

UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

Facultad de Humanidades y Psicología
(División Humanidades)



GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

Curso Académico: 2013/ 2014

Convocatoria (Julio/Septiembre): Julio

Trabajo Fin de Grado:

**MADRES, HIJAS, AMANTES, UNIVERSITARIAS, *TOP MODELS*:
PERSONAJES FEMENINOS EN *MODELOS DE MUJER*, DE ALMUDENA
GRANDES**

- Autora – Isabel M^a Bonilla Martín

- Tutora – María Isabel Navas Ocaña

RESUMEN

El principal objetivo de este trabajo de fin de grado es realizar un análisis de los personajes femeninos que protagonizan los cuentos incluidos en el volumen *Modelos de mujer*, publicado por la escritora madrileña Almudena Grandes en 1996. Vamos a atender especialmente a las relaciones entre madres e hijas, que son el eje en torno al cual se desarrollan los relatos titulados “Amor de madre” y “La buena hija”. Y nos ocuparemos también de los cánones de belleza femenina, tal como son representados y discutidos en “Modelos de mujer” y en “Malena, una vida hervida”.

ÍNDICE

1. Introducción (4)
2. La autobiografía (6)
3. La subversión de los estereotipos femeninos tradicionales (9)
4. El cuerpo femenino (11)
5. Lo prohibido (12)
6. Dualidades (12)
7. Lo grotesco, el esperpento (13)
8. *Modelos de mujer* y la crítica feminista (13)
9. “Memorias de una niña gitana” y la literatura femenina (14)
10. Una lectura feminista de “Los ojos rotos” (17)
11. El sexo y la comida: “Malena, una vida hervida” (19)
12. “Modelos de mujer” (21)
13. Sexo y muerte: “Bárbara contra la muerte” (23)
14. Las “Habitaciones separadas” de “El vocabulario de los balcones” (24)
15. “Aunque tú no lo sepas” (25)
16. Madres e hijas (27)
 - 16.1. “Amor de madre” (27)
 - 16.2. “La buena hija” (28)
17. Conclusiones (30)
18. Referencias bibliográficas (32)

MADRES, HIJAS, AMANTES, UNIVERSITARIAS, TOP MODELS: PERSONAJES FEMENINOS

EN *MODELOS DE MUJER*, DE ALMUDENA GRANDES

Isabel María Bonilla Martín

1. Introducción

Los objetivos de este trabajo de fin de grado son analizar cada uno de los cuentos que forman *Modelos de mujer*, con especial atención a sus personajes femeninos. Para ello he hecho una exhaustiva búsqueda de artículos y reseñas críticas que nos van a ayudar a comprender mejor la temática de los cuentos y la relevancia de sus protagonistas.

En cuanto a la bibliografía existente sobre *Modelos de mujer*, algunos artículos se centran en el estudio monográfico de un solo cuento y por tanto detallan los aspectos del relato de manera muy concreta, como sucede por ejemplo con el de María Akrabova sobre “Los ojos rotos”, y con Yvonne Gavela, que analiza “El vocabulario de los balcones” y sus semejanzas con la película *Aunque tú no lo sepas*, inspirada en él. Rafael Bonilla se ha ocupado pormenorizadamente de esta adaptación cinematográfica. Otros trabajos incluyen un estudio general del volumen, como el de Valls. Sin embargo, hay artículos que solo tratan dos o tres cuentos, como es el caso de Carballo-Abergózar y Pacheco Oropeza. También he utilizado información más general sobre Almudena Grandes, como la que ofrecen Isabel Navas Ocaña, Núñez Esteban y Samblancat. Las entrevistas y reseñas de los periódicos, como la de Pilar Castro, son igualmente significativas, pues se ocupan de la obra justo cuando aparece y lo hacen desde la perspectiva del momento.

Modelos de mujer es una colección de siete cuentos publicados por Almudena Grandes en el año 1996. Estos cuentos plantean temas y conflictos que la escritora madrileña ya había tratado antes en *Las edades de Lulú* y que volverán a aparecer en novelas posteriores como *Malena es un nombre de tango*. Son, por tanto, y como ha

señalado Fernando Valls, *recuperaciones y anticipos* de asuntos que reflejan no sólo un universo personal sino también generacional:

Modelos de mujer, fue galardonado con el I Premio NH, que se concedía al mejor volumen de relatos aparecido en 1996. Está compuesto por siete piezas que ya se habían publicado entre 1989 y 1995. Son los cuentos de una escritora que se declaraba “sobre todo novelista”, por lo que gran parte de ellos tienen que ver con sus novelas, como anticipos o recuperaciones de asuntos que quedaron pendientes (Valls, 2000: 185).

