol. 42, nº 1, 157-176.

GAVELA, Y. (2008). "Aunque tú no lo sepas": la mirada de Juan Vicente Córdoba a "El vocabulario de los balcones" de Almudena Grandes. En *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, nº 11, 2,105-123.

GODSLAND, S., y MOODY, N. (2004). *Reading the popular in contemporary Spanish texts.* Newark [Del.]: University of Delaware Press.

GRACIA, J. (2000). "La nueva tradición: desde los ochenta. A. Pérez Reverte, Almudena Grandes, I. Martínez de Pisón, F. Benítez Reyes, I. Vidal Folch y J. Miñana". En Rico Manrique, F. (coord.). *Los nuevos nombres: 1975-2000: primer suplemento. Historia y crítica de la literatura española*, vol. 9, tomo 2, 473-492.

GRANDES, A. (1989). *Las edades de Lulú*. Barcelona: Tusquets.

—— (1991). *Te llamaré Viernes*. Barcelona: Tusquets.

—— (1994). *Malena es un nombre de tango*. Barcelona: Tusquets.

—— (1996). “Diccionario de palabras prohibidas”. En Prieto, J. et al (coord), *Memoria de la transición*, 245-246.

—— (1996). “Prólogo. Memorias de una niña gitana”. En *Modelos de mujer*, Barcelona: Tusquets, 9-17.

—— (1998). *Atlas de geografía humana*. Barcelona: Tusquets.

—— (2000). “Una amistad peligrosa”. En *República de las Letras: revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, Nº 66, 2000 (Ejemplar dedicado a: La literatura en el fin de siglo. I, Creación, Crítica), 65-70.

—— (2000). “Atravesar un espejo”. En *El libro andaluz*, Nº 34, 18-19.

—— (2001). “Las extravagancias del alma, las vulgaridades del cuerpo”. En *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, Nº 229-230, 98-99.

—— (2002). “Mucho más guapo que Clark (Un cuento para Ángel González)”. En *Litoral: revista de la poesía y el pensamiento*, Nº 233, 305-309.

—— (2002). *Los aires difíciles*. Barcelona: Tusquets.

—— (2003). *Mercado de Barceló*. Barcelona: Tusquets.

—— (2004). *Castillos de cartón*. Barcelona: Tusquets.

—— (2004). *Conferencia de Almudena Grandes*, Foro de la Complutense, octubre de 2004, Margarita Rivière, presentado por la profesora titular de la UCM, Alicia Redondo Goicoechea

—— (2005). *Estaciones de paso*. Barcelona: Tusquets.

—— (2007). *El corazón helado*. Barcelona: Tusquets.

—— (2007). “Enseñar a leer es encender fuego”. CC.OO, En *Cuaderno FIES*, nº4, Federación de enseñanza de Comisiones Obreras

—— (2007). “La vida de nosotros”. En *Cuadernos hispanoamericanos*, Nº 682, 9-14.

—— (2008). “Una isla, un naufrago”. En *Cuadernos hispanoamericanos*, Nº 699, 9-22.

—— (2008). “Ángel, por ahora”. En *Cuadernos hispanoamericanos*, Nº Extra 17 (Ejemplar dedicado a: Ángel González), 37-41.

GRANDES, A. y LEGUINA, J. (2003). “Los nuevos escenarios para el compromiso social y la literatura”. En *Literatura y compromiso social*, 61-78.

HENSELER, C. (2003). *Contemporary Spanish women's narrative and the publishing industry*. Hispanisms. Urbana: University of Illinois Press.

IGLESIAS, M. (2005). Almudena Grandes, entrevista. *Literatura mayúscula*, revista *Fusión*, abril de 2005, www.revistafusion.com

IGOA, M. (2007). “Aspirar a la perfección lleva a la infelicidad”. *Phsychologies*. Marzo 2007.

INTXAUSTI, A. (2005). *Almudena Grandes describe la adolescencia en “Estaciones de paso”*. Madrid: EL PAÍS, Cultura, 13-09-2005.

KIM, E. (2008). “La dualidad del personaje masculino en "Las edades de Lulú" de Almudena Grandes”. En *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, Vol. 23, Nº 2, 93-102.

LABARI, N. (2004). “El último castillo construido por Almudena Grandes”. El Mundo, 10 de marzo de 2004.

MACCIUCI, R. y BONATTO, V. (2008). “Machado es el dechado de virtudes republicanas por excelencia”: entrevista con Almudena Grandes sobre “El corazón helado”. En *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, Año 9, Nº 11, 123-141.

MADRID MOCTEZUMA, P. del S. (2002). “Como agua para chocolate y Malena es un nombre de tango: en busca de una genealogía perdida”. En *América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano*", nº 3 (Ejemplar dedicado a: Relaciones entre la literatura española e hispanoamericana en el siglo XX), 62-70.

MANZI, A. (1998). Almudena Grandes: “Las edades de Lulú (1989)”. En Agustín Valcárcel A. y Felten, H. (coords.). En *La dulce mentira de la ficción: ensayos sobre la literatura española actual*, Vol. 2, 137-150.

MARTÍN, A. (1996). “Modelos de mujer, de Almudena Grandes”. En *Clarín: Revista de nueva literatura*, Año nº 1, Nº 4, 73-74.

MARTÍNEZ, J. (2007). “El fuego y la memoria”. Mercurio, p. 27.

MATEO GONZÁLEZ, S. (1999). *Almudena Grandes, escritora por equivocación*, Entrevista, http://www.manuscritos.com. Generación XXX www.generaciónxxx.com

MAYOCK, E. (2004). Family Systems Theory and Almudena Grandes' Las edades de Lulu. *Anales De La Literatura Española Contemporánea*. *29*(1), 235-256.

MOLLEJO-HERNÁNDEZ, A. (2001). *El cuento español de 1970 a 2000 en la obra de Francisco Umbral, Rosa Montero, Almudena Grandes y Javier Marías.* Thesis (Ph. D.) Temple University.

NAVAJAS, G. (1996). "Duplicidad narrativa en Las edades de Lulú de Almudena Grandes". En Vidal Tibbits, M (coord.) *Studies in honor of Gilberto Paolini*, 385-392.

OLMO ITURRIARTE, A. del (2000). "Malena es un nombre de tango". En Villalba Alvarez, M. (coord.) *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española*, 281-294.

PACHECO OROPEZA, B. (2001). "Las imágenes del cuerpo en Modelos de mujer, de Almudena Grandes". En *El cuento de la década de los noventa: actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Madrid, 31 de mayo – 2 de julio de 2000*, 187-196.

PACHECO OROPEZA, P. y REDONDO GOICOECHEA. A. (2001). "La imagen de la madre en Amor De Madre de Almudena Grandes", Contexto, Volumen 5, nº 7, segunda etapa, julio-diciembre 2001, p. 2.

PAUVERT, J.-J. (2001). *Anthologie historique des lectures érotiques. [Tome 5], 1985-2000, de l'infini au zéro.* París: Stock.

PEEPLES, C. K. (1999). *El destino de la mujer y el autodescubrimiento en la España de la transición en Malena es un nombre de tango de Almudena Grandes.* Thesis (M.A.)--University of Montana, 1999.

PÉREZ ABAD, M. A. (2001). *Modelos de mujer, ¿feminismo en Almudena Grandes?* Melbourne: Consejería de Educación en Nueva Zelanda y Australia.

PERRIAM, C. (2007). FICTION - Almudena Grandes - El corazon helado. *TLS, the Times Literary Supplement*. (5444), 17.

POLO GARCÍA, V. (1992). "Almudena Grandes. Actualidad de la narrativa española". En *Hispanoamerica: la sangre del espíritu*, 213-226.

RICHMOND, C. (2006). “Variaciones sobre un tema: "Estaciones de Paso" de Almudena Grandes”. En *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, Nº 713, 2006, 18-21.

ROSS, C. B., & HIGGINBOTHAM, V. (2004). *Women in the workplace four Spanish novels by women, 1979--1998.* Thesis (Ph. D.)--University of Texas at Austin, 2004. http://www.lib.utexas.edu/etd/r/d/2004/rosscb042/rosscb042.pdf#page=3.

RUS, P. (2003). “La mirada como transgresión sexual y social: Almudena Grandes y Juan Vicente Córdoba”. En Letras peninsulares, Vol. 16, Nº 1, (Ejemplar dedicado a: Estudios sobre el cine peninsular. In Memoriam Paco Rabal), 87-98.

TAPIA. M. y VICENTE. J. (2007), revista Tribuna de CC.OO, junio de 2007. En http://www.fsap.ccoo.es/webCCOO/temp/recursos/22/32402.pdf

TORRES, E. G. (2007). *La narrativa polifónica de Almudena Grandes y Lucia Etxebarria trangresión, subjetividad e industria cultural en la España democrática.* Thesis (PhD, Spanish): University of Auckland.

UBACH MEDINA, A. (2008). “La infancia malvada.: Rosa Chacel, Adelaida García Morales y Almudena Grandes”. En Arizmendi Martínez, M. y Arbona Abascal, G. (coords.) *Letra de mujer*, 301-311.

VAL, T. (2007). “Almudena Grandes tiene "El corazón helado"”. En *Delibros*, Nº 209, 42-43.

VALLS, F. (2000). “Por un nuevo modelo de mujer: sobre la trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989-1998”. En *Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América*, Nº 52, 2000, 10-29.

VILLALBA ALVAREZ, M. (coord.) (2000). *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española (en lengua castellana).* Universidad de Castilla-la Mancha.

Entrevistas:

En www.almudenagrandes.com

Castillos de cartón, *ELLE*, Almudena por Almudena, 2004.
Castillos de Cartón, *EL CULTURAL*, marzo 2004.
Los aires difíciles, *ELLE*, marzo 2002
Los aires difíciles, *EL SEMANAL*, febrero 2002

Los aires difíciles, *MARIE CLAIRE*, febrero 2002
Atlas de geografía humana, *ELLE*, noviembre 1998
Atlas de geografía humana, *MARIE CLAIRE*, noviembre 1998
Atlas de geografía humana, *EL MUNDO*, noviembre 1998
Modelos de mujer, *CAMBIO 16*, marzo de 1996
Modelos de mujer, *EL PAÍS SEMANAL*, marzo de 1996
Malena es un nombre de tango, *ÉPOCA*, 1994
Te llamaré viernes, *TIEMPO*, febrero 1991

Bibliografía general

ABAD, Francisco (2002). *Teoría de la novela y novela española* (2ª ed.). Madrid: UNED.

ADÓN, P. (2007). *El libro negro de los cuentos*. En http://latormentaenunvaso.blogspot.com/2007/04/el-libro-negro-de-los-cuentos-s-byatt.html

AGUSTÍN, I. (1944). *Mariona Rebull.* Barcelona: Planeta.

ALAMO FELICES, F. (2002). *El tiempo en la novela. Las categorías temporales en "El Lápiz Del Carpintero" de Manuel Rivas*. Almería: Universidad de Almería, Servicio de publicaciones.

AMOROS, C. y MIGUEL, ANA DE (2005). *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización: del feminismo liberal a la posmodernidad.* Madrid: Minerva Ediciones, S.A.

ACHMITT PAMTEL, P.; PASTOR, R. (1991). *La antigüedad.* En DUBY, G.; PERROT, M. (direc.). *Historia de las mujeres en Occidente.* Tomo 1. Madrid: Taurus.

ACKER, S. (1995). *Género y educación. Reflexiones sociológicas sobre mujeres, enseñanza y feminismo.* Madrid: Narcea, Instituto de la Mujer.

ADAM MUÑOZ, Mª D. (2001). *La protección de los derechos de las mujeres en una sociedad multicultural.* Instituto Andaluz de la Mujer. Junta de Andalucía. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.

AFKHAMI, M. (1998). *Mujeres en el exilio.* (Título original: *Women in Exile*, 1994). Madrid: Siglo XXI de España Editores.

AGACINSKI, S. (1998). *Política de sexos.* Madrid: Taurus.

AGUADO, A. (1999). *Mujeres: regulación de conflictos sociales y culturales de la paz.* Valencia: Universidad de Valencia, Colección Oberta.

AGUILAR, P. (1998). *Mujer, amor, sexo, en el cine español de los 90.* Editorial Madrid: Fundamentos.

AGUILAR; DOLE; HERRERA; MONTENEGRO, CAMACHO; FLORES (1997). *Movimientos de mujeres en Centroamérica.* Managua (Nicaragua). Ed. Programa Regional La Corriente.

ALAMO FELICES, F. (1996). *La novela social española: conformación ideológica, teoría y crítica.* Almería: Universidad de Almería.

ALAS CLARÍN, L (1884). *La Regenta.* Madrid: Edaf. Prólogo de Emilio Peral. Ed. de 1999.

ALBERDI, C. (2001). *El poder es cosa de hombres.* Madrid: La Esfera de los Libros.

ALBERDI, L. (1999). *La nueva familia española.* Madrid: Taurus.

ALBERDI, I.; ESCARIO, P.; MATAS, N. (2000). *Las mujeres jóvenes en España.* Barcelona: Fundación La Caixa.

ALBERONI, E. (1985). *La Amistad. Aproximación a uno de los más antiguos vínculos humanos.* Barcelona: Editorial Gedisa.

ALBORCH, C. (1999). *Solas: gozos y sombras de una manera de vivir*. Madrid: Temas de Hoy.

—— (2002). *Malas: rivalidad y complicidad entre mujeres.* Madrid: Aguilar.

ALDRICH, R. (1962) (1995). *Whatever Happened to Baby Jane?* (Vídeo). Estados Unidos. Madrid: Warner Home Vídeo.

AL-SA'DAWI, N. (1994). *Mujer en punto cero.* Madrid: horas y HORAS la editorial.

—— *(1991). La cara desnuda de la mujer árabe.* Madrid: horas y HORAS la editorial.

AL-SHAIKH, H. (1996). *Mujeres de arena y mirra.* Barcelona: Ediciones del Bronce.

ALTÉS, E. (textos); AYMERICH, P. (fotografías) (2001). *Els anys violeta. Exposició fotográfica.1976-1982.* Barcelona: Associació de Dones Periodistes. Collegi de Periodistes de Catalunya.

ALVAREZ PALACIOS, F. (1975). *Novela y cultura española de posguerra.* Madrid: Edicusa.

ÁLVAREZ, R. y STOKES, W (eds.) (1997). *La mujer ante el tercer milenio. Arte, literatura, transformaciones sociales.* Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

ALLENDE, I. (1982). *La casa de los espíritus.* Madrid: Plaza y Janés.

AMO, M. Del (ed.) (1997). *El imaginario, la referencia y la diferencia: siete estudios acerca de la mujer árabe.* Granada: Departamento de Estudios Semíticos Universidad de Granada.

AMORÓS, A. (1989). *Introducción a la novela contemporánea.* Madrid: Cátedra.

—— (1999) *Antología comentada de la Literatura española. S. XIX*. Madrid: Castalia.

AMORÓS, C. (1984). *Historia de la teoría feminista,* Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

—— (1987). *Hacia una crítica de la razón patriarcal.* Barcelona: Anthropos.

—— (1997). *Tiempo de feminismo (Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad), Madrid*: Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia e Instituto de la Mujer.

—— (1987). *Espacio de los iguales, espacio de las idénticas. Notas sobre poder y principio de individuación.* Arbor, 503-4; 113-127.

—— (directora) (1995). *10 palabras clave sobre Mujer.* Navarra: Editorial Verbo Divino.

AMELL, S. (1996). T*he contemporary Spanish novel. An Anotated, Critical Biblography,* 1936-1994, Wesport/Londres: Greenwood Press.

ANGIER, C. (1991). *Jean Rhys.* Madrid: Ed. Grijalbo Mondadori.

ANGIER, N. (2000). *Woman. An intimate Geography.* New York: Anchor Books.

ANTOLÍN, E. (1991). *La gata con alas*. Madrid: Alfaguara.

—— (1995). *Regiones devastadas*. Madrid: Alfaguara.

ARCHER, R. (2001). *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*. Universitat de Valencia; Instituto de la Mujer. Madrid: Ediciones Cátedra.

ARENAS FERNÁNDEZ, Mª. G. (1996). *Triunfantes perdedoras. Investigación sobre la vida de las niñas en la escuela.* Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga. Instituto Andaluz de la Mujer. Junta de Andalucía.

ARENDT, H. (1993). *La condición humana* (Título original: *The Human Condition,* 1958). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

ARENDT, H. Y MCCARTHY, M. (1998). *Entre amigas. Correspondencia entre* 1949-1975. Barcelona: Lumen.

ARISTÓFANES (1977). *Las asambleístas.* Barcelona: Bosch.

—— (1981). *Lisístrata.* Madrid: Editora Nacional.

ARNEDO, E. (2000). *Desbordadas. La agitada vida de la elastic woman.* Madrid: Temas de Hoy.

ARRIAGA FLÓREZ, M. (2006). *Desde Andalucía: Mujeres del Mediterráneo.* Sevilla: Arcibel Editores, 497.

—— (2006). *Renée Vivien: ese extraño amor. Una mujer se me apareció.* Sevilla: Arcibel Editores, 7-19.

—— (2006). *Mujeres, espacio y poder.*Sevilla: Arcibel Editores.

—— (2007). *Escritoras italianas: géneros literarios y literatura comparada.* Sevilla: Arcibel Editores, 400.

—— (2007). *Viajeras italianas entre oriente y occidente. Relatos de viajes.* Sevilla: Alfar, 37-49.

—— (2008). *Cristina Trivulzio di Belgioioso en la Prensa. Papel de Mujeres. Mujeres de Papel.* Bérgamo: Universidad de Bergamo, 9-20.

—— (2008). *Fedra y la literatura italiana. Fedras de ayer y de hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico.* Granada: Universidad de Granada, Aes, vol. 1, 619-628.

—— (2008). *Feminismos e Interculturalidad.* Sevilla: Arcibel Editores, 496.

—— (2008). *La difícil escalada de las mujeres a la escritura, la cultura y el espacio público. España y Marruecos: mujeres en el espacio público.* Sevilla: Alfar-Ixbilia, 55-63.

—— (2008). *La huella liberada. Homenaje a Iris M. Zavala.* Sevilla: Arcibel Editores.

—— (2008). *Teología Feminista II.* Sevilla: Arcibel Editores.

—— (2008). *Teorías feministas en Italia. Análisis feministas de la literatura de las teorías a las prácticas literarias.* Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 51-61.