Para Mercedes Carballo-Abengózar, *ahondar en las novelas de Almudena Grandes es penetrar en un mundo apasionado sobre todo en sus primeras novelas, pero para entender un poco mejor su obra sin duda debemos de recurrir a su libro de relatos, Modelos de mujer (Carballo- Abengózar, 2003: 14).*

Miguel Ángel García, en su artículo “Imagen primera de Almudena Grandes. Memoria, escritura y mundo”, insiste en la relación de los relatos incluidos en *Modelos de mujer* con *Las edades de Lulú* y *Malena*:

No fueron concebidos y escritos, como indica la propia autora en el prólogo al volumen, con la expresa voluntad de integrarlos en un libro unitario, pero todos ellos están “íntimamente vinculados” a los temas y conflictos que inspiraron sus obras anteriores. Por ejemplo, las relaciones madre/hija, que son abordadas en cuentos como “Amor de madre” y “La buena hija”, están ya apuntadas en Las edades de Lulú y tienen asimismo una importancia decisiva en Malena. Lo que singulariza a las protagonistas de estos cuentos, como bien señala Valls (2003), es “lo que las distingue del estereotipo femenino que muestra la publicidad o los medios de comunicación”. No son, por lo general, mujeres agraciadas físicamente. Almudena Grandes ve con ojos críticos y hasta con indignación el hecho de que, tras tanto esfuerzo y lucha por la liberación de los papeles asignados secularmente al género femenino, las mujeres más admiradas hoy sean las top models, personas que se sacrifican para ser objetos. De aquí la contraposición que se lleva a cabo en “Modelos de mujer”, el relato que con un juego de palabras presta su título al volumen, entre dos tipos de mujer: la hermosa y artificial (Eva) y la inteligente y espontánea (Lola), que al final termina triunfando sobre la primera. Son dos tipos de mujer que personifican la belleza (tonta) por un lado y la inteligencia (fea) por otro, a menudo consideradas irreconciliables desde la perspectiva masculina dominante (García, 2004).

María de la Paz Aguilera Gamero va más allá y encuentra un claro parentesco con otras novelas como *Te llamaré Viernes* y *Atlas de geografía humana*:

Modelos de Mujer (1996) es la primera recopilación de cuentos de la madrileña Almudena Grandes. Escritos entre 1989 y 1995, constituyen un mosaico de temas, personajes y conflictos que caracterizan su obra desde Las edades de Lulú (1989), pasando por Te llamaré Viernes (1991) y Malena es un nombre de Tango (1994), hasta

llegar a la publicación de Atlas de Geografía Humana (1998) que determina, según sus propias palabras, el final de una etapa (Aguilera Gamero, 2012: 59).

Pero el personaje que más eco tiene en los cuentos de *Modelos de mujer* quizás sea Lulú, la protagonista de su primera novela. Así lo ha indicado Battina Pacheco Oropeza:

Modelos de mujer está constituido por siete cuentos bien logrados, escritos ente 1989 y 1995, que plantean muchos de los temas y conflictos presentes en las novelas de A. Grandes y que relevan la aspiración de crear un pequeño universo personal sustentado por el peso de la memoria. La misma autora establece los paralelismos temáticos que relacionan los cuentos con sus novelas, de tal manera que "Los ojos rotos" (1989), "Modelos de mujer" (1995), "El vocabulario de los balcones" (1994) y "Malena una vida hervida" (1990), se emparentan con su primera novela Las edades de Lulú, porque todos proponen la mirada del amante como factor determinante de la imagen que el ser amado se hace de sí mismo (Pacheco Oropeza, 2001: 187).

Almudena Grandes lo confirma en una entrevista publicada en *El País*:

Los relatos incluidos en Modelos de mujer decidió publicarlos porque "todos exploran, vuelven o anticipan novelas que escribí después". El tiempo que tardó en redactarlos es el mismo que ha necesitado para comprender que lo suyo es la novela (Castilla, 1996: 39).

La crítica ha destacado en numerosas ocasiones que Almudena Grandes se siente novelista porque el cuento se le queda corto. Valls opina *que las dimensiones, el acelerado ritmo y la tensión propia del cuento se les quedan cortas a la autora y da la sensación de que es una distancia en la que no se desenvuelve con comodidad, que le falta espacio para lo que quiere y necesita contar (Valls, 2000: 190).* Esta idea es algo que no comparto del todo, principalmente porque no existe una regla fija en lo que a la extensión del cuento se refiere. Grandes afirma que es más narradora que cuentista, pero eso no quiere decir que sus cuentos no sean buenos por ser más cortos o por profundizar demasiado en algún detalle. En realidad, se trata de límites que se impone la propia autora.

2. La autobiografía

Isabel Navas en su libro *La literatura española y la crítica feminista* apunta que *las principales características de la narrativa femenina contemporánea, entre las que*

se encuentra la literatura autobiográfica, con lo que esta supone de autoanálisis y concienciación, cuenta con un lugar destacado (Navas, 2009: 159). Se asocia a la autobiografía el monólogo interior y la irrupción de la experiencia sexual femenina. Algunas críticas feministas observan en las novelas de muchas escritoras contemporáneas, dice Navas, *la presencia de mujeres, por lo general adolescentes que chocan con el mundo de los adultos, y en consecuencia con el espacio doméstico que se les ha asignado* (Navas, 2009: 160). Estas características (lo autobiográfico y el autoanálisis) están muy presentes en las primeras novelas de Almudena Grandes, y en particular, como veremos, en los cuentos de *Modelos de mujer*.

Almudena Grandes escribe desde su propia experiencia, busca historias en su memoria para plasmarlas en el papel, historias de su vida, que encarna en los personajes de Lola o de Lucía, con el fin de explicar el presente a partir del pasado. Mercedes Carballo- Abengózar lo define así:

Almudena Grandes, entonces, escribe desde dentro de sí misma, rebuscando en su memoria y en su vida, una vida de mujer; por lo tanto, sus experiencias y la manera en las que están representadas y contadas en sus novelas, estarán más cercanas a sus compañeras de género que a los hombres, sin suponer esto que sus personajes masculinos sean poco creíbles, o tendríamos que remontarnos a Ana Ozores para explicarlo. (...) Lo que Almudena Grandes parece buscar es sus historias es una manera de entender el presente a través de las experiencias pasadas, un acercamiento a una identidad basada en la memoria (Carballo-Abengózar, 2003: 15).

La memoria ocupa en los relatos de Grandes un papel fundamental, pues es el motor de su inspiración. Almudena Grandes plasma experiencias vividas, todas sacadas de su recuerdo:

Objetiva su propia novela familiar hasta saldar cuentas con su identidad y con el mundo que la rodea. El aprendizaje es determinante porque a partir de entonces objetiva su memoria (dándole al concepto un sentido amplio, no autobiográfico, como apuntábamos) a través de la ficción: “Digan lo que digan, estoy firmemente convencida de que la propia memoria es la única fuente posible de cualquier ficción. En ese sentido, al transportar las propias experiencias personales a un personaje de ficción, se completa un proceso muy parecido a la transferencia que persigue el psicoanálisis. La historia deja de ser sólo propia y pasa a ser sobre todo del personaje, y esa distancia permite analizarla con una objetividad y un detalle que antes son impensables. A partir de ahí, sólo hay que sacar conclusiones” (Añover 2000-2001). El proceso que aquí se describe es idéntico al que desde luego cumplió con la escritura incesante de su primer cuento (Shakespeare dijo en alguna ocasión que todo autor se emplea siempre en escribir la misma historia) (García, 2004).

Con este énfasis en la memoria, Almudena Grandes sitúa su relato en el ámbito de lo privado y se distancia así del objetivismo neorrealista:

En la narrativa de Almudena Grandes la memoria es el artefacto que se encarga de esa privatización. Memoria y comunicación privada de experiencias van unidas. El repliegue hacia los sentimientos y la privacidad contrasta con el objetivismo del llamado “neorrealismo” y con la destrucción del discurso convencional que abanderó el experimentalismo (García, 2004).

Además, Pilar Castro, en un artículo para *El País*, también considera la memoria como una herramienta de trabajo propia de Grandes, evidente en cada una de las protagonistas de *Modelos de mujer*:

Nacen de pasear su memoria por ella misma y de ir recortando trocitos de sus vivencias para regalárselos a toda una serie de presentidas biografías que nutren sus historias. (...) A cada una la distingue la herencia de su memoria, el lastre de viejos fantasmas que atosigan con el recuerdo de una colección de dudas y rencores que se viven en sigilo y se guardan como un secreto (Castro, 1996: 10).

La propia escritora describe a sus personajes como reflejos sacados del recuerdo, de su memoria, de su experiencia. En una entrevista para *Cambio 16* afirma:

Así es. La memoria también es un proceso de creación. 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. Yo escribía cuentos durante esas tardes de infancia. En mi literatura, todos los personajes tienen infancia. Los adultos somos la consecuencia de los niños que fuimos. De todos modos, para empezar a escribir hace falta tener muy buena memoria y ser muy cotilla. Pero es fundamental haber sido fantasioso. Primero se construyen fantasías sobre uno mismo, luego empiezan aquellas sobre los demás... (Reboiras, 1996).

Asimismo, los personajes de *Modelos de mujer* encarnan arquetipos femeninos de la generación de Almudena Grandes, y además son mujeres que personifican algunas de las obsesiones de la escritora madrileña: el desamor materno, la gordura, la soledad, etc. Pacheco Oropeza habla sobre esta cuestión en el estudio que hace sobre las imágenes del cuerpo, tan presentes en *Modelos de mujer*:

La narrativa de Almudena Grandes ha conformado un universo donde los personajes femeninos destacan por sus características propias. En medio de un topos en el que el viejo Madrid se constituye en espacio de privilegio, estos personajes podrían funcionar como arquetipos de la generación de la autora, a la vez que encaran sus propias obsesiones: el desamor materno, la gordura, el deterioro del cuerpo debido al paso del tiempo, la soledad, Eros y su relación narcisista con el aspecto físico, la belleza y la fealdad como temas recurrentes (Pacheco Oropeza, 2001: 187).