—— (2009). *Comunicación y género.* Sevilla: Arcibel Editores.

ARRIERO RANZ, E; CASTILLO GÓMEZ, E. (1993). *Las mujeres en la historia de España (siglos XIII al XX).* Ayuntamiento de Torrejón de Ardoz, área de la Mujer.

ARTEAGA, A. (1998). *La princesa de Éboli*. Barcelona: Martínez Roca.

ASLANBEIGUI, N., S. PRESSMAN Y OTROS (1995). *Mujeres en tiempos de transformaciones económicas.* Madrid: Instituto de la Mujer.

ASÍS GARROTE, Mª D. (1991). *Última hora de la novela en España*. Madrid: Eudema, (2ªed.).

AUSTEN, J. (1985). *Emma.* Barcelona: Tusquets Editores.

—— *Selected Letters.* Oxford: Oxford University Press.

AVIA, M. D. Y VÁZQUEZ, C. (1998). *Optimismo inteligente. Psicología de las emociones positivas.* Madrid: Alianza Editorial.

AZUAR CARMEN, R. (1987). *Teoría del personaje literario y otros estudios sobre la novela.* Alicante: Instituto de estudios Juan Gil Albert.

BADINTER, E. (1991). *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al* XX. Barcelona: Paidós.

BAKER MILLER, J. (1992). *Hacia una nueva psicología de la mujer*. Barcelona: Paidós.

BAL, M. (1985). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.

—— (1995). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología).* Madrid: Cátedra.

BALLARÍN DOMINGO, P. (dir.) (2000). *Las mujeres en Europa: Convergencias y Diversidades.* Granada: Universidad de Granada y Caja General de Ahorros de Granada, Col. Feminae.

BAQUERO GOLLANES, M. (1989). *Estructuras de la novela actual*, Castalia, Madrid:

—— (1995). *Estructuras de la novela actual.* Madrid: Castalia.

—— (1998). *¿Qué es novela?* Universidad de Murcia: Cátedra.

BARBER, P. (1998). *Vampires, Burial, and Death.* New Haven: Yale University Press.

BARD, Ch. (ed.) (2000). *Un siglo de antifeminismo.* Madrid: Biblioteca Nueva.

BARKER, *P*. (1990). *Cartes a Iris* (Título *original: Union Street,* 1982). Barcelona: Edicions de l'Eixample.

BARNES, J. (1982). *Eva Perón.* Barcelona: Ultramar.

BARRERO PÉREZ, Ó. y CERCAS, J., (1999). "La novela", en Historia y crítica de la literatura española, 8/1 Época contemporánea: 1939-1975. Primer suplemento, Barcelona, Crítica, p. 370-406.

BARROSO VILLAR, Mª E. (2002). *Mujer, Espacio Narrativo e identidad. Mujer, Cultura y Comunicación: Realidades e Imaginarios*. Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica. Num. 9, Sevilla: Universidad de Sevilla.

BARTHES, (1974). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

BASAGLIA, E. (1987). *Mujer, locura y sociedad.* México: Universidad Autónoma de Puebla.

BASSI, A.; MASORRI, G.; SBORDONE, E (coords.) (2000). *Tempi di vita e tempi di lavoro. Donne e impresa sociale nel nuovo welfare.* Milano: Franco Angeli.

BATJIN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Santillana.

BAUDELAIRE, Ch. (1995). *Las flores del mal.* Madrid: Cátedra.

—— (1976). *Biblia, La.* Barcelona: Edición de Serafín de Ausejo. Herder.

BAUMAN, Z. (2000). *La solitudine del cittadino globale.* Milano: Campi del sapere.

BAUMGARDNER, J.Y RICHARDS, A. (2000). *Manifesta, young women, feminism, and the future.* NewYork: Farrar, Straus and Giroux.

BAXADALL, R.; GORDON, L. (2000). *Dear Sisters: Dispatches from the Women's Liberation Movement.* Nueva York: Basic Books.

BEAUVOIR, S. De (1998). *El segundo sexo.* Volumen 1. *Los hechos y los mitos.* (Título original: *Le deuxième sexe,* 1949). Madrid: Cátedra.

── (1998). *El segundo sexo. Volumen 11. La experiencia vivida.* Madrid: Cátedra.

── (1999). *Le deuxiéme sexe.* Madrid: Cátedra.

BEHAR, R. Y GORDON D.A. (1995). *Women writing culture.* California: University of California Press.

BÉJAR, H. (2000). *El mal samaritano. El altruismo en tiempos del escepticismo.* Barcelona: Anagrama.

BELTRÁN, E. y MAQUIEIRA, V. (2001). *Feminismos (Debates. teóricos contemporáneos).* Madrid: Alianza Editorial.

BELLI, G. (2000). *El ojo de la mujer* (5ª edición). Col. Visor de Poesía, Madrid: Visor Libros.

BENEGAS, N. y MUNÁRRIZ, J. (1997). *Ellas tienen la palabra.* Madrid: Hiperión.

BENET, J. (1967). *Volverás a Región*. Barcelona: Destino.

BEPKO, C. Y KRESTAN,J.-A. (2000). *Nosotras, libres, amantes, creativas, innovadoras. Un libro de mujeres para mujeres* (Título original: *Singing at the Top of Our Lungs,* 1993). Madrid: Gaia ediciones.

BERENGUER CONTRI, G. *et al. (1999). El Laberinto de Cristal*. Valencia: FVECTA (Federación Valenciana de Empresas Cooperativas de Trabajo Asociado).

BERGMAN, I. (1992). *Imágenes.* Barcelona: Tusquets.

── *(2001). Persona* (Vídeo) Suecia, 1966. Hospitalet de Llobregat: Filmax Home Vídeo.

BESSIS, S. y BELHASSEN, S. (1994). *Mujeres del Magreb. Lo que está en juego* (Título original: *Femmes du Magreb: l'enjeu,* 1992). Madrid: horas y HORAS la editorial.

BETTELHEIM, B. (1999). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas.* Barcelona: Crítica.

BINET, L. (2000). *Nakusha, la no deseada. Mujeres de Asia oprimidas* (Título original: *Nakusha l'indesirable*, 1997). Madrid: Ed. Bruño con la colaboración de Amnistía Internacional.

BIRULÉS; CORRAL; LARRAURI; MARÇAL; R. (1997). "Fragmentos del discurso sobre la autoridad femenina". *Archipiélago*. Cuadernos de Crítica de la Cultura, N° 30 (Otoño).

BLAISE, S. (1996). *El rapto de los orígenes o el asesinato de la madre: de la comunicación entre las mujeres.* Madrid: Vindicación feminista.

BLAKE TYRRELL, W. (1989). *Las Amazonas. Un estudio de los mitos atenienses* (Título original: *Amazons. A Study in Athenian Mythmaking*, 1984). México D.E: Fondo de Cultura Económica.

BLANCO AGUINAGA, C. (1979). *Historia social de la literatura española*, vol. III. Madrid: Castalia.

BLANCO CORU]O, O. (2000). *Olimpia de Gouges* (1748-1793). Madrid: Ediciones del Orto.

BLANCO GARCÍA, N. (2000). *El sexismo en los materiales educativos de la E.S.O*. Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer.

BLANCHOT, M. (1992). *El espacio literario.* Barcelona: Paidós.

BLECUA, J.E. (ed.) (1984). *Poesía de la Edad de Oro.* Madrid: Castalia.

BLOOM, H. (2000). *Cómo leer y por qué*. Barcelona: Anagrama.

BOBES, C. (1993). *La novela*. Madrid: Síntesis.

BOCHETTI, A. (1996). *Lo que quiere una mujer.* Madrid: Cátedra.

BOCK, G. (2001). *La mujer en la historia de Europa.* Barcelona: Crítica.

BOLEN, J. S. (1993). *Ring of Power. The Abandoned Child, the Authoritarian Father, and the Disempowered Feminine. A Jungian Understanding of Wágner's Ring Cycle.* New York: Happer Collins.

—— (1998). *Las diosas de cada mujer. Una nueva psicología femenina.* (Título original: *Goddesses in everywoman*, 1984). Barcelona: Kairós.

BONESCHI, M. (1998). *Santa Pazienza. La storia delle donne italiane dal dopoguerra a oggi.* Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

BONNEFOY, Y. (1996). *Diccionario de las mitologías y de las religiones tradicionales y del mundo antiguo. Vól.* 2, *Grecia.* Barcelona: Destino.

── (1997). *Diccionario de las mitologías y de las religiones tradicionales y del mundo antiguo. Vól.* 3, *De la Roma arcaica a los sincretismos tardíos.* Barcelona: Destino.

BORNAY, E. (1990). *Las hijas de Lilith.* Madrid: Cátedra.

BORRELL, E. (1999). *Presoneres del progrés. Fragmentació i felicitat femenina.* Lleida: Pages Editores.

BOSCH, E; FERRER, v: A; GILI, M. (1999). *Historia de la misoginia.* Barcelona: Anthropos editorial (coedita el Servei de Publicacions i Intercanvi científic de la Universitat de les Illes Balears).

BOSERUP, E. (1993). *La mujer y el desarrollo Económico* (Título original: *Women´s role in economic development,* 1970). Madrid: Minerva Ediciones.

BOSSI FEDRIGOTTI, I. (1999). *Amigas enemigas.* Barcelona: Ediciones Martínez Roca.

BOURDIEU, P. (2000). *La dominación masculina.* Barcelona: Anagrama.

BOURNEUF, R. (1981). *La novela.* Madrid: Ariel.

BOUVRIE, S. *Des (1990). Women in Tragedy: an Anthropological Approach.* Londres: Norwegian UniversityPress.

BRAIDOTTI, R. (2000). *Sujetos nómadas. Corporación y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea* (Título original: *Nomadic subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory,* 1994). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

BRANTENBERG, G. (2000). *Las hijas de Egalia* (2ª edición). Barcelona: horas y HORAS la editorial.

BRAVO, A. (1996). *Femenino singular. La belleza a través de la historia.* Madrid: Alianza Editorial.

BROD, H.: *Masculinity as Masquerade.* Perchuk and Posner, 13-9.

BRIOSCHI, F. y GIROLAMO, C. (1988). *Introducción al estudio de la literatura.* Barcelona: Ariel.

BRONTE, Ch. (1996). *Jane Eyre.* Madrid: Cátedra.

BRÚCKNER, J. *et al. (1985). Estética Feminista.* Barcelona: Icaria Editorial.

BUCKLEY, R. (1973). *Problemas formales en la novela española contemporánea.* Barcelona: Península.

BUENAVENTURA, R. (1985). *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres.* Madrid: Hiperión.

BUKATMANN, S. (1993). *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Scienci Fiction.* NC:Duke University Press, Durham.

BURIN, M.; BLEICHAR, E. D. (compiladoras) (1996). *Género, psicoanálisis, subjetividad.* Buenos Aires: Editorial Paidós.

BURIN, M.; MELER, I. (1988). *Género y familia. Poder, amor y sexualidad en la construcción de la subjetividad.* Buenos Aires, Barcelona, México: Editorial Paidós.

BUSUTIL, G. (2007). Entrevista a José María Merino. *Mercurio,* septiembre de 2007.

BUTOR, M. (1996). "Los pronombres personales". *Teoría de la novela.* Barcelona: Crítica.

BUTLER, J. (1999). *Feminismos literarios.* Madrid: Arco/libros.

BUTLER, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and The Subversion of Identity.* New York: Routledge.

BYATT, A. S. (1990). *Posesión.* Barcelona. Anagrama

—— (2002). *La mujer que silba.* Madrid: Emecé.

—— (2003). *El libro Negro de los cuentos.* Madrid: Alfaguara.

CALAMITY J. (1982). *Cartas a la hija 1877-1902* (Título original: *Calamity Jane's letters to her daughter).* Barcelona: Anagrama.

CALVO SERRALLER, F.; IGLESIAS, C. (2002). *Ensayos. Goya y la imagen de la mujer. Las mujeres españolas de finales del Siglo XVIII.* Madrid: Museo Nacional del Prado.

CAMI-VELA, M. (2001). *Mujeres detrás de la cámara. Entrevista con cineastas españolas de la década de los 90.* Madrid: Editorial Ocho y Medio.

CAMPAL FERNÁNDEZ, J. L. (1999). "La novela femenina española contemporánea: una realidad emergente". En Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, Año 75, 273-294.

CAMPBELL, J. (1973). *The Hero Whit a Thousand Faces.* Princeton, NJ: Princeton UP.

CAMPOAMOR, C. (2001). *Mi pecado mortal. El voto femenino y yo.* Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, Junta de Andalucía.

CAMPS, V. (2001). *Una vida de calidad. Reflexiones sobre Bioética*. Barcelona: Editorial Crítica.

—— (1998). *El siglo de las mujeres.* Madrid: Cátedra.

CANTERELLA, E. (1997). *Pasado próximo; Mujeres romanas de Tácita a Sulpicia.* Madrid: Cátedra.

CARBAJAL, I. y CASTAÑO, J. "Gender". Plataforma de la División Española de Traducción del Parlamento Europeo. En http://www.europarl.europa.eu/transl_es/plataforma/pagina/celter/art1gender.htm

CARBAYO ABENGÓZAR, M. (1998). *Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaite.* Málaga: Universidad de Málaga.

—— (1998). "La Hispanidad, un acercamiento reconstructivo". En *Espéculo*: *Revista de Estudios Literarios*, nº 10.

—— (2000). "Configurando a las mujeres: identidad femenina y el uso de la lengua en la España franquista". En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid 6-11 de julio de 1998. Sevilla Arroyo, F. y Alvar Ezquerra, C. coord. Madrid: Castalia, vol. 4, 59-68.

—— (2000). "Sueños y recuerdos en la literatura de Carmen Martín Gaite". En *Caminería hispánica: actas del IV Congreso Internacional*. Criado de Val, M., (coord.). Guadalajara: julio 1998. Madrid: AACHE Ediciones, vol. 3, (Caminería literaria), 1127-1140.

—— (2001). “Significación social de las novelas de Carmen Martín Gaite en cuanto al desarrollo de la conciencia feminista en la España del siglo”. En *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX*: Universidad de A Coruña: I Congreso Nacional Literatura y Sociedad, 361-376.

—— (2002). “Modernas y posmodernas: de Juanita Reina a Martirio en la búsqueda de prototipos femeninos para el siglo XX”. En *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*. Quiles, A. y Sauret, T. Guerrero (coords.). Málaga: Universidad de Málaga, 151-173.

—— (2004). “La copla: deseo, pasión...y política”. En *Mujer y deseo: representaciones y prácticas de vida.* Espigado Tocino, G., de la Pascua Sánchez, Mª J. y García-Doncel Hernández, Mª del R. (coords.). Cádiz: Universidad de Cádiz 571-580.

—— (2005). “A manera de subversión: Carmen Martín Gaite”. En *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 28.

CARBONELL, N. y TORRAS, M. (1999). *Feminismos literarios*. Madrid: Arco Libros.

CARRERA SUÁREZ, I. (2006). *Las mujeres del siglo XX en el relato de autoras anglófonas*. Oviedo: Krk ediciones.

CARRASCO, C. (ed.) (1999). *Mujeres y economía. Nuevas perspectivas para viejos y nuevos problemas.* Barcelona: Icaria Editorial.

CASARIEGO, N. (2000). *Héroes y antihéroes en la literatura.* Madrid: Anaya.

CASO, A. (1994). *El peso de las sombras*. Barcelona: Planeta.

—— (2000). *Un largo silencio.* Barcelona: Planeta.

CASTELLS, C. (1996). *Perspectivas feministas en teoría política.* Barcelona: Paidós.

CASTILLA DEL PINO, C. (2000). *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Tusquets Editores.

CASTILLA DEL PINO, C. (compilador) (1994). *La envidia.* Madrid: Alianza Editorial.

CASTRO, Isabel de y MONTEJO, L. (1991). *Tendencias y procedimientos de la Novela española actual* (1975-1998), Madrid: UNED, Aula abierta.

CASTRO, L. (1990), *El somier*. Barcelona: Anagrama.

—— (1994). *La fiebre amarilla*. Barcelona: Anagrama.

—— (2001). *El secreto de la lejía*. Barcelona: Planeta.

—— (2007). "Stendhal y la conciencia del yo", Mercurio, julio-agosto, 2007, p. 45.

CAVARERO, A. (1995). *In spite of Plato. A feminist rewriting of ancient philosophy* (Título original: *Nonostante Platone: Figure femminili nella filosofia antica,* 1990). New York: Routledge.

CELA, C. J. (1942). *La familia de Pascual Duarte.* Barcelona: Destino.

—— (1951). *La colmena.* Madrid: Castalia.

CEPEDA y AHUMADA, T. (1993). *Vida.* Espasa-Calpe, Madrid, 1984.

CERATI, C.: *La mala hija* (Título original: *La cattiva figlia, 1990).* Barcelona: Muchnik Editores.

CERRADA JIMÉNEZ, A. I.; SEGURA GRAÍÑO, C. (edits.) (2000). *Las mujeres y el poder. Representaciones y prácticas de vida.* Madrid: Al-Mudayna y l@s autor@s.

CERVANTES SAAVEDRA, M. De (1998). *Don Quijote de la Mancha.* Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica.

CEREZO, J.A (ed.). (1996). *Los territorios literarios de la historia del placer / I Coloquio de Erótica Hispana* (Montilla, Casa del Inca, 18-20, junio, 1993). José Blas Vega ... [et al.]; edición de José Antonio, Daniel Eisenberg, Víctor Infantes, Madrid: Huerga y Fierro.

CHADWlCK, W. (1992). *Mujer, arte y sociedad.* Barcelona: Destino.

CHADWlCK, W. y DE COURTIVRON, I. (eds.)(1994). *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas* (Título original: *Significant Others. Creativity* & *Intimate Partnership*, 1993). Madrid: Cátedra.

CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine.* Madrid: Taurus.

CHÉJOV, A. (1994). *Las tres hermanas.* Madrid: Cátedra.

CHESLER, Ph. (2001). *Woman's Inhumanity to U70man.* New York: Thunder's Mouth Press & Nation Books.

CHODOROW, N. (1984). *El ejercicio de la maternidad. Psicoanálisis y sociología de la maternidad y paternidad en la crianza de los hijos* (Título original: *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender,* 1978). Barcelona: Gedisa.

CIORAN, E.M. (1988). *Historia y utopía.* Barcelona: Tusquets.