Estas mujeres además se caracterizan por su frustración, como sucede en algunos de los personajes de Federico García Lorca:

La frustración conforma uno de los paisajes sentimentales más fecundos en la narrativa que nos ocupa. El mundo de nuestra autora está cimentado sobre una amalgama de emociones ya expresadas en la creación literaria anterior, recordemos a Lorca y la figura de Yerma, entre otras protagonistas que sufren la desgracia, el desengaño, el fracaso. Como bien explica la profesora Llanos: “En Lorca el universo femenino es absolutamente grandioso. En el caso de Almudena Grandes sus personajes femeninos están muy bien trabajados pero el punto común de uno y otro mundo literario es que ofrece un panorama muy triste de la mujer. Lorca muestra personajes femeninos que son tristes, vacíos, trágicos y frustrados. El tema de la frustración también se repite en el caso de Almudena Grandes” (Valenzuela Cruz, 2010).

La soledad es también, según Valenzuela Cruz, *uno de los aspectos clave en la obra de Almudena Grandes, pues constituye con frecuencia el eje sobre el que se asientan los problemas principales de las protagonistas* (Valenzuela Cruz, 2010).

3. La subversión de los estereotipos femeninos tradicionales

Con *Modelos de mujer* lo que hace Almudena Grandes es meternos de lleno en un mundo femenino, como ha dicho Rita Catrina Imboden:

Los cuentos reunidos en Modelos de mujer nos sitúan de pleno en el mundo femenino: relatan conflictos entre madre e hija, entre hombre y mujer, entre dos mujeres que se disputan el mismo hombre o aun entre una y otra visión de la vida y el amor, relacionados con la idea de la muerte (Imboden, 2012: 118).

Este mundo en el que Almudena nos sumerge es un mundo erótico, un mundo en el que la autora ha quedado atrapada y en el que quiere atrapar a sus lectores. Además, para ella constituye todo un reto, pues comienza su aventura como escritora en un género en el que los consumidores eran principalmente varones, y con el que quería llegar a las mujeres:

A Almudena Grandes el erotismo y la pornografía le parecían conceptos coincidentes. Percibía las limitaciones de un género que por definición debe ser transgresor, y que lo era doblemente si lo cultivaba una mujer. (...) La joven autora se percataba de que como mujer podía quizá aportar un punto de vista nuevo y distinto. Y todo ello sin olvidar la importancia del papel fundamental de la imaginación y del ingenio, y el valor de la sinceridad (Valls, 2000:173).

Pero ante todo lo que Grandes pretende es criticar, subvertir los arquetipos tradicionales femeninos, los estereotipos que nos impone la sociedad y que solemos tener como referentes. Carmen Núñez Esteban y Neus Samblancat han destacado lo que de subversivo, de combativo, tiene este planteamiento:

Una mirada cómplice, nueva, espoleadora del arquetipo tradicional de belleza preside estos relatos de Almudena Grandes; en ellos las relaciones entre hambre y placer sexual - “Malena, una vida hervida”- o gordura e inteligencia – “Modelos de mujer”- se reconsideran a través de una óptica beligerante, éticamente combativa, denunciadora de las relaciones de poder político, económico y sexual que sustentan el mito de la belleza. Decir adiós al mito es comenzar a reconocerse liberada y, en consecuencia, bella (Núñez Esteban y Samblancat, 1998: 143).

Se trata, como ya he dicho, de mujeres que no se adaptan a los estereotipos marcados por la sociedad, por la publicidad, los medios de comunicación, las tiendas de ropa, etc. Son mujeres solteras, feas y gordas:

Todos los relatos, en efecto, están protagonizados por mujeres más o menos normales que sufren una experiencia traumática y la aprovechan para conjurar o encauzar el destino a su favor. Y todos tratan sobre las consecuencias de ser amado. Pero lo que singulariza a las protagonistas de estos cuentos es lo que las distingue del estereotipo femenino que muestra la publicidad o los medios de comunicación, pues están solteras, no tienen por qué ser físicamente agraciadas y, en más de un caso, son feas y se sienten gordas (Valls, 2000: 186).

Lo que Almudena Grandes intenta con las actitudes de sus protagonistas es separarse de los modelos establecidos, previstos para la mujer. Son mujeres que rompen con lo establecido y sienten una inmensa liberación al satisfacer sus deseos. Rolle-Riseto ilustra esta idea en su artículo “Decidirse desde el cuerpo: *Modelos de mujer* de Almudena Grandes”:

Surgen, al igual que los otros cuatro relatos de la colección, como un intento por separarse de los modelos previstos y preestablecidos para la mujer. Dicho intento, lejos de una caprichosa rebeldía o de la necesidad de cambiar las cosas por la fuerza, crea espacios de existencia simbólica para sí y para la mujer; espacios en que dar a su vida sentido libre, practicado y pensado por ella, no pensado para ella por otros. Al hacerlo, Grandes dota de significado expresable en lengua común la existencia simbólica del cuerpo femenino (Rolle- Riseto, 2009: 577).