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

CIRLOT, J .E. (2001). *Diccionario de símbolos.* (5° edición). Madrid: Siruela

CIXOUS, H. (1995). *La risa de la medusa*. Barcelona: Anthropos.

CLARE, A. (2002). *Hombres. La masculinidad en crisis.* Madrid: Taurus.

CLÉMENT, C. y KRISTEVA, J. (2000). *Lo femenino y lo sagrado.* Madrid: Cátedra.

COBO, R. (2000). «*Política Feminista y Democracia Paritaria*». *Leviatán. Revista de hechos e ideas* (edita: El socialista, S.A.), n° 80 Gu.-sep; págs. 101-116.

COLECTIVO EL TELAR (1991). *De rivales a cómplices. Una experiencia de educación popular feminista.* Santiago de Chile: Colectivo El Telar.

COLLET, M.; FERRER, R. M. (1994); PLA, F.: *Yo, tú: nosotras. Mujeres en busca de una nueva identidad.* Barcelona: Kairós.

COLETTE (1996). *El nacer del día.* Valencia: Pre-textos.

COLOMBO, R.M. (1983); RUGGIERI, F. (comp.). *Lettere d'amore di Mary VVollstonecraft.* Verona: Essedue edizioni.

COMPANY,J.M. (1989). *Ingmar Bergman.* Madrid: Cátedra.

COMPITELLO, M. A. (1978). "*Bibliography. Juan Benet and his critics", Anales de la Novela de Postguerra*, III 123-141.

CONSIDINE, S. (1993) *Bette and Joan: The Divine Feud.* Nueva York: E.P. Dutton.

CORIA, C. (1992). *Los laberintos del éxito. Ilusiones, pasiones y fantasmas femeninos.* Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.

—— (1996). *Las negociaciones nuestras de cada día.* Barcelona: Paidós.

—— (2001). *El amor no es como nos contaron..., ni como lo inventamos*. Barcelona: Paidós.

CORRALES EGEA, J. (1971). *La novela española actual.* Madrid: Edicusa.

—— (1977). "Presencia de la guerra en la novela española contemporánea". En Hanrez, M. (coord.) *Los escritores y la guerra de España : Corrales Egea, Tuñon de Lara y otros*, 197-212

DANTICAT, E. (1998). *Palabra, ojos, memoria* (Título original: *Breath, eyes, memory,* 1994). Barcelona: Ediciones del Bronce.

DAGNlNO, A. (2000). *UOMA: La fin e dei sessi.* Milano: Mursia.

DE LAURETIS, T. (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory. Film and Fiction.* Blomington: Indiana, UP.

DEBOLD, E.; WILSON, M.; MALAVÉ, I. (1994). *La revolución en las relaciones madre-hija.* Barcelona: Paidos.

DECKER. M. de. (1985). *Madame de Montespan: Le gran sultane.* París: Librairie Academique Perrin.

DELIBES, M. (1966). *Cinco horas con Mario*. Barcelona: Destino.

DEEPWELL, K. (1998). *Nueva crítica feminista de arte, estrategias críticas.* Madrid: Cátedra.

DÍAZ MAS, P. (1987), *Nuestro milenio.* Barcelona: Anagrama.

—— (1992). *El sueño de Venecia*. Barcelona: Anagrama.

DIEGO, E. De (1992). *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género.* Madrid: Visor Dis.

DIÉGUEZ, L. (2000). **http://www.terra.es/joven/articulo/html/jov1880.htm**

DIEZ BORQUE, J.Mª. (1985). *Métodos de estudio de la obra literaria.* Madrid: Taurus.

DIO BLEICHMAR, E. (1998). *La sexualidad femenina de la niña a la mujer.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

—— (1991). *El feminismo espontáneo de la histeria. Estudio de los trastornos narcisistas de la feminidad.* Madrid: Siglo XXI de España Editores.

DIVAKARUNI, C. E. (2000). *Mi hermana del alma.* Barcelona: Ediciones E.

DODSON, L. (1999). *Don't call us out of name with new afierword. The untold lives of women and girls in poor America.* Boston: Beacon Press.

DOMERGUE, L. (1995). FRElRE, A.M. *et al.:* "Coordenadas y cauces de la vida literaria". En: *Historia de la literatura española,* 6 *(l).* Dir. Víctor García de la Concha; Coord. Guillermo Carnero. Madrid: Espasa Calpe.

DOMINGO, J. (1973). *La novela española del siglo XX. De la posguerra a nuestros días.* Barcelona: Labor.

DOWNING, Ch. (1999). *La Diosa: imágenes mitológicas de lo femenino.* Barcelona: Kairós.

DUBY, G. y PERROT, M. (direc.) (1993). *Historia de las mujeres.* Volumen 5: *El siglo XX*. (bajo la dirección de Françoise Thébaud). Madrid: Taurus.

DUCHEIM, M. (1994). *Isabel I de Inglaterra.* Buenos Aires: Javier Vergara.

DUFRESNE, C. (1995). *La Callas.* Barcelona: Juventud.

DUJOVNE ORTIZ, A. (1996). *Eva Perón: la biografía.* Madrid: El País/ Aguilar.

DUPANLOUP, L. (1996). *La mujer estudiosa.* Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Col. Textos y Estudios de Mujeres.

DURÁN, M.A. (1982). *Si Aristóteles levantara la cabeza .. Quince ensayos sobre las ciencias y las letras.* Ediciones Cátedra; Universidad de Valencia; Instituto de la Mujer, Madrid, 2000. -(edit.). *Liberación y utopía.* Madrid: Akal.

—— (1988). *De puertas adentro.* Madrid: Instituto de la Mujer.

DURAS, M. (1958). *Moderato Cantabile*. París: Les Éditions de Minuit.

—— (1960). *Hiroshima mon amour*. París: Gallimard.

—— (1984). *L'Amant.* París: Les Éditions de Minuit.

—— (1991). *L'Amant de la Chine du Nord*. París: Gallimard.

EAGLETON, M. (1986). *Feminist literary theory.* Oxford: Blackwell.

EBERT, TL. (1999). *Ludic Feminism and Afier. Postmodernism, Desire, and Labor in Late Capitalismo.* The University of MichiganPress. Critical Perspectives on Women and Gender.

EDWARDS, R., READER, K. (2001). *The·Papin Sisters.* Oxford: Oxford University Press.

EISLER, R. (1996). *El Cáliz y la Espada. La alternativa femenina* (Título original: *The Chalice and the Blade. Our History, Our Future, 1987).* Madrid: R. F. Martínez de Murguía-Editores.

ELZABURU MÁRQUEZ, F. y MARTITEGUI SUSUNAGA, J. (1998). *Educación: reto del tercer milenio.* Madrid: Ediciones 2010.

EPICURO (2000). *Sobre la felicidad.* Madrid: Debate.

EPHRON, N. (1978). *Ensalada loca. Algunas cosas sobre las mujeres.* Barcelona: Anagrama.

EL PAÍS SEMANAL, (2002) n° 1.332. *Un país de mujeres*. Madrid: 7 de abril de 2002.

ESCORIZA, E. (2007). "La novela chick lit". En Mercurio. Julio-agosto 2007, p. 15.

ESPINOSA. M. (1974). *Escuela de mandarines*. Madrid: Alfaguara.

ETXEBARRIA, L. (1996). *La historia de Courtney Love y Kurt Cobain.* Valencia: Midons.

—— (1997). *Amor, curiosidad, Prozac y Dudas*. Barcelona: Plaza y Janés.

—— (1998). *Beatriz y los cuerpos celestes*. Barcelona: Destino.

—— (2001). *La Eva futura.* Barcelona: Destino.

EVANS, M. (1997). *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo.* Madrid: Minerva Ediciones.

EVANS, R.J. (1980). *Las feministas.* Madrid, Siglo XXI.

FAGOAGA, c. (coord.)(1999). 1898-1998 *Un Siglo Avanzando hacia la igualdad de las mujeres.* Dirección General de la Mujer. Madrid: Conserjería de Sanidad y Servicios sociales Comunidad de Madrid.

FALCO, L. (1999). *Memorias políticas* (1959-1999). Barcelona: Planeta.

FALCÓN MARTÍNEZ, C., *et al. (1990). Diccionario de la mitología clásica, 2* vols. Barcelona: Alianza Editorial.

FALUDI, S. (1991). *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna.* Barcelona: Anagrama.

FERNÁNDEZ CUBAS, C. (1985). *El año de gracia*. Barcelona: Tusquets.

—— (1995). *El columpio*. Barcelona: Tusquets.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L. (1994). *La comedia nueva. El sí de las niñas.* Barcelona: Crítica.

FERNÁNDEZ PONCELA, AM. (2000). *Protagonismo femenino en cuentos y leyendas de México y Centroamérica.* Madrid: Narcea Ediciones.

—— (2000). *Mujeres, revolución y cambio cultural. Transformaciones sociales versus modelos culturales persistentes.* Xochimilco, México, Barcelona: Anthropos Editorial, en coedición con la Universidad Autónoma Metropolitana.

FERNÁNDEZ SANTOS, J. (1978). *Extramuros.* Barcelona: Biblioteca Breve.

FERRERO, J. (1981): *Belver Yin*. Barcelona: Bruguera.

FIELDING, H. (1998). *El diario de Bridget Jones.* Barcelona: Lumen.

FISHER, H. (2000). *El primer sexo. Las capacidades innatas de las mujeres y cómo están cambiando el mundo.* Madrid: Taurus.

FLAUBERT, G. (1990). *Madame Bovary.* Madrid: Cátedra.

FLAX, J. (1995). *Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos fragmentarios.* Madrid: Cátedra.

FOLGUERA, P. (comp.)(1988). *El feminismo en España: dos siglos de historia.* Madrid: Editorial Pablo Iglesias.

FORSTER, E.M. (1990). *Aspectos de la novela.* Madrid: Debate.

FRAISSE, G. (1996). *La diferencia de los sexos.* Buenos Aires: Manantial.

FRANCKE, L. (1996). *Mujeres guionistas en Hollywood* (Título original: *Script Girls. Uiómen Screenwriters in Hollywood,* 1994). Barcelona: Ed. Alerteso.

FRANCO, J. (1993). *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México (Versión actualizada)* (Título original: *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico,* 1989). México D. F.: Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica.

FREDRIKSSON, M. (1998). *Las hijas de Hanna* (Título original: *Anna, Hanna och Johanna,* 1994). Barcelona: Emecé Editores.

FREIRE, E. (1998). *Irlanda.* Barcelona: Planeta.

—— (1999). *Donde siempre es octubre*. Barcelona: Seix Barral.

—— (1999). *Melocotones helados*. Barcelona: Planeta.

—— (2001). *Diabulus in Musica.* Barcelona: Planeta.

—— (2002). *Bridget Jones o la falsa heroína, El cultural*.

—— (2003). *Nos espera la noche*. Madrid: Alfaguara.

—— (2005). *La diosa del pubis azul.* Barcelona: Planeta. En colaboración con Raúl del Pozo.

—— (2007). *Soria Moria* (XXXIX Premio Ateneo de Sevilla; Sevilla, Algaida, en prensa).

FREIXAS, L. (1996). *Madres e hijas*. Prólogo, Barcelona: Anagrama.

—— (2000). *Literatura y mujeres.* Barcelona: Anagrama.

FRENK ALATORRE, M. (ed.) (1986). *Lírica española de tipo popular.* Madrid: Cátedra.

FRJDAY, N. (1979). *Mi madre, yo misma.* Barcelona: Argos-Vergara.

FRIEDAN, B. (1974). *La mística de la feminidad.* Madrid: Ediciones Júcar.

FRIEDMAN, N. (1975). "Forms of plot". *Form and meaning in fiction.* Athens: The University of Georgia.

FRISCHER, D. (1997). *La revanche des misogynes.-Où en sont les femmes après trente ans de féminisme?* París: Éditions Albin Michel.

FRYE, N. (1957). *Anatomy of Criticism.* London: Penguin.

GALEANO, E. (1986). *Memorias de fuego* 111. *El siglo del viento.* Madrid: Siglo XXI de España.

—— (1998). *Amares. (Antología de relatos).* Madrid: Alianza Editorial.

GALEY, M. (1995). *Conversaciones con Marguerite Yourcenar. Con los ojos abiertos* (Título original: *Les yeux ouverts,* 1980), Barcelona: Editorial Gedisa.

GALERSTEIN, C. Y MCNERNEY, K. (eds.) (1986). *Women Writers of Spain: An Annotated Bio-Bibliographical Guide*. Wesport: Greenwood Press.

GALIACHO, J. L. (2007). *Mujeres del gran poder.* Madrid: La esfera de los libros.

GALLAND, C. (1999). *The Bond Between Uiómen (A Jouney to Fierce compassion).* New Cork: Riverhead Books.

GÁNDARA, A. (1984): *La media distancia*. Madrid: Alfaguara.

GÁNDARA, C. de la (1981). "La imagen de la mujer a través de la novela española contemporánea". En Durán, Mª- de los A. (coord.) *La mujer en el mundo contemporáneo,* 131-154.

GARAIZABAL, C. y VÁZQUEZ, N. (1994). *El dolor invisible. Una experiencia de grupos de auto-apoyo con mujeres salvadoreñas.* Madrid: Talasa Ediciones.

GARCÍA ALBI, I. (2007). *Nosotras que contamos*. Barcelona: Plaza y Janés.

GARCÍA DE CORTÁZAR, M. y GARCÍA DE LEÓN, Mª A. (1997). *Mujeres en minoría. Una investigación sociológica sobre las catedráticas de universidad en España.* Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

—— (coords.) (2000). *Profesionales del periodismo. Hombres y mujeres en los medios de comunicación.* Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas en coedición con Siglo XXI de España Editores.

GARCÍA DE LEÓN, Mª A. *et al.* (2001). *Las Académicas (Profesorado universitario y género).* Madrid: Instituto de la Mujer (Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales).

—— (1994). *Élites discriminadas. (Sobre el poder de las mujeres.* Barcelona: Anthropos.

GARCÍA DE LEÓN, Mª A. (1996). GARCÍA DE CORTÁZAR, M.; ORTEGA, F. (coords.). *Sociología de las mujeres españolas.* Madrid: Editorial Complutense.

GARCÍA LORCA, F. (1992). *Doña Rosita la soltera.* Madrid: Espasa-Calpe.

—— *(1990). Yerma.* Madrid: Alianza Editorial.

GARCÍA LORENZO, L. (editor) (2000). *Autoras y actrices en la historia del teatro español.* Universidad de Murcia.

GARCÍA MORALES, A. (1985). *El sur y Bene.* Barcelona: Anagrama.

—— (1985). *El silencio de las sirenas*. Barcelona: Anagrama.

—— (1995). *Mi tía Adelaida*. Barcelona: Anagrama.

—— (1996). *Nasmiya*. Barcelona: Plaza y Janés.

GARCÍA PEINADO, M. A. (1998). *Hacia una teoría general de la novela.* Madrid: Arco Libros.

GARCÍA PRINCE, E. (1996). *Derechos políticos y ciudadanía de las mujeres. Una vía género sensitiva y paritaria al poder y al liderazgo.* Caracas: GENDHU (Género, Desarrollo, Democracia y Derechos Humanos. Centro para el Adelanto de las Mujeres.

GARCÍA VIÑO, M. (1975), *Novela española actual.* Madrid: Prensa española.

GARDINER, J. (1992). *El mundo interior. Las hermanas Brontë en Haworth.* Barcelona: Odín.

GARMENDIA LARRAÑAGA, M. (1998). *¿Por qué ven la televisión las mujeres? Televisión y vida cotidiana.* Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993). *El texto narrativo.* Madrid: Síntesis.

GARRIDO, E. (edit.) (1997). *Historia de las Mujeres en España.* Madrid: Síntesis.

GENET, J. (1998). *Las Criadas.* Madrid: Alianza.

GENETTE, G. (1967). *Estructuralismo y crítica literaria*. Córdoba (Argentina): Editorial Universitaria.

—— (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona : Lumen.

—— (1979). *Introduction à l´architecte.* París : Editions du Seuil.

—— (1983). *Nouveau discours du récit.* París : Editions du Seuil

GENOVESE, M. (1997). *Mujeres líderes en política. Modelos y prospectiva.* Madrid: Narcea.

GIL CALVO, E. (1997). *El nuevo sexo débil. Los dilemas del varón posmoderno*. Madrid: Temas de Hoy.

GIL CASADO, P. (1973). *La novela social española.* Barcelona: Seix Barral.

GILBERT, S.M.; GUBAR, S. (1998). *La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo* XIX. Madrid: Cátedra.

GINER, J. (1995). *La amistad. Perspectiva antropológica.* Barcelona: Icaria Editorial.

GIRONELLA, J. M. (1946). *Un hombre*. Barcelona: Planeta.

GIROUD, F. (2001). *No se puede ser feliz siempre.* Barcelona: Gedisa Editorial.

GLUT, D. F. (1975). *The Dracula Book.* Nueva Jersey: Scarecrow Press.

GOLDMANN, L. (1968). *El teatro de Jean Genet: ensayo de estudio sociológico.* Caracas: MonteÁvila.

GÓMEZ CANSECO, L. (1997). ZAMBRANO, P. L.; ALONSO, L. P.: *El sexo en la literatura.* Huelva: Servicio de Publicaciones, Universidad de Huelva.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, G. (1989). *Poesías y epistolario de amor y de amistad.* Madrid: Castalia-Instituto de la Mujer.

GONZÁLEZ DE CHÁVEZ FERNÁNDEZ, M. A. (1998). *Feminidad y masculinidad. Subjetividad y orden Simbólico.* Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

GÓMEZ OJEA, C. (1981). *Otras mujeres y Fabia.* Barcelona: Argos Vergara.

—— (1988). *La novela que Mairén no terminó*. Barcelona: La Sal.

—— (1989). *Pentecostés.* Oviedo: Colección Los Contemporáneos Asturianos de la Caja de Ahorros de Asturias.

—— (1993). *La niña de plata.* Madrid: Edelvives.

GONZÁLEZ POSADA, A. *(1899). Feminismo*. Madrid: Ricardo Fé, 1899; reeditado en edición de Oliva Blanco en Madrid: Cátedra y Oviedo: Consejería de Educación, Cultura, Deportes y Juventud del Principado de Asturias, 1994.

GOPEGUI, B. (1993). *La escala de los mapas*. Barcelona: Anagrama.

—— (1995). *Tocarnos la cara*. Barcelona: Anagrama.

—— (1998). *La conquista del aire*. Barcelona: Anagrama.

—— (2001). *Lo real*. Barcelona: Anagrama.

—— (2004). *El lado frío de la almohada*. Barcelona: Anagrama.

—— (2007). *El padre de Blancanieves*. Barcelona: Anagrama.

GRAU, A. (2001). *Dones contra dones.* Barcelona: Edicions de la Magrana.

GRAVES, R. (1995). *Los mitos griegos.* Barcelona: Ariel.

GOYTISOLO, J. (1966). *Señas de identidad.* Barcelona: Seix Barral.

—— (1970). *Reivindicación del Conde Don Julián*. Madrid: Cátedra.

—— (1975). *Juan sin Tierra*. Barcelona: Seix Barral.

GOYTISOLO, L. (1977). *La cólera de Aquiles*. Madrid: Alianza Editorial.

GREEN, K.; TAORMINO; T. (edit.)(1997). *A Girl's Guide to Taking Over the World: Writings from the Girl Zine Revolution.* Nueva York: Sto Martin's Press.

GREER, G. (2000). *La mujer completa* (Título original: *The Whole Woman*, 1996). Barcelona: Kairós.

GREIMAS, A. J. (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.* Madrid: Gredos.

GROSSO, A. (1979). *Los invitados.* Barcelona: Planeta.

GUBERN, R. (2002). *Máscaras de ficción.* Barcelona: Anagrama.

GUERRA PALMERO, M. J. (2000). *Apostar por el feminismo global*. Leviatán. Revista de hechos e ideas. (Edita: El socialista, S.A, Madrid); n° 80 (jul.-sep).

GUTIÉRREZ LÓPEZ, Mª-A. (2000). "*Virginia Woolf, el fluir de la conciencia"*. *A Paste Rei*, septiembre 2000. En: http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/

GUIGOU, E. (1997). *Être femme en politique.* Plon. Saint-Arnand-Montrond.

GUPTA, S. S. y MONTARAZ, F. (compiladoras y traductoras) (2001). *Libaf Cuentos de Mujeres de la India.* Madrid: horas y HORAS la editorial.

HAIGH, Ch. (1998). *Elizabeth I*. Londres: Longman.

HARAWAY, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza* (Título original: *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, 1991). Madrid: Cátedra.

HARTEN, E. (1989). *Femmes, culture et Revolution.* París: Des Femmes.

HELGESEN, S. (1993). *La ventaja de ser mujer. Formas femeninas de liderazgo* (Título original: *The Pemale Advantages*, 1990). Barcelona: Granica.

HELLER, A. (1994). *La. revolución de la vida cotidiana* (2ª edición). Barcelona: (1ª edición:1982): Ediciones Península.

HELLMAN, L. (1978). *Mujer inacabada. Un retrato biográfico de la autora de Pentimento* (Título original: *An Unfinished Woman*, 1969). Barcelona: Editorial Argos Vergara.

HERNÁNDEZ, T. y MURGUlALDAY, C. (1992). *Mujeres indígenas, ayer y hoy. Aportes para la discusión desde una perspectiva de género.* Madrid: Talasa Ediciones.

HERNANDEZ, L. (2004). *Escribir a oscuras: el erotismo en la literatura femenina latinoamericana.* Buenos aires: Lumiere.

HEYWOOD, L. y Drake, J. (eds.) (1997). *Third Wáve Agenda. Being Feminist, doing Feminism.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

HIDALGO ANDREU, P. (2002). "Una historia cultural de las mujeres en la terralogía de A. Byatt". En *Clepsydra: revista de estudios de género y teoría feminista*, Nº. 1, 79-98.

HIEDEN-RYNSCH, V.Von der (1998). *Los salones europeos. Las cimas de una cultura desaparecida* (Título original: Europaïsche Salons, 1992). Barcelona: Ediciones Península.

HIGHSMITH, P. (1995). *Pequeños cuentos misóginos*. Madrid: Alfaguara.

HITE, S. (2000). *Sexo y Negocios* (Título original: *Sex & Business).* Madrid: Pearsons Educación.

HOLIDAY, B. (1988). *Lady Sings the Blues. Memorias.* Barcelona: Tusquets.

HOLLAND, B. (1996). *Eco feminismos.* Madrid: Cátedra.

HOLLOWAY, V. (1999). *El posmodernismo y otras tendencias en la novela española (1967-1995).* Madrid: Fundamentos.

HOMERO (1991). *Odisea.* Madrid: Cátedra.

—— (1991). *Ilíada.* Madrid: Cátedra.

HOOKS, B. (2000). *Feminism is for everybody. Passionate Politics.* Cambridge: South End Press.

HOUELLEBECQ, *M*. (1999). *Las partículas elementales* (3ª edición). Barcelona: Anagrama.

HUDDLESTON, S. (1968). *Isabel de Inglaterra.* Moreton.

HURTADO, A. (1996). *The Color of Privilege. Three Blasphemies on Race and Feminism.* The University of Michigan Press.

IBSEN, H. (1981). *Casa de Muñecas.* Madrid: Edaf.

Informe Mundial sobre la Situación de la Población en el Mundo.

IRAZÁBAL MARTÍN, C. (1996). *Alice, sí está. Directoras de Cine Europeas y Norteamericanas* 1896-1996. Madrid: horas y HORAS la editorial.

IRIGARAY, L. (1985). *El cuerpo a cuerpo con la madre.* Barcelona: La Sal, Edicions de les Dones.

—— (1992). *Yo, tú, nosotras.* Madrid: Cátedra.

IZQUIERDO, *M. J. (2001). Sin vuelta de hoja. Sexismo: poder, placer y trabajo. El sexismo como impotencia ideológica.* Barcelona: Bellaterra.

JASCHOK, M. YMIERS, S. *(eds.*)(1998). *Mujeres y patriarcado chino; Sumisión, servidumbre y escape* (Título original: *Women&Chinese Patriarchy*, 1994). Barcelona: Bellaterra.

JIMÉNEZ BARTLET, A. (1989). *Caídos en el valle*. Barcelona: Montesinos Editor.

—— (1991). *El cuarto corazón*. Barcelona: Versal.

—— (1993). *Vida sentimental de un camionero*. Barcelona: Lumen

—— (1995). *La última copa del verano*. Barcelona: Grijalbo.

—— (1996). *Ritos de muerte*. Barcelona: Grijalbo.

JONASDÓTIR, A. G. (1993). *El poder del amor ¿Le importa el sexo a la democracia?* Madrid: Cátedra.

JONG, E. (1999). *¿Qué queremos las mujeres?* Madrid: Aguilar.

JULIANO, D. (1992). *El juego de las astucias. Mujer y construcción de modelos sociales alternativos.* Madrid: horas y HORAS la editorial.

—— (1998). *Las que saben... Subculturas de mujeres.* Madrid: horas y HORAS la editorial.

—— (1998). *La causa saharaui y las mujeres. «Siempre fuimos tan libres»*. Icaria Editorial, Barcelona: Icaria Editorial.

KABEER; N. (1998). *Realidades trastocadas. Las jerarquías de género en el pensamiento del desarrollo* (Título original: *Reversed Realities: Gender Hierarchies in Development Thought*, 1994). Coeditan Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM; Instituto de Investigaciones Económicas, UNAM; Editorial Paidós Mexicana, S.A. México D.F.

KAMEN, P. (1991). *Feminist Fatale, Voices from the «Twentysomething» Generation Explore the Future of the Women's Movement*».New cork: Donald I. Fine, lnc.

KANT, I. (1946). *Lo bello y lo sublime.* Madrid: Espasa-Calpe.

KAPLAN, E. A. (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara* (Título original: *Women* & *Film. Both sides of the Cilmera, 1983).* Madrid: Cátedra.

KARLINSKY, S. (1991). *Marina Tsvietaieva.* Barcelona: Mondadori.

KARP, M. YSTOLLER, D. (eds.) (1999). *The Bust·guide to the new girl order.* NewYork: Penguin Books.

KAYSER, W. (1968). *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Madrid: Gredos.

KIMMEL, M. (2000). *The Gendered Society.* New York: Oxford UP.

KINGSOLVER, B. (2000). *La Biblia envenenada.* Barcelona: Ediciones del Bronce.

KIRKUP, G. et al. Eds. (2000). *The Gendered Cyborg: A reader*. New York: Routledge.

KLEIN, M. (1994). *Envidia y gratitud y otros trabajos* (Título original: *Enjoy and gratitude).* Barcelona: Ediciones Paidos.

KLEIN, S. (1996). *Classic erotic tales.* Edison, N. J.: Castle Books

KOLBENSCHALG, M. (1993). *Adiós, Bella Durmiente. Crítica de los mitos femeninos.* Barcelona: Kairós.

KRISTEVA, Julia, (1981). *El texto de la novela.* Barcelona: Lumen.

KRYSINSKI, Wladimir, (1998). *La novela en sus modernidades: a favor y en contra de Bajtin.* Frankfurt am Main: Vervuert.

KYMLICKA, W (1996). *Ciudadanía multicultural* (Título original: *Multicultural citizenship. A liberal theory ofminority rights,* 1995). Barcelona: Paidós Ibérica.

La balsa de la Medusa. Revista trimestral, número 48,1998.

LAFORET, C. (1944). *Nada.* Barcelona: Destino.

LAGARDE y DE LOS RÍOS, M. (1989). «Enemistad y sonoridad: Hacia una nueva cultura feminista». Artículo publicado en la revista *Memoria del Cemos* (México D.F.) Vol. IV; N° 28, Septiembre-Octubre.

—— (1993). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

—— (1996). *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia.* Madrid: horas y HORAS la editorial.

—— (1998). *Identidad genérica y feminismo.* Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer.

—— (1999). *Una mirada feminista en el umbral del milenio.* Instituto de Estudios de la Mujer. Heredia (Costa Rica): Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional.

—— (1999). *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres.* Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer.

—— (2000). *Claves feministas para la auto estima de las mujeres.* Madrid: horas y HORAS la editorial.

LANE, M. (1995). *Hijas escritoras.* Barcelona: Salvat.

LANGA PIZARRO, M. Mar (1999). *Del franquismo a la posmodernidad: La novela española (1975-99). Análisis y diccionario de autores.* Alicante: Universidad de Alicante.

LAO, M. (1995). *Las Sirenas. Historia de un símbolo* (Título original: *Le Sirene,* 1985). México D. F.: Coedición Eral Librería Las Sirenas.

LAQUEUR, T. (1994). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud.* Madrid: Cátedra.

LARRAURI,.M. (2000) MAX (ilustraciones). *El deseo según Gilles Deleuze.* Valencia: Tàndem Edicions.

—— (2001). *La llibertat segons Hannah Arendt.* Valencia: Tàndem Edicions.

LAURENZI, E. (1995). *María Zambrano. Nacer por sí misma.* Madrid: horas y HORAS la editorial.

LEBOWITZ, F. (1984). *Vida metropolitana* (Título original: *Metropolitan Life,* 1974). Barcelona: Tusquets Editores.

LEDESMA, M. (ed.). (1999). *Erotismo y Literatura/Seminario 98-99.*- Universidad de Jaén. Seminario (Universidad de Jaén. Aula de Literatura Comparada).

LE DOEUFF, Michéle (1998). *Le sexe du savoir*. París: Alto Aubier.

LE GUIN, U.K. (1998). *Los desposeídos. Una utopía ambigua* (4ª reimpresión) (Título original: *The Dispossessed,* 1974). Barcelona: Ediciones Minotauro.

LEGUINA, J. *(1997). Malvadas y virtuosas. Retratos de mujeres inquietantes*. Madrid: Temas de Hoy.

LEÓN, M. (comp.) (1998). *Poder y empoderamiento de las mujeres.* Tercer Mundo Editores en coedición con el Fondo de documentación mujer y género y el programa de estudios de género, mujer y desarrollo en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad de Colombia.

LEÓN, V. (1995). *Uppity of men of Ancient Times.* New York: *MlF* Books.

—— (1999). *Uppity Women of Shakespearean Times.* New York: *MlF* Books.

LERNER, H.G. (1991). *La mujer y la intimidad* (Título original: *The Dance of Intimacy,* 1989). Barcelona: Ediciones Urano.

—— (1994). *La verdad y la mentira en la vida de las mujeres.* Barcelona: Ediciones Urano.

LIBRERÍA DE MUJERES DE MILÁN (1991). *No creas tener derechos. La generación de la libertad femenina en las ideas y vivencias de un grupo de mujeres.* Madrid: horas y HORAS la editorial.

LIMÓN, M. (1992). "Modernismo y ciudad en la novela española contemporánea". En Mester, Nº 21, 1, 101-118.

LITVAK, L. (1994). *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras 1918-1936* / edición de Lily Litvak. Madrid: Taurus Ediciones.

LLORCA, C. (1994). *Llamadme Evita.* Barcelona: Planeta.

LOADES, D. (1990). *Mary Tudor: A life.* Oxford: Blackwell.

LÓPEZ, A. y PASTOR, Mª Á. (1989). *Crítica y ficción literaria: Mujeres españolas contemporáneas.* Universidad de Granada.

LÓPEZ, I. y ALCALDE, A.R. (coords.)(1999). *Relaciones de género y desarrollo. Hacia la equidad de la cooperación.* Madrid: Ed. Instituto Universitario de Desarrollo y Cooperación y Los Libros de la Catarata.

LOPEZ-CABRALES, M. del M. (2000). *Palabras de Mujeres: Escritoras Españolas Contemporaneas.* Madrid: Narcea.

LÓPEZ GIL, M. (1999). *El cuerpo, el sujeto y la condición de mujer.* Barcelona: Biblos.

LÓPEZ GIL, M. (1999). *Mujeres fuera de quicio: literatura, arte y pensamiento de mujeres.* Adriana Hidalgo Editora.

LORENTE ACOSTA, M. (2001). *Mi marido me pega lo normal. Agresión a la mujer: realidades y mitos.* Barcelona: Crítica.

LORENTE ACOSTA, M. y J. A. (1999). *Agresión a la mujer: maltrato, violación y acoso.* Granada: Comares.

LORENZO ARRIBAS, J. (1996). *Hildegarda de Bingen (1098-1179).* Madrid: Ediciones del Orto.

LOVERA, S. Con la colaboración de Yoloxóchitl Casas (1990). *Policías violadores. Violadores policías.* México D.F.: Editorial Majo.

LOZANO DOMINGO, J. (1995). *Lenguaje Femenino, Lenguaje Masculino. ¿Condiciona nuestro sexo la forma de hablar?* Madrid: Minerva ediciones.

LUCRECIO (1998). *De la naturaleza.* Barcelona: Círculo.

LUKACS, G. (1975). *La teoría de la novela.* Barcelona: Grijalbo.

MACKINNON, C.A. (1995). *Hacia una teoría feminista del Estado.* Madrid: Cátedra.

MADRID, M. (1999). *La misoginia en Grecia.* Madrid: Cátedra.

MANGINI, S. (1997). *Recuerdos de la resistencia. La voz de las mujeres de la guerra civil española (*Título original: Memories of Resístanse: Women's voices form the Spanish Civil War, 1995). Madrid: Ediciones Patriarcal. Editorial Pablo Iglesias.

MAQUIEIRA, V.; SÁNCHEZ, C. (comp.) (1990). *Violencia y Sociedad Patriarcal.* Madrid: Editorial Pablo Iglesias.

MAQUIEIRA, V.; VARA, M. J. (1997). *Género, clase y etnia en los nuevos procesos de globalización, (XI Jornadas de investigación interdisciplinaria sobre la mujer).* Madrid: Universidad Autónoma de Madrid: Servicio de publicaciones.

MARÍAS, J. (1980). *La mujer en el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

MARINA, J. A.; LÓPEZ PENAS, M. (1999). *Diccionario de los sentimientos.* Barcelona: Anagrama.

MARSÁ VANCELLS, P. (1976). *La mujer en la filosofía.* Madrid: Fragua.

MARSÉ, J. (1966). *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Seix Barral.

—— (1978). *La muchacha de las bragas de oro.* Barcelona: Planeta.

MARTÍN GAITE, C. (1958). *Entre visillos*. Barcelona: Destino.

—— (1963). *Ritmo lento*. Barcelona: Seix Barral.

—— (1974). *Retahílas.* Barcelona: Destino.

—— (1978). *El cuarto de atrás.* Barcelona: Destino.

—— (1987). *Desde la ventana.* Madrid: Espasa Calpe.

—— (1992). *Nubosidad variable.* Barcelona: Anagrama.

MARTÍN GARZO, G. et al. (2001). *Ser hombre.* Madrid: Temas de hoy.

MARTÍN MUÑOZ, G. (comp.) (1995). *Mujeres, democracia y desarrollo en el Magreb.* Madrid: Editorial Pablo Iglesias.

MARTÍN SANTOS, J. L. (1962). *Tiempo de silencio.* Barcelona: Seix Barral.

MARTÍNEZ, C.; PASTOR, R.; DE L A PASCUA, M. J.;TAVERA, S. (2000). *Mujeres en la historia de España.* Barcelona: Planeta.

MARTÍNEZ BONATI, F. (1972), *La estructura de la obra literaria.* Barcelona: Ariel.

MARTÍNEZ CACHERO, J. M (1997). *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura.* Madrid: Castalia.

MARTÍNEZ LÓPEZ, C. (1993). *Feminismo, ciencia y transformación social.* Granada: Universidad de Granada.

MARTÍN GAITE, C. (1958). *Entre visillos*. Barcelona: Destino.

—— (1963). *Ritmo lento*. Barcelona: Seix Barral.

—— (1974). *Retahílas*. Barcelona: Destino.

—— (1978). *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino.

—— (1987). *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española.* Madrid: Espasa-Calpe.

—— (1993). *Nubosidad variable*. Barcelona: Anagrama.

—— (1994). *La reina de las nieves*. Barcelona: Anagrama.

MARTÍNEZ, C. (1893). *Higiene conyugal.* Barcelona: Imp. de Salvador Manero.

MARTÍNEZ MENCHÉN, A. y MARTÍNEZ SÁNCHEZ, J. F. (1987). *La narrativa española contemporánea*. Madrid: Akal.

MAURELL, P. (1998). El cultural, *El Mundo*, 29 de septiembre de 1998

MASTRETTA, A. (1993). *Arráncame la vida.* México D.F.: Cal y arena.

—— (1993). *Mujeres de ojos grandes.* México D. F.: Cal y arena.