4. El cuerpo femenino

El cuerpo femenino es, como ya hemos visto, algo fundamental en muchas de las novelas y relatos de Almudena Grandes. Y con *Modelos de mujer* lo que pretende, dice Núñez Esteban y Samblancat, es precisamente *despertar “la lujuria del ojo”, “la fisicidad” del cuerpo, descubrir “el apetito como voz”. Miradas, volúmenes y sonidos, cuerpos que se embadurnan, que miran, que mastican o crujen- acompañados de aromas, sensaciones táctiles o palabras- componen un cosmos sensitivo donde la figura de la mujer se define por la constante persecución de un deseo espejo de la fisura existente entre lo que es y lo que desea ser o entre lo que es y un modelo de belleza, avasallador e inaceptable, socialmente prestigiado* (Núñez Esteban y Samblancat, 1998: 137).

Le concede, como afirma Rolle-Risseto, una gran atención al cuerpo femenino como significado y significante, una constante que sustenta toda su obra:

Obra ésta de creación de significado y de sentido del mundo, de un orden simbólico que incluye a la mujer y que manifiesta un proyecto ético a través de lo imaginario y lo simbólico capaz de establecer nuevas formas de relacionarse y de ser. Sus modelos alternativos de la mujer se basan en la apertura a lo otro y al cuerpo. En cada uno hay pautas de la decibilidad de su experiencia y de su lugar de enraizamiento en el mundo, como así también, el reconocimiento de ser parte de una historia y de un tiempo en el que se inserta, se pone nombre e identidad (Rolle-Risseto 2009: 576).

Son muchas las características que definen a sus protagonistas, cada una con una virtud diferente, pero el deseo y la pasión son propios de todas ellas. Y no sólo experimentan estas sensaciones, sino que andan de la mano de la frustración, la soledad, el hambre, el amor, la literatura, etc.:

Podría atreverme a incluirlo todo en una sola palabra: deseo. Porque las novelas de Almudena Grandes están llenas de deseo, un deseo que es en sí ilimitado, tan ilimitado como el placer que produce las lecturas de sus novelas a los diferentes lectores que las leemos, cuando encontramos en ellas temas tan diferentes y a la vez tan recurrentes. Las novelas de Almudena Grandes están llenas de pasión, una pasión contra lo que no se puede luchar, que no se elige, sino que se tienen o la tienen siempre cierto tipo de caracteres. La pasión es amor, el amor es deseo, el deseo produce hambre, y la literatura es una manera de expresarlo todo y a su vez una forma de pasión, deseo amor y hambre. (...) La pasión y el deseo del amar y ser amada, la inquietud por verse reflejada en los ojos del otro hasta el punto de perderse en el intento de parecerse a esa imagen, la necesidad de romper con los modelos, o mejor podríamos decir, arquetipos sociales que destruyen y alienan particularmente a las mujeres, son temas constantes en todas sus novelas. La comida y el sexo son dos ingredientes fundamentales en todo esto. Pueden determinar la pasión, disminuir o aumentar el deseo y definitivamente

influir en la creación o destrucción de esos “modelos de mujer” (Carballo- Abengózar, 2003:13-14).

Pero es el deseo la nota más característica de muchos de los relatos de Almudena Grandes, como afirma Valenzuela Cruz: *El deseo sexual es, por tanto, inherente al deseo de no sentirse solo, de ser amado. Y esta sensación que se convierte en una actitud vital, se constituirá como eje de una gran parte de historias de nuestra narradora* (Valenzuela Cruz, 2009).

Para cerrar este epígrafe, y como conclusión, quiero insistir en que Grandes nos sitúa de lleno en un universo de mujeres y en que la pretensión de comunicar el deseo femenino desemboca en la creación de un lenguaje, como ha señalado Imboden:

La función expresiva del lenguaje es paralela a la función comunicativa o apelativa, orientada hacia el interlocutor. Los temas restantes, como el sexo, la comida, la infancia, el cuerpo, etc., frecuentes en los escritos de Almudena Grandes, se subordinan a esta necesidad originaria del ser humano de comunicar sus deseos mediante un sistema de signos simbólicos (Imboden, 2012: 116).

5. Lo prohibido

Como veremos más adelante, los personajes de Almudena Grandes sienten atracción por lo vedado: el vicio como estilo de vida, la incitación de lo prohibido. Las protagonistas femeninas de los relatos de *Modelos de mujer*, aunque se sienten culpables por caer en el pecado, terminan por convertirlo en algo propio, por asentararlo en sus vidas:

Sin embargo, en la mayoría de los casos, las protagonistas logran hacer del vicio un verdadero estilo de vida que solamente tiene cabida en la sociedad contemporánea. Más aún, el placer es inherente al personaje femenino, pero al contrario de lo que ocurría en la época medieval, Grandes no intenta corregirlo, sino que explica su nueva significación y validez dentro del mundo en el que tienen lugar los relatos que nos disponemos a analizar (Aguilera Gamero, 2012: 62).

6. Dualidades

Los dualismos y los contrarios son una clave definitoria de las primeras novelas y cuentos de Almudena Grandes, algo singular de cada una de sus historias, algo que tiene que ver con prácticamente todos sus personajes femeninos: la buena y la mala, la

gorda y la flaca, la rubia y la morena, la alta y la baja, etc. Hablar de estas primeras obras es, como dice Mercedes Carballo- Abengózar, *hablar de dicotomías, de dualismos, de contrarios: la buena y la mala, la gorda y la flaca, la rubia y la morena, la pasional y la racional. Son todos contrarios los que presenta y analiza en sus novelas en un intento, tal vez, de acercarlos, de mezclarlos, de buscar un camino intermedio* (Carballo- Abengózar, 2003: 14).

7. Lo grotesco, el esperpento

Almudena Grandes recurre en *Modelos de mujer* a argumentos estrambóticos, a historias inverosímiles, y curiosamente lo hace para dar apariencia de verdad a su historia. Llega *casi hasta lo esperpéntico*, afirma Valls, para crear a esas mujeres marcadas por estereotipos tradicionales, que finalmente son capaces de librarse de ellos. Además, este matiz esperpéntico va acompañado en muchos de los cuentos de lo grotesco, como ha señalado Miguel Ángel García (2004). También la ironía juega un papel fundamental en sus relatos: *desde Dickens y Galdós, se trata de un ingrediente esencial de cualquier escritura, puesto que la literatura siempre acaba siendo una mirada irónica sobre el mundo* (Añover, 2000-2001). Según Miguel Ángel García, Almudena Grandes denuncia así las relaciones de poder y los modelos tradicionales de belleza:

Mediante este argumento la autora promueve desde una posición combativa la aceptación de nuestras cualidades físicas y denuncia con vigor las relaciones de poder (político, económico y sexual) que hoy construyen el arquetipo de belleza. Para lograr ese fin se sirve con frecuencia de la ironía, incluso de lo grotesco. Es lo que ocurre en el cuento “Amor de madre”, que la autora define como un “pequeño esperpento” (García, 2004).

8. Modelos de mujer y la crítica feminista

La crítica feminista no siempre ha elogiado los relatos de *Modelos de mujer*, sobre todo porque echa en falta en ellos una nueva identidad femenina, como sugiere Pacheco Oropeza:

Quiero cerrar estas notas señalando que lo que echo en falta en la narrativa de Almudena Grandes es una mayor reflexión sobre lo femenino desde una dimensión más creativa y especulativa. En verdad lo que extraño es una propuesta en la que sea posible la proyección utópica de una nueva identidad femenina. No cabe duda que la autora se inscribe dentro de una tradición de escritura de mujeres al ofrecer unos personajes femeninos de fuerte presencia frente a su menor interés por los personajes

masculinos. La mayoría de las mujeres de Almudena Grandes se narran a sí mismas, se construyen desde su voz su propia historia (Pacheco Oropeza, 2001: 194).

Además, Carballo-Abengózar dice que el romance puede ser objeto de crítica desde una perspectiva feminista, ya que ofrece sólo la ilusión y deja la vida real sin cambios. También le reprocha en cierta forma a Almudena Grandes no haber creado unos personajes más acordes con su posición de escritora comprometida en una sociedad machista que mira al pasado pero a la vez busca respuestas para el futuro: *Tal vez por ello Almudena Grandes utilice tan problemático, como motor de sus narraciones, ese lugar donde confluyen placer, subversión, identidad y feminismo. Un lugar donde sexo y comida se convierten en literatura* (Carballo-Abengózar, 2003: 30).

9. “Memorias de una niña gitana” y la literatura femenina

“Memorias de una niña gitana” es el prólogo a la colección de cuentos *Modelos de mujer*. Tiene un acusado carácter autobiográfico y ofrece la primera imagen de Almudena Grandes como escritora:

Las mujeres de mi familia, que pasaban el rato alrededor de una mesa camilla, cotilleando entre susurros, desterraban a los niños al comedor, y nos obligaban a entretenernos con la boca cerrada, unas cuartillas de papel y unos lápices de colores. En esas circunstancias comenzó mi literatura. [...] declarar que empecé a escribir porque nunca he sabido dibujar (Grandes, 2013: 10-11).

Grandes deja aquí constancia de lo que muchos denominan “madrileñismo” de la escritora. Nos sitúa en su barrio del Madrid de los setenta, cuando cada domingo va a casa de su abuelo a ver el fútbol, una casa dice, que podría ser *confundida con el escenario de muchas de las novelas madrileñas de Galdós*. Empieza a escribir, confiesa, porque no sabía dibujar, y cada domingo escribía el mismo cuento con diferentes versiones, siempre en tercera persona, y como ella misma afirma, *hablaba de mí más, y más explícitamente, que ningún otro texto que haya llegado a escribir después*. Era una autobiografía fingida, que reaparecerá después en sus primeras novelas y cuentos. El argumento del cuento se resume en la historia de una niña burguesa que se pierde en el parque, es recogida por una joven gitana y criada en un circo. Años después, el circo vuelve a la ciudad y se reencuentra con su madre, que la lleva a casa sin saber que es su verdadera hija. Su familia la atormenta constantemente por no considerarla un miembro

más, hasta que al final la madre abre los ojos y descubre que es la niña perdida unos años antes:

Los inocentes recodos de esta historia de ida y vuelta encierran el sentido de mi propio viaje hacia la escritura. Entre todas las imágenes que guardo de mi infancia, ninguna me conmueve tanto como la aplicación de esa niña muy gorda y muy morena, demasiado morena –nueve, diez, once años vividos bajo el gratuito terror de haber sido efectivamente recogida por caridad de unos gitanos–, mientras se afana en silencio sobre una gran mesa de comedor, quieta y sola en la tarea de ajustar cuentas con el mundo. 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. Porque yo no quería ser la primera de la clase, no pretendía la admiración de mis familiares, no buscaba elogios, ni ventajas, ni recompensas. Yo sólo aspiraba a ser la verdadera hija de mi madre, a dormir tranquila por las noches, a enderezar el mundo, y mi destino con él, de una buena vez y para siempre. 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 (Grandes, 2013: 13).