MATURANA, H. (1997). *El sentido de lo humano.* 9ª edición. Santiago de Chile: Dolmen Ediciones.

MATUTE, A. M. (1948). *Los Abel.* Barcelona: Destino.

—— (1959). *Primera memoria.* Barcelona: Destino.

—— (1996). *Olvidado Rey Gudú.* Madrid: Espasa-Calpe.

MAYORAL, M. (1979). *Cándida otra vez.* Madrid: Ámbito Literario

—— (1988). *El reloj de la torre*. Vigo: Galaxia.

—— (1994). *Recóndita armonía*. Madrid: Alfaguara.

—— (1996). *Dar la vida y el alma*. Madrid: Alfaguara.

MCDOWELL, L. (2000). *Género, identidad y lugar.* Madrid: Cátedra.

MCNALLY, R.T. (1987). *Drácula was a woman: In Search of the Blood Countess of Transylvania.* Nueva York: McGraw-Hill Companions.

MEDINA, R., ZECCHI, B. (2002). *Sexualidad y escritura (1850-2000),* Barcelona: Anthropos.

MEDIO, D. (1953). *Nosotros los Rivero.* Barcelona: Destino.

MELZER, S. E.; RABINE, L. W. (edit.) (1992). *Rebel Daughters: Women and the French Revolution.* Oxford: Oxford University Press.

MENDOZA, E. (1975). L*a verdad sobre el caso Savolta*. Barcelona: Seix-Barral.

MERNISSI, F. (1997). *Las sultanas olvidadas.* Barcelona: Muchnik Editores.

—— (2000). *Marruecos a través de sus mujeres*. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

—— (2001). *El Harén en Occidente (*Título original: Scheherazada goes West, or: The European Haren, 2000). Madrid: Espasa-Calpe.

—— (2001). *Lou Andreas-Salomé. La aliada de la vida.* Barcelona: Crítica.

MICHAEL, Ll. (editor) (2000). *Ingrid Bergman's Persona.* Cambridge: Cambridge University Press.

MICHAUD, S. (1997). "La mujer", en *El hombre romántico,* ed. François Furet. Madrid: Alianza Editorial.

MILLÁS, J. J. (1975). *Cerbero son las sombras*. Madrid: Alfaguara.

MILLET, K. (1977). *Política sexual*. Madrid: Aguilar.

MOA RODRÍGUEZ, P. (2001). *La sociedad homosexual y otros ensayos.* Madrid: Criterio Libros.

MOEBIUS, P. J. (1982). *La inferioridad mental de la mujer.* Barcelona: Bruguera.

MOERS, E. (1978). *Literary Women.* Londres: The Women's Press.

MOI, T. (1998). *Teoría literaria feminista.* Madrid: Ed. Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer. Colección Feminismos.

MOIX, A.M. (1996). *Extraviadas ilustres.* Barcelona: C y P.

MONCY GULLÓN, A. (1974). *Teoría de la novela: (aproximaciones hispánicas)* Madrid: Taurus.

MONTERO, R. (1979). *Crónica del desamor.* Madrid: Debate.

—— (1983). *Te trataré como a una reina*. Barcelona: Seix Barral.

—— (1993). *Bella y oscura*. Barcelona: Seix Barral.

—— (1997). *La hija del Caníbal.* Barcelona: Seix Barral.

—— (2003). *La loca de la casa*. Madrid: Alfaguara.

MOORE. H. L. (1991). *Antropología y feminismo.* Madrid: Cátedra. Colección feminismos.

MORANT, I. (1996). *La felicidad de Madame du Châtelet: vida y estilo del siglo XVIII.* Madrid: Cátedra.

MORA, L. Mª Y PEREYRA, V. (1999). *Mujeres y solidaridad. Estrategias de supervivencia en el África subsahariana.* Instituto Universitario de Desarrollo y Cooperación. Madrid: Los libros de la Catarata.

MORATÓ, C. (2001). *Viajeras intrépidas y aventureras.* Barcelona: Ed. Plaza & Janés.

MORENO, A. (1987). *El arquetipo viril protagonista de la historia. Ejercicios de lectura no androcéntrica.* Barcelona: La Sal. Edicions de les Dones.

MORGAN FOSTER, E. (1990). *Aspectos de la novela.* G. Lorenzo trad. Madrid: Debate.

MORILLO, J. (2001). *"No hay literatura de mujeres, lo que es femenino es el punto de vista"*. ABC, Sevilla, 13 de Noviembre.

MORO, T.; CAMPANELLA, T.; BACON, F. (1996). *Utopías del Renacimiento.* Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

MOSSIKER, F. (1969). *The affair of the Poisons; Louis XIV, Madame de Montespan, and One of the History's Great Unsolved Mysteries.* Nueva York: Knopff.

MOUFFE, CH. (1999). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical* (Título original: T*he return of the political,* 1993). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

MÜIR, E. (1967). *The Structure of the Novel.* London: Hogarth Press.

MUNNS, J. And GITA R. Eds. (1995). *A Cultural Studies Reade: History, Theory, Practice.* London: Longman.

MUÑOZ-MOLINA, A (1986). *Beatus ille.* Barcelona: Seix Barral.

MURILLO, S. (2000). *Relaciones de poder entre hombres y mujeres. Los efectos del aprendizaje de rol en los conflictos y en la violencia de género.* Madrid: Federación de Mujeres Progresistas.

MURRIA, A. (2001). *Mujeres que hablan de mujeres.* Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife-Área de Cultura.

NAOURI, A. (1999). *Hijas y madres.* Barcelona: Tusquets.

NASH, M.; MARRE, D. (eds.) (2001). *Multiculturalismos y género. Un estudio interdisciplinar.* Barcelona: Bellaterra.

NAVAJAS, G. (1987). *Teoría y práctica de la novela española posmoderna.* Barcelona: Ediciones del Mall.

—— (1996). *Más allá de la posmodernidad,* Barcelona: EUB.

NAVALES, A.M. (1995). *Tres mujeres. Cuentos.* Madrid: Huerga y Fierro editores.

NIN, A. (1979). *Ser mujer.* Madrid: Debate.

NICHOLS, G. (1992). *Descifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea.* Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.

NOMDEDEU MORENO, X. (2000). *Mujeres, manzanas y matemáticas. Entretejidas.* Madrid: Nívola, libros y ediciones.

Nosferatu, revista de cine, nº 23. "Malas en el cine".

NOTHOMB, A. (2000). *Estupor y temblores* (Título original: *Stupeur et tremblements, 1999).* Barcelona: Anagrama.

NÚÑEZ PUENTE, S. (2004). *Una historia propia. Historia de las mujeres en la España del s. XX*. Madrid: Editorial Pliegos, nº 181

NUÑO GÓMEZ, L. (coord.)(1999). *Mujeres: de lo privado a lo público.* Madrid: Editorial Tecnos.

OCAÑA AVIAR, J.C. (2000).
http://clio.rediris.es/udidactica/sufragismo2/femespana1.htm

ORBACH, S.; EICHEMBAUM, L. (1988). *Agridulce. El amor, la envidia y la competencia en la amistad entre mujeres* (Titulo original: Bittersweet, 1987). Barcelona: Grijalbo.

ORTEGA, M.; SÁNCHEZ, C.; VALIENTE, C. (1999). *Género y Ciudadanía. Revisiones desde el ámbito privado.* Madrid: Universidad Autónoma de Madrid: Servicio de Publicaciones.

ORTNER, SHERRY B.*"Is female to male as nature is to culture?"*. Munns and Rajan. 491-508.

ORTIZ, L. (1976). *Luz de la memoria*. Madrid: Akal.

—— (1979). *Picadura mortal.* Madrid: Sednay.

—— (1981). *En días como estos*. Madrid: Akal.

—— (1982). *Urraca*. Barcelona: Puntual Ediciones.

—— (1995). *La fuente de la vida.* Barcelona: Planeta.

—— (1997). *El sueño de la pasión.* Barcelona: Planeta.

—— (2000). *Cara de niño*. Barcelona: Planeta.

OTTO, W. (1996). *Coser y cantar* (Título original: *How to make an American Quilt, 1991).* Barcelona: Ediciones B.

OUELLET, R. (1981). *La novela.* Barcelona: Ariel.

PAGLIA, C. (2001). *Vamps and tramps. Más allá del feminismo.* Madrid: Valdemar.

PAGNINI, M. (1982). *Estructura literaria y método crítico.* Madrid: Cátedra.

PALACIO ATARD, V. (1978). *Edad contemporánea I. Manual de Historia de España. Vol. IV.* Madrid: Espasa Calpe.

PANIAGUA, S. (2001). *"Rosa Regás reivindica la escritura como arma válida en la lucha constante por la igualdad"*. Educación.

PEDRAZA, P. (1991). *La bella, enigma y pesadilla.* Barcelona: Tusquets.

PENELAS I BEA PORQUERES, M. L. (ed.) (2000). *La ciutat de les dames, Debat de Barcelona: (V).* Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona:

PENROSE, V. (1996). *La condesa sangrienta.* Madrid: Siruela.

PEÑAMARÍN, C.; LÓPEZ DÍEZ P. (coords.) (1995). *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental.* Madrid: Comunidad de Madrid: Dirección general de la mujer. Instituto de Investigaciones Feministas. Universidad Complutense de Madrid.

PERCHUCK, A. y HELAINE P., eds. (1995). *The Masculine Masquerade, Masculinity and Representation.* Cambridge: Mass, MIT Press.

PÉREZ CANTÓ, M. P. (2000). *También somos ciudadanas.* Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Servicio de Publicaciones.

PÉREZ CANTÓ, M. P.; CASAÚS ARZÚ, M. E. (1993). *La mujer Latinoamericana ante el reto del siglo XXI.* Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Servicio de Publicaciones.

PÉREZ GALDÓS, B. (1990). *Obras completas.* Madrid: Aguilar.

PEREZ VIDES, A. (2004). *Solo Ellas: familia y feminismo en la novela irlandesa contemporánea.* Universidad de Huelva: servicio de publicaciones.

PERROT, M. (1997). *Mujeres en la ciudad.* Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.

PETITFILS, J.-Ch. (1977). *L'Affaire des poisons, alchimistes et sorciers sous Louis XI.:* París: A. Michel.

PINKOLA ESTÉS, C. (1998). *Mujeres que corren con los lobos. Mitos y cuentos del arquetipo de la Mujer Salvaje.* Barcelona: Ediciones B.

PISAN, C. De. (1995). *La ciudad de las damas.* Madrid: Siruela.

PLATH, S. (1997). *Ariel.* Madrid: Hiperión.

PLATÓN: *La república.* Madrid: IEP.

POMEROY, S. B. *(1990). Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica.* (2ª Edición). Madrid: Akal.

PORTAL, M. (1966). *A tientas y a ciegas*. Barcelona: Planeta.

—— (1983). *Pago de traición.* Barcelona: Planeta.

—— (1994). *El ángel caído*. Barcelona: Planeta.

PRADO, Javier del. (1999). *Análisis e interpretación de la novela: cinco modos de leer un texto narrativo.* Madrid: Síntesis.

PRESENCIA GITANA (1990). *Mujeres gitanas ante el futuro.* Madrid: Editorial Presencia Gitana.

PRÉVOST, A. (1984). *Manon Lescaut.* Madrid: Cátedra.

PUÉRTOLAS, S. (1989). *Queda la noche.* Barcelona: Planeta.

—— (1992). *Días del arenal*. Barcelona: Planeta.

PUIGVERT, L. (2001). *Las otras mujeres.* Barcelona: El Roure.

PUJADE-RENAUD, Cl. (1999). *La noche de las reinas: Isabel de Farnesio y la princesa de los Ursinos.* Barcelona: Edhasa.

QUANCE, R.A. (2000). *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo.* Madrid: Antonio Machado Libros.

QUILES FAZ, A. (1994) "Actrices malagueñas de la Academia de Declamación de Málaga". En *De la Ilustración al Romanticismo: VII Encuentro: la mujer en los siglos XVIII y XIX: Cádiz, América y Europa ante la modernidad*. Canterla González, C. (coord.). Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 563-576.

—— (coord.) (1998). *De otras miradas: reflexiones sobre la mujer de los siglos XVII al XX*. Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones.

—— (2001). "Instrucción y educación de la mujer andaluza en el siglo XIX: la mujer que lee como prototipo iconográfico". *Andalucía medieval: actas*

del III Congreso de Historia de Andalucía. Córdoba, vol. 1, 2002 (La mujer I), 143-156.

—— (coord.) (2002). "Los álbumes de señoritas: sujetos y objetos femeninos en el siglo XIX". En *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*. Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones, 17-40.

—— (coord.) (2002). *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*. Universidad de Málaga, Servicio de Publicaciones.

—— (2004). "Armas de seducción: análisis literario del cortejo amoroso". En *Mujer y deseo: representaciones y prácticas de vida* / coord. por M. Gloria Espigado Tocino, María José de la Pascua Sánchez, María del Rosario García-Doncel Hernández, 287-302. Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones.

—— (2007). "Periodismo y mujer: Isabel Oyarzábal y El sol de Madrid (1917-1919)". *Patrimonio literario andaluz* / coord. por Antonio A. Gómez Yebra, vol. 2, 111-132. Fundación Unicaja.

QUINN, T. (edit.) (1999). *Quotable women of the Twentieth century.* New York: William Morrow and Company, Inc.

QUIROGA, E. (1951). *Viento del Norte.* Barcelona: Destino

—— (1960). *Tristura*. Barcelona: Noguer

—— (1965). *Escribo tu nombre.* Barcelona: Noguer

RAMOS GONZALEZ, A. (2005). *Herederas del silencio, pioneras de la palabra.* Oviedo: Krk Ediciones.

REED, E. (1997). *Woman's evolution. From matriarchal clan to patriarchal family* (10ª edición). New York: Pathfinder Press.

REDONDO GOICOECHEA, A. (1995). *Manual de análisis de literatura narrativa: la polifonía textual.* Madrid: Siglo XXI de España.

REGÁS, R. (2001). *La canción de Dorotea*. Barcelona: Planeta.

REGUANT I FOSAS, D. (1996). *La mujer no existe. Un simulacro cultural.* Bilbao: Maite Canal Editora.

RENAU, Mª. D. et al. (1996). *Integrismos, violencia y mujer.* Madrid: Editorial Pablo Iglesias.

RICHARDSON, S. (1999). *Pamela.* Madrid: Cátedra.

RICO, F. (1980). *Historia y crítica de la Literatura española.* Barcelona: Crítica.

RICO-GODOY, C. (2001). *Tres Mujeres (Cómo ser una mujer y no morir en el intento, Cómo ser infeliz y disfrutarlo, Cuernos de mujer).* Madrid: Temas de Hoy.

RICO, L. (1993). *TV fábrica de mentiras. La manipulación de nuestros hijos.* (4ª edición) Madrid: Espasa-Calpe.

RIERA, C. (edit.) (1996). "La representació de les dones a les literatures hispàniques finiseculars". *Lectora, Revista de Dones i Textualitat, 3.* Universitat Autónoma de Barcelona: Departament de Filología Espanyola.

RIVAS CARMONA, Mª del Mar (1997). *Voz de mujer: lo femenino en el lenguaje y la literatura.* Córdoba: Universidad de Córdoba.

RIVERA, M. M. (1998). *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista.* (2ª edición). Barcelona: Icaria Editorial.

—— (2001). *Mujeres en relación. Feminismo 1970-2000.* Barcelona: Icaria Editorial.

RIVIÈRE, M. (1999). *El mundo según las mujeres.* Madrid: Aguilar.

ROBLES, M. (1996). *Mujeres, mitos y diosas.* Tezontle. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Fondo de Cultura Económica. México D. F.

ROBOTHAM, S. (1980). *La mujer ignorada por la historia.* Madrid: Debate.

RODOREDA, M. (1962). *La plaza del diamante*. Barcelona: Seix Barral.

RODRÍGUEZ ALDECOA, J. (1983). *Los niños de la guerra*. Madrid: Anaya.

—— (1990). *Historia de una maestra.* Barcelona: Anagrama.

—— (1994). *Mujeres de negro.* Barcelona: Anagrama.

RODRÍGUEZ MAGDA, ROSA MARÍA, *Feminismo fin de siglo: la seducción de la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1994.

ROIG, M. *Mujeres en busca de un nuevo humanismo,* Ed. Salvat.. Temas Clave, n 60, 1981.

ROJAS, F. DE. (1991). *La Celestina.* Madrid: Cátedra.

ROMA, P. (2001). *Jaque a la Globalización. Cómo crean su red los nuevos movimientos sociales y los alternativos.* Barcelona: Grijalbo.

ROMEU ALFARO, F. (1991). *El silencio roto... Mujeres contra el Franquismo.* Editado por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

ROMERO, L. (1952). *La noria.* Barcelona: Planeta DeAgostini.

ROSSANDA, R. (1982). *Las Otras* (Título original: *Le Altre,* 1979). Barcelona: Gedisa.

ROSELLO, I. (1999). *Música, femení singular*. Illes Balears: Bahía Industrial Gráfica.

ROSSI, M. (1996). *Courtney Love, Queen of Noise.* Nueva York: Pocket Books.

ROUDINESCO, E. (1990). *Feminismo y revolución, Théorigne de Méricourt.* Barcelona: Península.

ROURA, A. (2001). *Entre nosotras.* Barcelona: Planeta.

ROUSSEAU, J. J. (1992). *El contrato social.* México: Porrúa.

ROVIRA, G. (1999). *Mujeres de maíz. La voz de las indígenas de Chiapas y la rebelión zapatista* (2ª edición). Barcelona: Virus Editorial.

ROWBOTHAM, S. (1978). *Feminismo y Revolución.* Madrid: Debate.

RUBIALES, A. (2001). *"El siglo de las mujeres"*. Revista Leviatán, nº89 (primavera).

RUBIO CASTRO, A. (1997). *Feminismo y ciudadanía.* Sevilla-Málaga: Instituto Andaluz de la Mujer.

RUIZ, J. Arcipreste de Hita (1983). *El libro del Buen Amor.* Barcelona: Planeta.

SAAVEDRA, P. (1999). *Hacia una democracia paritaria, análisis y revisión de las Leyes Electorales vigentes.* Madrid: EFCA.

SAINT-SIMON, L. De R., duque de (1983). *La princesa de los Ursinos.* Barcelona: Orbis.

SÁIZ LÓPEZ, A. (2001). *Utopía y género. Las mujeres chinas en el siglo XX*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

SALISACHS, M. (1953). *El volumen de la ausencia.* Barcelona: Planeta.

SALTZMAN, J. (1992). *Equidad y género. Una teoría integrada de estabilidad y cambio* (Título original: Gender Equity An Integrated Theory of Stability and Change, 1989). Madrid: Cátedra.

SAMANIEGO, F. M. (1921). *Jardín de Venus.* Madrid: Heliodoro, imp. 1977.

SÁNCHEZ-FERLOSIO, L. (1955). *El Jarama.* Barcelona: Destino.

SANTANA HENRÍQUEZ, G., (ed.) (2002). *La palabra y el deseo: estudios de literatura erótica*/ F. Javier Mariscal Linares... et al; editor. –Las Palmas de G. C.: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones y Producción Documental.

SANTDRIAN PADILLA, R. Mª. (1994). *Mujeres malas y perversas de la historia.* Madrid: Edimat.

SANZ, F. (2000). *Los vínculos amorosos. Amor desde la identidad en la terapia de reencuentro*. Barcelona: Kairós.

SANZ VILLANUEVA, S. (1980). *Historia de la novela española (1942-1975).* Madrid: Alambra.

SAU, V. (1993). *Ser mujer: el fin de una imagen tradicional* (2ª edición). Barcelona: Icaria Editorial.

—— (1995). *El vacío de la maternidad.* Barcelona: Icaria Editorial.

—— (1998). *Mujeres lesbianas.* Valencia: Sidecar, libros sobre ruedas.

—— (2000). *Diccionario ideológico feminista*. Volumen 1 (3ª edición). Barcelona: Icaria Editorial.

—— (2001). *Diccionario ideológica feminista*. Volumen 2 (1ª edición). Barcelona: Icaria Editorial.

SAU SÁNCHEZ, V. (2000). *Reflexiones feministas para principios de siglo.* Victoria, Cuadernos inacabados, vol 34, ed. Horas y HORAS.

SAVATER, F. (1986). *La tarea del héroe: elementos para una ética trágica*. Madrid: Taurus.

SCANLON, M. (1990). *El movimiento feminista en España*, Madrid. Siglo XXI, 1990.

SEAGER, J. (2001). *Atlas Akal del estado de la mujer en el mundo.* Madrid: Akal.

SEGARRA, M.; CARABÍ À. (eds.). *Nuevas masculinidades.* Barcelona: Icaria Editorial.

SEGRE, C, (1985). *Principios de análisis del texto literario.* Barcelona: Crítica.

SEGURA GRAÍÑO, C. (coord.) (2001). *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres.* Madrid: Narcea.

SELLERS, S. y G. Plain (eds.) (2007). *A History of Feminist Literary Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.

SEN, M. (1995). *La reina de los bandidos. La verdadera historia de Phoolan Devi* (Título original: *India's Bandit Queen, 1991).* Madrid: horas y Horas la editorial.

SERRANO, E. (1945). *Retorno a la tierra*. Madrid: Edit. Nacional, Sucs. de Rivadeneyra.

SERRANO, M. (2000). *Antigua vida mía*. Madrid: Suma de Letras.

SHAKESPEARE, W. (1969). *Las alegres casadas de Windsor. Obras completas.* Madrid: Aguilar.

SHELLEY, M. (1994). *Frankestein.* Madrid: Valdemar.

SHOWALTER, E. (2001). *Mujeres Rebeldes. Una Reivindicación de la Herencia Intelectual Feminista.* Madrid: Espasa-Calpe.

SHOWALTER, G. (1999). *Cultura femenina y otros ensayos*, Barcelona: Alba Editorial.

SHOWALTER (Ed.) (1986). *The New Feminist Criticism (Essays on Women, literature and theory)*, Londres. Virago.

SIMÓN PALMER, Mª. C., «La mujer en el siglo XIX. Notas bibliográficas», *Cuadernos Bibliográficos*, 31 (1974), pp. 141-198; 32 (1975), pp. 109-150.

SIMÓN RODRÍGUEZ, E. (1999). *Democracia vital. Mujeres y hombres hacia la plena ciudadanía.* Madrid: Narcea ediciones.

SIPI, R. (1997). *Las mujeres africanas,. Incansables creadores de estrategias para la vida.* Barcelona: Ed. Mey.

SOBEJANO, G. (2003). "Narrativa española 1950-2000: la novela, los géneros y las generaciones". En Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura, ISSN 0210-1963, Nº 693, (Ejemplar dedicado a: Panorama de la Narrativa Española Contemporánea), 99-112.

SÓFOCLES (1981). *Tragedias.* Madrid: Gredos.

SOLSONA I PAIRÓ, N. (1997). *Mujeres científicas de todos los tiempos.* Madrid: Tàlasa Ediciones, con ayuda de la dirección del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Cultura.

SOLDEVILLA DURANTE, I, (1980). *La novela española desde 1936.* Madrid: Alambra.

—— (2001). *"La temible fuerza gravitatoria del Planeta"*. *ABC Cultura*, 4 de Noviembre.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ (1976). *Obras Selectas.* Prólogo, selección y notas: Georgina Sabàt de Rivers y Elías L. Rivers. Barcelona: Editorial Noguer.

SORIANO, E. (2000). *El donjuanismo Femenino.* Barcelona: Ediciones Península.

SPADA, J. (1994). *Más que una mujer: una biografía íntima de Bette Davis.* Barcelona: Alertes.

SPANG, K. (1993). *Géneros literarios.* Madrid: Síntesis.

STARCK, M.; STERN, G. (1996). *Danzando con la sombra. La Diosa Oscura y la integración creativa del inconsciente femenino.* (Título original: *The dark goddess*, 1993). Madrid: Gaia Ediciones.

STARR, T. (1993). *La naturale inferiorità delle done. 5000 anni di cattiverie maschili* (Título original: *The "Natural Inferority" of Women*, 1991). Milano: Sperlind & Kupfer Editori.

STASSINOPOULOS, A. (1999). *Converations with the Goddesses. Revealing the Divine Power within You.* New York: Stewart, Tàbori & Chang.

STASSIONPOULOS, M. (1983). *María Callas, la mujer detrás de la leyenda.* Barcelona: Cuartos.

STEINEM, G. (1996). *Ir más allá de las palabras. Rompiendo las barreras del género: edad, sexo, poder, dinero, músculos.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

STEINER, C. (1998). *Los guiones que vivimos.* (2ª edición) (Título original: *Scripts People Live,* 1974). Barcelona: Editorial Kairós.

STRINDBERG, A. (1983). *La señorita Julia.* Barcelona: Bruguera.

STUART MILL, J.; TAYLOR MILL, H. (2000). *Ensayos sobre la igualdad de los sexos.* Madrid: Antonio Machado Libros.

SUÁREZ BRIONES, B., MARTÍN LUCAS, Mª. B., FARIÑA BUSTO, Mª. J., eds. (2000). *Escribir en Femenino: Poéticas y Políticas.* Barcelona: Icaria.

SUÁREZ CARREÑO, J. (1949). *Las últimas horas*. Barcelona: Planeta DeAgostini.

SUBIRATS, M. (1998). *Con Diferencia. Las mujeres frente al reto de la autonomía*. Barcelona: Icaria Editorial.

SUU KYI, A.S. (1998). *Cartas desde Birmania.* Barcelona: Circe.

TACCA, Oscar, (1985). *Las voces de la novela.* Madrid: Gredos.

TAMARO, S. (1998). *Con diferencia. Las mujeres frente al reto de la autonomía*. Barcelona: Icaria Editorial.

TAN, A. (1999). *El Club de la Buena Estrella* (4ª edición). Barcelona: Tusquets Editores.

TANNEN, D. (1999). *La cultura de la polémica. Del enfrentamiento al diálogo.* Barcelona: Paidós.

TAXONERA, L. (1996). *Isabel de Farnesio.* Barcelona: Planeta-De Agostini.

TAYLOR, Charles y otros (1993). *El multiculturalismo y la política del reconocimiento.* México: Fondo de Cultura Económica.

THE GUERRILLA GIRLS (1998). *The Guerrilla Girl's Beside companion to the history of Western Art.* New York: Penguin Books.

THOMAS, A.G. (1999). *Esa mujer en que nos convertimos. Mitos, cuentos y leyendas sobre las enseñanzas de la edad* (Título original: *The Women We Become, 1997).* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

THOMAS, CH. (1999). *Cómo soportar la libertad.* Barcelona: Tusquets Editores.

TITO L. (1999). *La Roma legendaria.* Barcelona: Círculo.

TODOROV, T. (1978). *Les genres du discours.* París: Éditons du Seuil.

—— (1991). *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós.

—— (1998). *El hombre desplazado.* Madrid: Taurus.

—— (2000). *Los abusos de la memoria* (Título original: *Les abus de la memoire,* 1995). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

TOLSTOI, L. (1995). *Ana Karenina.* Barcelona: Ediciones B.

TORRENTE BALLESTER, G. (1957). *Los gozos y las sombras*. Madrid: Alianza Editorial.

—— (1972). *La saga/fuga de J. B.* Barcelona: Destino.

TORTAJADA, A. (2001). *El grito silenciado. Diario de un viaje a Afganistán.* Barcelona: Grijalbo Mondadori.

TROLLOPE, J. (1994). *Dos mujeres.* Barcelona: Plaza y Janés.

TUBERT, S. (ed.) (1996). *Figuras de la madre.* Madrid: Cátedra. Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer.

—— (1997). *Figuras del padre*. Madrid: Cátedra. Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer.

TURÍN, A. (1995). *Los cuentos siguen contando. Algunas reflexiones sobre los estereotipos.* Madrid: horas y Horas la editorial.

TUSQUETS, E. (1980). *Varada tras el último naufragio.* Barcelona: Lumen.

—— (1986). *Para no volver*. Barcelona: Lumen.

UNAMUNO, M. De (1999). *La tía Tula*. Madrid: Espasa-Calpe.

USSER, J.N. (1997). *Fantasies of Feminity: Reframing the Boundaries of Sex.* Penguin. Harmondsworth.

VALCÁRCEL, A. (1991). *Sexo y filosofía. Sobre "Mujer" y "Poder"*. Barcelona: Anthropos.

—— (1993). *Del miedo a la igualdad.* Barcelona: Editorial Crítica.

—— (1997). *La política de las mujeres.* Madrid: Ediciones Cátedra.

—— (2000). *Rebeldes. Hacia la paridad.* Barcelona: Plaza & Janés Editores.

—— (2001). *Estudio preliminar:"El voto femenino en España. La Constitución del 31 y Clara Campoamor".* Madrid: Publicaciones del Congreso de los Diputados.

VALCÁRCEL, A. (comp.) (1994). *El concepto de igualdad.* Madrid: Editorial Pablo Iglesias.

VALCÁRCEL, A.; RENAU Mª D.; ROMERO, R. (eds.) (2000). *Los desafíos del feminismo ante el siglo XXI.* Instituto Andaluz de la Mujer.

VALLE, T. DEL (edit.). *Perspectivas feministas desde la antropología social.* Barcelona: Editorial Ariel.

—— (coord.) (2002). *Modelos emergentes en los sistemas y las relaciones de género.* Madrid: Narcea Ediciones.

VALS, F. (2003). *La realidad inventada: análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica.

VALVERDE, J. Mª. (1985). *Historia de la literatura universal.* Barcelona, Planeta.

VARONA, M. (1995). *Mujeres Argelinas. La Libertad Prohibida.* Madrid: Federación de Mujeres Progresistas.

VÁZQUEZ, M.; VILLALBA SIMÓN, Mª R. (coords.)(1997). *La mujer en el mundo de hoy. Situación y política de los gobiernos. (en torno a la IV Conferencia Intergubernamental de Naciones Unidas, Pekín, Septiembre de 1995.* Madrid: Escuela Libre Editorial.

VÁZQUEZ-MONTALBÁN, M. (1972). *Yo maté a Kennedy*. Barcelona: Planeta.

VELÁZQUEZ, S. (2001). *"Rosa Regás: Hoy sólo se habla de la literatura en los jurados de los premios"*. Espéculo, nº 19.

VEGA de, E. (1992). *La mujer en la historia.* Madrid: Anaya.

VILLOTA, P. De (ed.) (1998). *Las mujeres y la ciudadanía en el umbral del siglo XXI.* Madrid: Editorial Complutense.

VIRGILIO (1951). *Eneida.* Madrid: Espasa-Calpe.

VIART, D. (1998). "La novela francesa contemporánea". En Cuadernos hispanoamericanos, nº 581, 61-70.

VIAS MAHOU, B. (2000). *La imagen de la mujer en la literatura occidental*. Madrid: Grupo Anaya.

VIDAL GALACHE, F. y Benicia Vidal Galache (1999). *De princesas, señoras y otras clases de mujeres*, Madrid: UNED.

VILLOTA, P. (1999). *Globalización y género.* Madrid: Síntesis.

VV. AA. (2001). Congreso *Mujer, comunicación y cultura*, Sevilla.

VV. AA. (2003). Congreso *Entretejiendo saberes.* Universidad de Sevilla.

VV. AA. (2001). *Feminismo y misoginia en la literatura española: fuentes literarias para la historia de las mujeres*. Madrid: Narcea.

VV. AA. (2000). *El Legado de Ofelia, Esquizotextos. En la literatura femenina en lengua inglesa del siglo XX*. Madrid: HORAS Y HORAS.

VV. AA. (1991). *Libros de España. 10 años de creación y pensamiento,* Madrid: Ministerio de Cultura.

VV. AA. (2005). *Miradas desde la perspectiva de género.* Madrid: Narcea.

VV. AA. (1999). *Vidas de mujer.* Madrid: Alianza Editorial.

VV. AA. (2000). *Teoría y crítica de la literatura francesa del siglo XX: estudios sobre critica feminista, postestructuralismo y psicoanálisis*. Universidad de Burgos.

WAKEFORD, N. (2000).*"Gender and the Landscapes of Computing in an Internet Café"*. Kirkup, 291-304.

WALKER, A. (1983). *Joan Crawford, the ultimate star.* Nueva York: Harper & Row.

—— (1992). *En posesión del secreto de la alegría.* Barcelona: Plaza y Janés.

WARING, M. (1994). *Si las mujeres contaran. Una nueva economía feminista.* Madrid: Vindicación Feminista. Publicaciones.

WATKINS, S. (1998). *In Public and in Private: Elizabeth I and her World.* Londres: Thames & Hudson.

WELLDON, E. V. (1993). *Madre, virgen, puta. Idealización y denigración de la maternidad* (Título Original: *Mother, Madonna, Whore. The Idealization and Denigration of Motherhood,* 1988). Madrid: Siglo XXI de España editors.

WHITE, E. (2002). *Fast Girls. Teenage Tribes and the Myth of the Slut.* New York: Scribner.

WOLF, N. (1998). *Promiscuidades. La lucha por ser mujer* (Título original: *Promiscuities*, 1997). Barcelona: Planeta.

—— (1991). *El mito de la belleza.* Barcelona: Emecé Editores.

WOLMARK, J. (1994). *Aliens and Others. Science Fiction. Feminism and Postmodernism.* New York: Harvester Wheatsheaf.

WOLLOSTONECRAFT, M. (1994). *Vindicación de los Derechos de la Mujer.* Madrid: Cátedra.

WOOLF, V. (1925). *Mrs. Dalloway*.

—— (1938). *Tres Guineas*. Barcelona: Lumen, 1980.

—— (1961). *Virginia Woolf by Monique Nathan.* New York: Grove Press.

—— (1967). *Una habitación propia.* Madrid: Seix Barral.

WURTZEL, E. (1998). *Bitch: In Praise of Difficult Women.* Nueva York: Anchor Books.

YÁÑEZ, M. (ed.) (2000). *Habaneras: Diez narradoras cubanas.* Nafarroa: Editorial Txalaparta.

YOUNG, I.M. (2000). *La justicia y la política de la diferencia.* Madrid: Cátedra.

YOURCENAR, M. (1977). *Archivos del norte*. Madrid: Alfaguara.

ZAJOVIC, S. (1996). *Mujeres por la paz.* Belgrado: Mujeres de Negro.

ZAMBRANO, M. (1988). *Persona y democracia. La historia sacrificial.* Barcelona: Anthropos.

ZAVALA, I. M. (coord.) (1998). *Breve historia feminista de la literatura española*. Barcelona: Anthropos.

ZERZAN, J. (2001). *Futuro primitivo* (Título original: *Future primitive,* 1994). Valencia: Numa Ediciones.

ZUNZUNEGUI, J. A. (1931). *Chiripi*. Madrid: Artes Gráficas.

Anexo: Entrevista a Almudena Grandes

ENTREVISTA A ALMUDENA GRANDES. (27/02/09)

A continuación se ofrece la trascripción de la entrevista realizada a la autora en la que se abordaron fundamentalmente cuestiones de género e igualdad así como otros temas específicos relativos a su literatura.

- **Las cuestiones relativas al género, ¿son más una cuestión política o una cuestión social? ¿en qué sentido influye la primera sobre la segunda o viceversa?**

A.G: Yo creo que las cuestiones relativas al género, deberían, sobre todo, ser una cuestión social. Son más que nada una cuestión, desde mi punto de vista, individual que tiene que ver con la identidad y, sobre todo con la evolución personal de la persona, del hombre y de la mujer. Yo creo que lo lógico sería que las cuestiones relativas al género, con lo que realmente deberían tener influencia e importancia es con los usos sociales del país o con algún momento histórico. Lo que ocurre es que con los últimos tiempos se han convertido sobre todo en una materia política. Yo creo que son cosas distintas, es decir, la óptica política o lo políticamente correcto de las cuestiones de género aunque parezca predominante lo más importante y aunque parezca "natural", es artificial. Yo creo que tiene que ver mucho más con las cuestiones sociales y, sobre todo, yo creo que tiene mucho que ver con la definición personal, por lo menos para mí y para las mujeres de mi generación, sobre todo con lo que ha tenido que ver es con la identidad porque en ese sentido, España es un país muy raro, para todo y para esto también porque las mujeres de mi generación hemos hecho en un viaje lo que las mujeres francesas, italianas, inglesas y alemanas hicieron en varias generaciones. Digamos que cuando en Occidente están quemando sujetadores en España está vigente el Código civil de 1851 y nuestras madres se parecían a nosotras mucho menos que nuestras abuelas. El referente que yo tengo son mis abuelas, no es mi madre. Mi vida se parece a la de mis abuelas, no a la de mi

madre. Nosotras estamos en una situación complicada. Yo creo que la cuestión de género en España es mucho más complicada y ambigua, y con muchos más matices que en otras partes por las propias condiciones históricas del país. No creo que una mujer francesa le haya dado tanta importancia en su vida al tema de lo que es ser una mujer qué derechos tiene, no tiene, qué significa, si está quedando bien, si está quedando mal, si se espera que lleve siempre a su madre al hospital, qué se espera de ella y esas tonterías, que no lo son tanto, para mí lo más fundamental es su impacto en la identidad. Porque yo soy una española nacida en el 60. Tiene más que ver con las cuestiones sociales que con las políticas porque realmente en los usos sociales tiene un impacto real y en la política tiene un impacto artificial.