Un hecho muy significativo es la importancia de la lectura en las novelas de Almudena Grandes. Ella ha reconocido que podría vivir sin escribir pero no sin leer, y dice que escribe los libros que a ella le gustaría leer. Afirma que sin la lectura la vida se habría convertido en un simulacro. De todo esto se dio cuenta cuando su abuelo le regaló una edición infantil de *La Odisea*:

Al principio no le gustó demasiado ese regalo de primera comunión, pero no hubo de pasar mucho tiempo para que compartiera con Ulises todas las peripecias [...] apreció que la literatura es esa especie de suplemento de vida para que la gente que está viva y quiere vivir más deprisa. (...) Lo que conmueve a Almudena Grandes del personaje de Ulises es que se venga de su destino, de sus penurias, de su dolor acumulado, en una hazaña tan pobre y sencilla como volver a casa. Es lo que podríamos llamar un “héroe normal”, porque venga a todos los que alguna vez han estado solos (García, 2004).

Para cerrar este apartado es preciso hablar del concepto que tiene Almudena Grandes de “literatura femenina” pues es un tema muy debatido por la crítica contemporánea (Navas Ocaña, 2009). Grandes, en “Memorias de una niña gitana”, ya muestra, como apuntan Isabel Navas y Miguel A. García, su rechazo a este término:

Pero como en el mundo literario prevalece un principio de discriminación sexual que obliga a las escritoras a pronunciarse a cada paso acerca del género de los personajes de sus libros, mientras que los escritores se ven privilegiada y envidiablemente libres de hacerlo, me gustaría aclarar, de una vez por todas, que –al igual que no reconozco una literatura de autores madrileños, una literatura de autores altos o una literatura de autores con el pelo negro, categorías que, de momento, nunca me han amenazado, a pesar de que una madrileña alta y morena puede llegar a tener una visión del mundo muy distinta a la que se haya construido, por ejemplo, una sevillana bajita y rubia–

creo que no existe en absoluto ninguna clase de literatura femenina, y, precisamente por eso, todas las protagonistas de estos cuentos son mujeres (Grandes, 2013:16).

Y lo curioso, anota Isabel Navas, es que afirma que *precisamente por eso* las protagonistas de estos cuentos son mujeres. Incluso *reniega sin paliativos de este concepto y de paso censura con encono ciertas prácticas hoy habituales, aunque poco afortunadas, en el ámbito de la crítica feminista* (Navas, 2009: 43). Ahora bien, Grandes se queja de que el canon de la literatura sea masculino:

Si me parece intolerable la tendencia de una buena parte de las mujeres que escriben a instalarse en una especie de minoridad pretendidamente congénita –géneros menores, argumentos menores, personajes de rango menor, ambiciones menores–, mucho más desolador resulta comprobar cómo, de un tiempo a esta parte, cuando cierto tipo de escritoras se propone hacer “gran literatura de todos los tiempos” –el entrecomillado pretende sugerir lo estúpido de tal propósito formulado a priori–, escogen sistemáticamente un protagonista masculino, como si el género del personaje pudiera determinar la universalidad de la obra cuando la autora es una mujer, o como si escribir desde un punto de vista femenino fuera sospechoso de por sí. En mi opinión, 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 –lo que, en definitiva, vendría a resultar una tontería inofensiva–, sino la literatura, a secas, y la literatura femenina. Yo, desde luego, creo que las comillas sólo pueden colocarlas los lectores, y procuro escribir desde mi memoria, que contempla mi género tanto como mis terrores infantiles, la aversión que me inspiran las coles de Bruselas y una incontrolable multitud de cosas más (Grandes, 2013: 16-17).

En toda esta polémica es importante tener en cuenta para quién escribe Almudena Grandes, pues ella reconoce que en primer lugar intenta ante todo complacerse a sí misma para poder complacer después a los demás. Da igual si el lector es hombre o mujer, solamente importa que el lector sea cómplice de lo que está leyendo. Así lo confiesa en una entrevista realizada por Luis García para la web *Literaturas.com*:

La escritura tiene género, pero también edad, nacionalidad, color, carácter, etc. Y yo creo que el género es, básicamente, un accidente. Los hombres y las mujeres nos parecemos muchísimo, en mi opinión. Si me molesta que se hable de literatura femenina es porque nadie habla jamás de literatura masculina, porque se asume alegremente que la gran literatura es masculina, y ya está. Eso me parece injusto.