- **El sistema patriarcal de la sociedad, ¿sigue reflejándose en la literatura?**

A.G: Sí. Yo creo que el sistema patriarcal de la sociedad es un tema sobre el que yo he reflexionado tanto que podrían darnos las tantas hablando de esto. Creo que sigue reflejándose porque el canon literario sigue siendo masculino y aquí hay un problema, grave, porque creo que los excesos de la crítica feminista acaban alimentando los excesos de la crítica machista. Entonces, acaban consolidando el modelo que pretenden destruir. En la literatura sigue siendo masculina, porque nadie habla de literatura masculina. No se habla de literatura masculina porque se sobreentiende que el canon es masculina entonces se habla de literatura femenina rebajándola del canon de la gran literatura. Hay muchas mujeres que se encuentran cómodas en esa definición y que la alientan y que se sienten bien desde la idea de que se hace literatura para que la lean solo mujeres hasta posturas más flexibles que tienen más que ver con el supuesto impacto comercial que dice que leen más las mujeres que los hombres y hay un amplio marco. Yo creo que esto es nefasto, completamente nefasto y en ese sentido yo me he sentido muchas veces muy sola porque yo he sido una escritora machista para la crítica feminista y una escritora feminista para la crítica machista y he

tenido que aprender a estar en el desierto. No me importa. Digamos que me he manejado más o menos. Yo creo que el régimen patriarcal se sigue reflejando en la literatura. Lo que es una tontería es pasarse la vida intentando resolver los problemas haciendo rayas en el suelo como si no hubiera memoria histórica en todo o no hubiera una evolución posterior. Si un lector ha abierto un libro e instintivamente al encontrar una primera persona sin especificar o un protagonista narrado en una tercera persona, ha pensado que es un hombre -porque es así y todavía pasa (si tu coges un libro y no tiene una foto del autor en la portada o porque la tenga, da igual, yo creía que Batia Gur era un hombre)- esto no se arregla porque haya un congreso y se diga "a partir de ahora raya en el suelo: a partir de ahora hay un doble canon", haciendo una raya en el suelo. No, no se arregla así. Las cosas no se cambian por la voluntad política de cambiarla. Muchas veces tengo la impresión de que se arremete contra el patriarcado canonizado con esa ingenuidad. "No, no es que ya no me vale". A ti no te valdrá, pero a los millones de lectores que hay por el mundo sí que les vale.

- **¿Te sigue pesando o te pesa o has superado lo de ese doble canon? Yo creo que prefieres que te encuadren en un canon de rigor literario, sin que tengas que ser hombre o mujer, ¿no es así?**

A.G: Eso es lo que pretendo yo. Además, es por lo que creo que hay que luchar. Creo que cualquier intento por defender un canon femenino, es un error. Es un ghetto. Por muy dorado que sea el ghetto, es un ghetto en el que no hay que estar. Me he sentido muy sola en ese sentido pero ahora ya no me pesa. Al principio, cuando yo empecé a escribir era distinto. También era otra época. Yo escribí una novela erótica. España florecía de feminismo erótico. Era una historia diferente. Las empresas editoriales usaban estas etiquetas como marketing para vender y te quedabas como un poco al margen. Yo creo que en ese sentido, de verdad, ahora mismo en la carrera de una escritora hay en la discriminación con respecto a un hombre hay tres momentos. Para la gente que empieza hay una cierta discriminación positiva para ellas porque los medios de

comunicación, que siempre se quejan de que no tienen mujeres que salgan, están muchos más dispuestos a darles contraportadas a escritoras que escritores, las editoriales que no tienen mujeres en sus catálogo están más dispuestas a publicar mujeres que a hombres, las mujeres vamos vestidas de colores, vamos peinadas de otra manera, es decir, en un programa literario siempre queda como bien por la cuestión política y luego, creo que en la última fase de la carrera una escritora siempre hay una discriminación negativa por ser mujer. Es mucho más difícil, no entrar en la Academia, que puede ser una chorrada, sino que te pongan una calle en tu pueblo que, fíjate, es otra chorrada, en los libros de texto, la consideración académica en las universidades, sobre todo en mujeres mayores, mujeres como Matute, siguen estando un poco descolgadas, son como el capítulo aparte y fíjate que Ana Mª es muy grande. Generación del medio siglo y además, éstas. Sin embargo, yo creo que hay un momento intermedio que es en el que yo estoy que es un momento de madurez, o de primera fase de consagración (la consagración no tiene tanto que ver con la carrera de los honores como el éxito de los libros) en los que hay un espacio real. Yo ya tengo la sensación de que mi libro sale a la calle a pegarse con los de Marías, Reverte, etc. y sale en igualdad de condiciones. Yo no me siento discriminada por el hecho de ser una mujer. Ahora bien, eso no implica que el canon no deje de ser masculino todavía. Eso se nota mucho en los suplementos de los periódicos. Yo no los leo. Es siempre una visión muy apresurada, muy superficial que al final cala mucho más en la sociedad de lo que se puede estar haciendo en las universidades. Y ahí se nota. Las mujeres son como la guinda. No te citan por el apellido, te ponen con nombres y apellidos, mientras que a los hombres sí.

- **Se le hace mucha más crítica a las mujeres que a los hombres.**

A.G: Yo con los críticos no me puedo quejar, la verdad, aunque he tenido mis momentos, pero es posible. Hay casos, por ejemplo, yo he leído a mujeres, no digo nombres, que son escritoras muy mediocres que en igualdad de condiciones si fueran hombres no publicarían, y que también hay escritores muy mediocres a

los que se les respeta mucho más. No leo muchos suplementos y no lo sé muy bien. No hay que indignarse, no hay que ponerse pero sí hay que comprender como son las cosas.

- **Sí, incluso hay gente que cuando hemos comentado que estábamos haciendo una tesis sobre una autora han sugerido la posibilidad de hacerla sobre algún otro autor masculino. Una cosa es como queremos que sea y otra es como es. No es bueno tener que andar justificando por qué es una autora.**

A.G: Claro, yo cuando a mí me preguntan siempre me preguntan si hay discriminación entre hombres y mujeres, siempre digo, objetivamente, “hay una”. Y nadie la tiene en cuenta. La única que me pesa a mí. Yo voy por la calle y veo en el estanco a una gorda en un estanco y a un tío de 17 años que se le acerca y le sonríe, pienso “qué bien, es una estanquera que tiene un lío con el que vive en el 2º y luego lo mata o el del 2º la viola y ella reacciona, etc.”. Si soy un hombre, llego a casa y tomo notas. Como soy una mujer tengo que pensar, "un momento, violaciones, no porque van a decir tal, luego si está gorda, tampoco, porque a ver qué van a decir después". Luego lo hago igual, pero tengo que andar pensármelo meses. Parece una tontería pero es una discriminación real. A mí que me dediquen más espacio o menos espacio en un suplemento o más líneas o menos, me da igual pero lo otro, afecta a mi trabajo y me molesta y es la necesidad de justificarse. Todas las escritoras del mundo todavía tenemos que estar preparadas para responder a preguntas que a los hombres no se les hace. Cualquier hombre se busca a una protagonista que sea una protagonista que sea una psicópata social que sea mujer y no pasa nada. Si lo hace una mujer todo el mundo te pregunta “¿y sus hijos? ¿y su madre?” Esa discriminación acaba siendo más molesta y más difícil.

- **¿En qué medida puede contribuir la literatura a superar las desigualdades de género?**

A.G: Yo creo que sí puede contribuir. Yo tengo mucha fe en la ficción. Yo escribo ficción porque tengo fe en la ficción. Es una forma de pensar el mundo tan buena como cualquier otra. Las novelas específicamente sirven para enfrentar muchas veces a los lectores con ellos mismos. Para decirle: mira éste eres tú. Ya no el espejo de Stendhal o el espejo de la sociedad, también para decirles "mira, estoy hablando de ti". No me conoce, este señor escribió en Lituania en el siglo XVII y, sin embargo, está hablando de mí. Yo creo que la literatura puede tener mucha influencia para modificar o afinar aspectos de la conciencia social a través de los lectores, en todo, no solo en el tema del género sino en todo. En este sentido la literatura no puede, sino que lo ha hecho**.**

Tiene que haber hombres y mujeres que se hayan encontrado de repente en libros y hayan empezado a pensar de otra manera sobre las cosas. Eso pasa con todo. Las mujeres siempre han escrito, por ejemplo, en la posguerra había muchas autoras que escribían, antes había escritoras que escribían y ganaron el Planeta en su momento, como Dolores Medio (esa escritora tan buena sobre la que nadie habla), Concha Alós, Carmen Laforet. También había buenos escritores de los que nadie ha escrito, porque esa época se quedó ahí perdida. Sin embargo, la propia Matute (aunque ella se adelantó a lo que voy a decir) o Carmen Martin Gaite, en las primeras novelas de la posguerra, incluida *Primera Memoria,* las mujeres escriben pero el punto de vista no cambia, sigue siendo como un punto de vista no cambia, es respetuoso con lo que se había escrito hasta entonces, la protagonista puede ser una mujer pero de alguna forma, los protagonistas siguen siendo hombres, esta mujer se define en relación con los hombres. Yo creo que a partir de los 70 (se escribió literatura distinta, pero era muy mala) y luego en los 80 ha habido una voz distinta, voces distintas de mujeres que reflexionaban sobre temas de mujeres y que dudaban en voz alta sus miserias y sus contradicciones, yo creo que eso ha tenido que influir en muchas

mujeres. Aparte de las que me mandan cartas y me asustan cuando dicen “he leído a Malena y me he divorciado”, que me da muchísimo miedo, porque digo “ya lo que me faltaba a mí era cargar con esto”. Si me pasa a mí, le tiene que pasar a otra y me ha pasado a mí como lectora. Yo me he enfrentado conmigo misma leyendo libros de otros autores y autoras. Recuerdo por ejemplo el efecto que a mí me causó, sobre todo cuando empecé a escribir, Rice, era como una especie de pedrada en la frente y eso tiene que influir.

- **¿Crees que realmente puede llegar a existir una sociedad matriarcal? ¿en qué medida resultaría favorable? ¿en cuál, perjudicial?**

A.G: Yo no creo que pueda llegar a existir. Si podría haber llegado a existir si las cosas hubiera ido de otra manera. NO creo que esta sociedad pueda evolucionar hasta llegar a convertirse en matriarcal. No lo creo. De hecho, creo que esta sociedad es mucho más patriarcal de lo que se supone que es. Aquí mucho gobierno paritario y mucho hacerse fotos el 8 de marzo pero luego en los consejos de administración no hay mujeres, en las ejecutivas no hay mujeres. No vamos a dar un mitín. No creo que se pueda evolucionar ni tampoco creo que tenga sentido. Yo no me sentiría bien en una sociedad matriarcal. Yo creo que soy una feminista de la igualdad.

- **De la normalidad.**

A.G: En un momento dado cuando se radicalizaban tanto las cosas… ahora parece una tontería y es como una expresión antigua pero en aquel momento fue muy confortable que en aquel momento apareciera lo del feminismo de la igualdad, ya no había que ir contra la penetración y esas cosas tan absurdas que hubo que ir durante una temporada. Conceptual e ideológicamente me parece mucho más interesante. A mí no me interesa nada que esta sociedad sea matriarcal. ¿Cómo sería una sociedad matriarcal? Creo que el poder es una cuestión supragenérica. Está por encima de los géneros. Esa tontería de que si las

mujeres mandaran estaríamos mejor, pues ahí están mujeres como ahí está Thatcher y ahí está Esperanza Aguirre… es absolutamente mentira, es un *wishful thinking*. El poder es mucho más importante que el género. La ambición de poder domina más a una persona que la conciencia de su género. ¿Las mujeres mandan como los hombres? No, las mujeres mandan como los que mandan. Los que mandan, mandan siempre igual, sean mujeres u hombres, lo que se les impone es el poder. El poder les devora.

Lo que me gustaría es que (parece que vamos hacia ahí) hubiera muchas formas distintas de ser hombre y muchas formas distintas de ser mujer. Eso ese sentido ya está pasando porque tú te miras (sobre todo cuando dicen "escribe para hombres" o "escribe para mujeres"), pero si miramos hacia el siglo XIX, ¿se escribía para hombres o mujeres? Existían hombres y existían mujeres, había hombres guapos, listos, inteligentes, etc., pero todos tenían una función social que era casarse y mantener a sus mujeres y a sus hijos y existían mujeres que tocaban el piano, que no sabían hacer la O con un canuto y todas tenían una misión que era encontrar un hombre que las mantuviera y tener hijos y cuidar a los hijos. Ahora, en la sociedad en la que vivimos hay muchas formas distintas de ser hombre y muchas formas distintas de ser mujer. Dicen, "es que te identificas con las mujeres". Yo tengo muchas más cosas en común con un hombre que trabaja que con un ama de casa porque mi ritmo de vida, mis inquietudes, (yo trabajo en mi casa, no te digo, si trabajas en la jungla de una multinacional), no se puede comparar las inquietudes, las dudas, los miedos, esa presión de estar en la cuerda floja no es comparable con lo que pueda sentir una mujer que esté en su casa, qué va a saber de eso una mujer.

Yo, de la misma manera te digo que tengo ver más con un hombre francés que con una mujer de Costa de Marfil. Mi vida no tiene nada que ver con su vida. Creo que lo ideal sería ir hacia una sociedad en la que no solo las relaciones de los hombres y las mujeres fueran normales sino que además hubiera muchas formas de ser hombre y mujer. Sería lo razonable. Los hombres y las mujeres

básicamente nos parecemos mucho. Somos casi iguales. O iguales. Estamos manejando con frecuencia categorías que no tienen que ver con la vida real de todos los días.

- **La premio Nobel austriaca Elfriede Jelinek decía en un artículo que le había costado mucho encontrar un lenguaje para sus propios sentimientos en el sentido, en algunos temas y además ponía como ejemplo, lo sexual, que le había costado mucho encontrar un lenguaje propio femenino para expresarse como mujer, ¿tú también en algún momento has tenido ese problema de tener que encontrar tu propia forma de expresión o de encontrar ese lenguaje o si has sentido que tenías un lenguaje prestado para expresar esos sentimientos?**

A.G: Yo, la novela más erótica que he escrito fue la primera novela que escribí. Tenía 28 años y era completamente inconsciente. Pero yo no he tenido ese problema. Yo no creo que exista una sexualidad femenina, es decir, existe evidentemente en el sentido de que el órgano sexual femenino, evidentemente, es distinto. La materia de la narrativa erótica no es el sexo en sí que es algo muy limitado en sí, sino el deseo. El tema de la literatura erótica es el deseo y la forma de desear de los hombres y las mujeres puede ser diferente pero, básicamente, también me parece similar. Yo no he sentido la sensación de escribir con un lenguaje prestado. No he sentido que ese lenguaje pueda ser prestado. De igual modo que no creo que el poder tenga que ver con los géneros ni tampoco me he parado a pensar que el sexo tuviera que ver de una forma tan radical con los géneros.

- **Tú siempre has escrito desde el principio desde una normalidad.**

A.G: Hay que escribir como normalidad. Me lo he dicho muchas veces. Si yo como lectora leyendo libros escritos por hombres, he tenido una idea del mundo,

he aprendido tantas cosas, me he emocionado tantas veces con novelas como Moby Dick donde no hay ninguna mujer y la única hembra es una ballena asesina y ellos han contado la soledad, la rabia, el rencor, con toda la naturalidad del mundo sin pensar si había mujeres alrededor o no en sus libros, ¿por qué tengo que hacerlo yo? Yo puedo contar desde mi posición del mundo y contar lo que yo veo y lo hago con la misma naturalidad que los hombres, pensando que ellos podrán ver las mismas cosas que yo, aunque sean hombres igual que yo he visto en Moby Dick y que me impresionó mucho y me dio mucha angustia. Hay una declaración de Carmen Martín Gaite que decía que era verdad que las mujeres tenían que pensar mucho más que los hombres pero que eso era una ventaja. Pensaban lo que ponían, el tema, pero era una ventaja porque ya te lo tenías pensado.

- **¿En qué fase se encuentra actualmente el feminismo? ¿Qué ha aportado al mundo actual?**

A.G: Yo creo que el feminismo es la única revolución social del siglo XX que ha triunfado. Es algo que hay que reconocer. Ha sido un siglo de grandes revoluciones pero realmente la única que ha triunfado ha sido la del feminismo pero creo también, después de decir esto, que ha agotado su recorrido. Las ideologías tienen un recorrido, una vida, una vigencia ¿en qué sentido? En el sentido de que los postulados clásicos del feminismo clásico terminaban cuando se establecieran las condiciones básicas de igualdad y en la sociedad en la que nosotros vivimos, teóricamente, la legislación de los países avanzados, las normas laborales y sociales de estas sociedades, reconocen esas condiciones. Entonces, a mí me gusta mucho lo del postfeminismo y lo del feminismo de la igualdad porque yo creo que es que ha llegado el momento de dar una vuelta de tuerca. El postfeminismo, no es machismo ni neutralidad, sino una etapa distinta, la conciencia de que hay que empezar una etapa distinta. Yo creo que el feminismo ha cambiado mucho la sociedad, una revolución social que ha triunfado, el hecho de que en la vida real no haya triunfado no quiere decir que

en el plano inicial se haya consolidad y aunque el patriarcado siga existiendo, la vida que nosotros tenemos, las condiciones que las mujeres no se pueden comparar de ninguna manera con la que había hacía 30 años. Creo que ha llegado el momento de plantearse las cosas de otra manera, de dejar de practicar políticas de segregación, de dejar de pedir becas para la mujer ni institutos de la mujer, ni nada de eso, sino la conciencia de que es una etapa distinta y de que hay que dar una vuelta de tuerca más. Yo soy muy amiga de Cándido Méndez y siempre le digo que no hace falta una secretaría de la mujer, lo que hay que hacer es quitar la secretaría de la mujer, ya no, a partir de ahora, cuando a una mujer no les dejen llevar pantalones o lo que sea, que eso lo lleve el sindicato, el cañón central del sindicato, es un derecho laboral de todo el mundo. Creo que hay que darle una vuelta a ese tema y dejar de practicar discriminación positiva y empezar a reclamar. Los problemas de las mujeres, si somos el 52 % de la sociedad, los problemas de las mujeres no son problemas de las mujeres sino de la sociedad, si los hombres son el 48 %, cómo van a ser problemas de las mujeres, son problemas de la sociedad. Lo que hace falta es asumir esto, decir que ya no nos necesitamos que nos ayuden, que nos alienten, que nos bequen ni nos den palmaditas en la espalda.

- **¿Cuál es el personaje femenino de sus novelas por el que siente más cariño?**

A.G: Es complicado. Todavía Malena, pero porque Malena fue una novela muy importante para mí porque fue la tercera y las terceras novelas en la vida de un escritor son muy importantes así que ni la primera en la que es fácil tener mucho éxito ni la segunda en la que es muy fácil pegártela. La tercera es la que te dice dónde te quedas. A esa novela le debo un poco la tranquilidad de poder dedicarme a la literatura. Aparte de eso es que Malena es un personaje con el que tuve una relación muy especial porque en aquel momento yo creía que era el más autobiográfico. Luego con el tiempo te das cuenta de que todos son autobiográficos. Es una tontería porque partes siempre de lo que tú eres para

caracterizar a los demás y todos son autobiográficos, los que te caen bien, los que te caen mal, pero Malena tenía una característica de identificación mayor, primero por la familia, porque la historia de la familia de Malena se parece a la mía, no estaba loca (todavía) y no quería tener problemas con mi familia. Yo tengo una familia muy parecida a la suya hasta el punto que se podrían hacer similitudes. Luego también por esa relación tan difícil con su cuerpo, con su hermana, con su sexualidad, esa especie de camino de travesía en el desierto, desde una niña que piensa que todo lo hace bien hasta una mujer que es capaz de pensar que actúa bien, tenía mucho que ver conmigo. A Malena le sigo teniendo cariño. Ahora me parece que es una novela muy excesiva, no la escribiría así, quitaría cosas, pero es que tenía 33 años cuando la publiqué. Es inevitable. La esencia del personaje me sigue identificando, aunque me identifico con todos, ni siquiera con todas.

- **¿También con el deseo ese que tenías de ser un niño?**

A.G: Claro, si es que era una niña muy mala. Yo era muy gorda y muy alta. Ser alta a los 11 años es un trauma. Mi hija está ahora interpretando a Homero.
En el colegio siempre hacía de árbol de Navidad, era muy torpe, muy gorda, no tenía ninguna gracia especial, excepto un año que hice de Rey Baltasar, claro y yo veía al resto de niñas que las colgaban de ángeles… Hay una novelista que a mí me gusta mucho de Margaret Atwood, Doña Oráculo, que tiene un principio, una mujer que es canadiense, que tiene 20 años más que yo y que contaba lo mismo, la historia de una niña gorda que su madre la apunta a ballet y al final de curso van a hacer el baile de las mariposas y como ella está tan gorda y lo hace tan mal la disfrazan de bola naftalina. Soy bola de naftalina, dice, y empieza a perseguir a todas las mariposas durante el espectáculo y a mí eso me emocionó mucho. Siempre digo que el mundo no es lo mismo que cuando has sido árbol de pequeña que cuando has sido angelito o Virgen María.

- **¿Malena es la voz femenina en la que te has sentido más cómoda?** No.

- **¿En cuál te has sentido más cómoda? ¿Conforme pasa el tiempo te sientes más cómoda?**

A.G: Me voy sintiendo más cómoda. Después de una racha de mujeres frías, porque Sara Gómez es una mujer fría, porque Raquel Fernández Perea es una mujer fría, porque Jose es una mujer fría porque son mujeres desengañadas, ahora estoy escribiendo unos episodios nacionales, seis novelas de trescientas páginas (ésta va a tener cuatrocientas), sobre la posguerra y la dictadura. Hay dos sobre la guerrilla, dos sobre la clandestinidad, una sobre los 50 y 40. Son 6 porque Galdós tenía 6 y tienen un poco el mismo sentido porque están basadas en hechos reales pero todo es ficción. Ahora me lo estoy pasando muy bien porque estoy terminando la que saldrá la primera, que es la segunda que he escrito, en (la primera pasa en Jaén, que cuenta una historia de la guerilla de Cencerro), porque tengo un personaje que es muy Lulú otra vez, una chica que en el año 44 tiene 28 años pero es un personaje parecido, es una novela política histórica, es una historia de amor, con mucho amor, mucho sexo, muy caliente. Tiene otro sentido. Un montón de tensiones por todos los lados, o sea, es una historia como muy radical y muy extrema. En medio de esto ella tiene una historia de amor de las que se tienen en la guerra, la vida en cinco días, en cinco días ya has ido y has vuelto, porque cuando estás a punto de morirte, pues te pasan estas cosas. Me lo estoy pasando muy bien porque es como volver a escribir Lulú. Yo se lo digo a los de la editorial, es Lulú republicana y se ríen. Ahora estoy encantada porque después de tanta mujer fría, vuelvo a una mujer caliente, porque yo también he necesitado escribir sobre mujeres frías porque lo que no se puede hacer nunca es repetirse. Lo que hay que hacer es cambiar siempre. Ahora de repente he tenido la ocasión de volver y me lo estoy pasando muy bien. No tengo ningún problema con la voz, con el lenguaje, con nada. Me da igual. En *Castillos de cartón* ya me pasó, cuando volví a la movida, la gente me comentaba cosas sobre el vocabulario que utilizaba. Pero *Castillos de cartón*

era una novela muy melancólica, pero ésta no. Cada vez es posible que me sienta más cómoda porque cada vez estoy menos preocupada por esas cosas. Yo he tenido la suerte de que para mí estas preocupaciones han sido exteriores al momento en el que yo escribía. Yo escribo porque me gusta escribir, me meto en el personaje y escribo, escribo. Además, sé que parece que cuando no controlo, controlo más, cuando parece que voy yo con la lengua fuera detrás de la historia, es lo mejor y cuando parece que la historia manda sobre mí, la historia es buena. Ya he aprendido estas cosas, ya no tengo estas preocupaciones. Cuando escribía Malena, o Atlas, yo escribía y era luego cuando me preocupaba, y leía me preguntaba “esto no será demasiado cursi, no se entenderá mal”. De todos modos, mi tour de force en este sentido fue *Atlas de Geografía Humana.* Fue la novela que más me preocupó. No fue mi primera novela de madurez, que fueron los Aires Difíciles, pero meterme después de Malena, con una historia de cuatro mujeres, que ya sabía que me iban a decir, "cambia de rollo porque no sabes hacer otra cosa", que, efectivamente, me lo dijeron. La más complicada fue ésa. Porque mi idea fue ponerle a las cuatro mujeres, voces distintas y yo aspiraba a que las voces fueran formalmente distintas, objetivamente distintas, aspiraba a que el lector de un golpe de vista pudiera diferenciarlas. Marisa era tartamuda por eso, eso es fácil. Luego, a partir de esas decisiones de rentabilidad narrativa, se crean personajes enteros. Marisa es tartamuda, pero luego resulta que es tartamuda porque es como es y era el personaje que menos me gustaba, era la que más me gustó al final y sobre la que más podía escribir al final tres novelas más. Sobre ella sola. La que más juego me dio de todas. La tartamudez tiene que ver con eso. Yo pensé hacer frases distintas, frases muy cortas, frases muy largas. Era imposible porque si optaba por esa rigidez no iba a consentir que la historia me poseyera y, entonces, no me iba a salir bien porque iba a estar pendiente de una oración de relativo, una oración de tal, así que se quedó en una análisis que acabó siendo la tartamudez de Marisa y lo demás, a bulto. Lo importante era conocerlas a ellas por dentro que cómo hablaran. Si hubiera conseguido hacer lo otro, habría estado fenomenal. Pero no podía porque me obligaba a distanciarme demasiado y era contraproducente para el libro y en ese

sentido sí que pienso que si fui capaz de terminar esa novela, en el sentido del género y la novela, ya, puedo acabar cualquier cosa. Y luego es cierto que en ese sentido hay mucha gente que, normalmente a la gente a la que le gusta Atlas más que los demás, es mucho más incondicional que los demás. Con respecto a Lulú, por ejemplo, lo que no acabo de entender es cómo la gente se lee la novela. He llegado a la conclusión de que la gente entiende mucho mejor la novela que las profesoras norteamericanas. He tenido muchas respuestas de Lulú que me han dado ganas de contestar, pero "¿tú qué te has leído?" No es el mío. Primero, dicen es que Pablo es fatal, es malísimo, pero luego hay un final feliz, pero ¿cómo va a ver final feliz si es malísimo? A ver en qué quedamos. Si es un hombre estupendo, el final es feliz, si es un hombre nefasto, el final es nefasto. A mí me sigue gustando. Por eso la corregí. Yo cuando estaba escribiendo Atlas, iba andando por la calle Sagasta, Elisa era muy pequeña, la adolescente era bebé, vi con una claridad asombrosa que realmente lo que había escrito hasta entonces era todo parecido y que por delante de mí había un abismo porque no podía seguir escribiendo de lo mismo. ¿Por qué? Porque realmente mis novelas anteriores eran muy testimoniales y yo no había dejado de hablar de mi generación todo el rato, era mi ciudad, mi generación, mis amigos, gente que se parecía a mis amigos, gente que se parecía a mí, era Lulú, Malena, luego Atlas, que también tiene un trasfondo biográfico laboral, porque yo había trabajado en Anaya. Todo eso tenía que ver conmigo. Modelos de mujer también. Y ahora escribía una historia de cuatro mujeres al borde de los cuarenta años que realmente resumían a todas las demás y me dije "ahora, ¿qué voy a escribir yo?". Y me dio mucho miedo. Me alegré mucho a posteriori por haberme dado cuenta. A partir de Los aires difíciles hay otro ciclo. Ya no podía escribir más de lo mismo.

- **A lo mejor te sientes más escritora.**

A.G: Por eso digo que *Los aires difíciles* es mi primera novela de madurez. Cuando empecé a escribirlos, escribí porque soy escritora no porque tengo que

contar nada, no me tengo que explicar lo que ha sido mi vida, no hay nada. Yo ya no me parezco a nada en esto. Al principio me parecían personajes que no eran míos, al final, sí dije, son míos. La aproximación era distinta, la dirección era distinta pero cuando la acabé me pareció que no era mía. Un momento de mucha crisis. Sucede en la urbanización en la que yo veraneo. Ahora estoy contenta. Pero si hubo ese momento de crisis. Por eso Atlas, que fue una novela con la que tengo esa relación, la que tengo con Lulu es especial porque fue la que me permitió ser escritora, igual que la que tengo con Viernes, que se llevó una cantidad de palos tremenda, pero Atlas es especial porque tiene esa condición de bisagra. El corazón helado abre otro ciclo dentro del ciclo.

- **Algunas de tus novelas han sido llevadas al cine, ¿han logrado cumplir tus expectativas? ¿Dónde reside la dificultad que a menudo los directores de cine suelen tener para superar con respecto a los autores de las obras en las que basan sus guiones?**

A.G: Es un gran tema. Debo ser la escritora más llevada al cine junto a Reverte. Una peli de Castillos de Cartón en la que no tengo ninguna fe porque la película la iba a hacer Enrique Urbizu que es un director que a mí me encanta, hizo un guión estupendo, me contó la película muy bien y luego el director le impuso unas condiciones que no pudo aceptar y la película la ha hecho otro, el que adaptó *El otro barrio* de Elvira Lindo. Aterrada estoy. Ójala me equivoque. Yo soy de las más adaptadas al cine y he llegado a la conclusión de que realmente no puedo hablar de mi relación con el cine, sino de mi relación con mis películas. Era el sueño de un escritor. Porque el cine puede ser maravilloso. Coppola coge una novela y puede hacer una adaptación maravillosa. De repente, llega alguien y entiende un libro. Luego están las adaptaciones normales. A mí de las películas que me han hecho, que han sido cinco, hay dos que me gustan y tres que no me gustan. Sin embargo, *Las edades de Lulú* creo que es una película honesta. Bigas Luna hizo lo que tenía que hacer: coger una novela y destriparla y volverla a montar. A mí no me gusta lo que hizo. En el caso de *El vocabulario*

de los balcones, de un cuento de *Modelos de mujer*, me gusta lo que hizo, Juan Vicente Córdoba, desarmó la historia y lo hizo poniendo mucho de sí, y me gustó. *Atlas* también me gustó, lo que pasa es que no tiene mucho mérito porque la directora es íntima amiga mía. Costó menos de un millón de euros, se tuvo que ir a Barcelona y unas historias, que no la dejaron elegir actores, que era espantoso todo teníamos un reparto ideal pero era todo demasiado caro para el productor pero la película captó la historia e hizo una cosa que los autores no sabemos hacer que fue acotar, en lugar de contar la historia entera no cabe y, sorprendentemente para Gerardo Herrero que fue el productor y que ha hecho películas de mí con las que no ha ganado dinero, la película dio dinero. Los lectores fueron al cine y lo que estaban viendo es lo que estaban esperando ver.

- **¿No tienes la impresión de que muchos directores no saben dirigir y de otros lo que no saben hacer es contar historias?**

A.G: La tan cacareada diferencia entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje narrativo, en gran parte, es mentira. Luis Buñuel cogía *Cumbres borrascosas* y no se parecía en nada, pero era Cumbres Borrascosas, pero Luis Buñuel cogía *Tristana*, se la llevaba a Toledo y hacía una cosa que no tenía nada que ver con Tristana, pero era Tristana. Sin embargo, en un porcentaje elevadísimo de casos, muchos lo que hacen es coger un libro y traducirlo a imágenes pero eso no es un lenguaje propio, es una traducción más. Yo cojo un libro y hago una escena, una secuencia de dos minutos, calco los diálogos, luego decido que esto salga por aquí y esta por allí, pero es el mismo leguaje, no es un lenguaje distinto por eso el cine, normalmente, fracasa. Por eso hay películas basadas en novelas muy buenas, pocas y películas basadas en novelas, malas, muchas. Porque quizás un director mediocre trabaja más a gusto con un guión, su capacidad de innovar es limitada y se siente mejor, más suelto. A mí no me gusta hablar de cine, en general, sino de películas, te pueden hacer películas buenas y puedes encontrar en películas que no se parezcan a tus libros y encuentres emoción. Por ejemplo, recuerdo que cuando llevaron al cine a Malena, cuando salí del cine y le

pregunté a un amigo mío, Daniel Monzón, crítico de cine y que luego fue director, si le había gustado me dijo que no lo sabía porque había sido como enseñarle un álbum de fotos a toda velocidad, no le había dado tiempo a ver si le gustaban o no. Era meter una novela en hora y media. Yo hasta ahora he cedido derechos siempre. Primero porque me parece muy feo que alguien quiera trabajar en una cosa tuya y decirle que no. Segundo porque creo que es verdad que las películas son una segunda oportunidad para los libros. Lorenzo Silva dice, y es verdad, que las películas salen en todos los telediarios y las novelas no salen en ninguna. Bajan los libros de las estanterías a las mesas de las novedades cuando hacen películas. Pero yo ya estoy muy cansada. Ya cuando saqué El corazón helado dije que no quería que hicieran película. Además, en este país, el autor no tiene control sobre nada y esa novela, según por dónde la corten puede llegar a decir cosas que yo no he querido decir. En general, he sido chica simpática con el cine, creo que voy a empezar a ser antipática. Vienen en la feria del libro y me sueltan unas cosas. Sobre todo, con *Los aires difíciles*, Sara sale pero no está, en fin. Cuando fuimos a verla a mi hija le preguntó al director y le dijo que le había parecido horrible por el personaje que habían puesto para Juan Olmedo, que era un hombre elegante y nada tenía que ver. Los lectores se fijan en esas cosas. Luego, otra cosa que me pasa con el cine y eso sí que es importante, porque eso es una enseñanza para la vida es que en la vida lo único que importan son las relaciones personales y lo único que vale la pena es lo que se hace por amor o por amistad. Grandes producciones, grandes nombres, como te caiga mal, ya no te va a funcionar, parece una tontería. A mí cuándo me preguntan si colaboro como guionista digo que cuando me caen bien, cuando me parece interesante, me lo paso bien, me gusta lo que me cuentan, cuando me caen mal. En algo tan delicado como las adaptaciones literarias, la confianza en el director del escritor, una forma parecida de ver el mundo, de ver las cosas, es mucho más importante que el presupuesto, que los actores, que todos.

- **¿Por qué el corazón helado vuelve a Madrid tras la incursión en la bahía de Cádiz? ¿fueron demasiado difíciles los aires**?

A.G: Yo cuando escribo parto de imágenes y aquella imagen era de Cádiz. Después de llevar años veraneando en el mismo sitio vi que las casas se separan por un elemento que no es practicable, en Rota hay muros encalados de 1,60 de tal manera si la gente de dentro está sentada, no hay manera de saber que están dentro, para protegerlos del viento y pensé ¿a quién escondería yo aquí? El corazón helado tiene mucho que ver conmigo, no con la historia de mi familia, con mi idea de España, mi manera de vivir en este país y de forma natural salió Madrid. Tengo tendencia a situar mis novelas en Madrid porque no soy de otro sitio, vivo aquí. En las próximas novelas, que seguido un poco el modelo de Galdós, salvando todas las distancias y con mis limitaciones, las cosas suceden en los sitios donde han ocurrido las cosas. La de Jaén pasa en Jaén, la que estoy escribiendo ahora en el valle de Arán, aunque ella es de Madrid y hay una parte que se refiere a Madrid, pero la novela pasa en Lérida, al ser novelas históricas, me adapto. Luego hay una novela sobre la cárcel de Porlier otra sobre una invasión de nazis, que también estaba aquí y otra en la cárcel de Ciempozuelos, donde voy a contar la verdadera historia de la muerte de Ilde Rodríguez.