Pilar Castro rompe una lanza a favor de *Modelos de mujer*:

Se equivocan las expectativas de quienes crean que tras él se halla un catálogo de inequívocos y siempre fijas cualidades femeninas; se equivocan quienes pretenden la confirmación de ese resumen de la tan nombrada y apelada “condición femenina”, y se equivocan, igualmente, aquellos que, con demasiada frecuencia, insisten en tomar esa fórmula para clasificar bajo sus señas cualquier escrito que decida adoptar ese punto de vista (Castro, 1996).

10. Una lectura feminista de “Los ojos rotos”

Para estudiar este cuento voy a tener muy en cuenta el artículo de Maria A. Akrabova titulado “El espejo y el espejismo: ambigüedades interpretativas en *Los ojos rotos*” de Almudena Grandes, ya que son muy interesantes sus reflexiones sobre la representación como otredad a partir de la locura, además de la relación del cuento con lo fantástico.

“Los ojos rotos. (Historia de aparecidos)” relata la amistad de dos enfermas mentales, Miguela y Queti. Miguela, que tiene síndrome de Down, se transforma en una mujer bella al mirarse a un espejo, y sobre todo cuando ve a Orencio, un militar del POUM que mataron en la Guerra Civil al ser acusado injustamente de violar a una retrasada mental. Queti es una burguesa adinerada, madre de seis hijos, que se siente culpable por la muerte de su hijo Rafa, un drogadicto al que ella le daba dinero para sus vicios. En uno de sus delirios, Queti hace un pacto con Orencio para matar a Miguela, ya que al morir recuperará sus rasgos más bellos, a cambio de que el militar traiga de vuelta a Rafa. Por tanto, mientras Miguela vive ilusionada con su amor imaginario, Queti trama su muerte para recuperar a su deseado hijo.

Es pues la historia de dos mujeres que se mueven por el amor de dos fantasmas. Por ello, Akrabova dice que la presencia del fantasma y el tratamiento del motivo del espejo suscitan dos posibles lecturas, el texto como fantástico y los motivos feministas:

El espejo y el fantasma que aparecen tan estrechamente ligados en “Los ojos rotos”, son dos elementos claves tanto de la modalidad fantástica como de la metafórica crítica feminista vista desde sus orígenes. Son vinculados no sólo por formar parte de los discursos mencionados, sino también por compartir un aspecto clave: ambos denotan la sombra de una presencia. (...) Sus cualidades subversivas, reforzadas por la presencia de elementos fantásticos y motivadas por el deseo de construir una subjetividad femenina particular, se proyectan en dos direcciones: en la forma de la obra con el juego con los puntos de vista y las voces de la narrativa; y en el contenido, más específicamente en el tratamiento de los componentes del espejo y el fantasma dentro de una transformación del paradigma arquetípico del cuento de hadas Blancanieves. Siendo un producto del ámbito cultural del fin de siglo, “Los ojos rotos” desafía no sólo la tradición patriarcal, sino también algunos conceptos petrificados dentro de la perspectiva crítica feminista y es, en este sentido, doblemente subversivo. Es decir, su rasgo más característico es la ambigüedad en todos sus sentidos de desdoblamiento, bifurcación y dualidad, y esta cualidad lo convierte en un texto femenino y feminista por excelencia (Akrabova, 2006: 114-115).

Akrabova observa una clara afinidad entre el texto fantástico y la escritura femenina: *El texto fantástico y el texto femenino son afines no sólo por ser*

marginalizados con respecto a la tradición convencional, sino también por el hecho de que, desde sus orígenes, un número respetable de textos críticos y artísticos femeninos se valen de elementos de fantasía (Akrabova, 2006: 116). Quizás un ejemplo significativo sea el fantasma de Judith Shakespeare de Virginia Woolf.

Pero Akrabova habla también del tema del doble:

Como equivalente literario del motivo del espejo, se manifiesta a través de uso de la luna en manos de Miguela. La presencia de la “otra mujer, la del espejo” suscita toda una serie de vacilaciones sobre la naturaleza de lo real y lo imaginado: por una parte, es algo no-material que existe sólo como un reflejo, fruto de la imaginación; por otra parte, el espejo no puede registrar esta presencia si no fuera algo material (Akrabova, 2006: 121).

Es muy relevante también el subtítulo del cuento, “Historia de aparecidos”, que da indicios al lector de lo que va a leer. Pero tiene además elementos grotescos: la locura, el espacio enclaustrado, la enfermedad, etc. Hay secuencias que recuerdan a *Blancanieves*:

En “Los ojos rotos” Queti, el paralelo de la madrastra, es más bien una figura de ternura materna y no la encarnación del odio y rivalidad femeninos. Miguela, la mujer del espejo, no es la “madrastra” del paradigma original, sino la “princesa” que, por su parte, resulta ser una subdesarrollada mental, fea y relativamente vieja (Akrabova, 2006: 124).

Podemos, por tanto, hacer varias lecturas del cuento, bien como historia fantástica, como crónica de los problemas de un manicomio, como un texto de carácter feminista, etc. A modo de conclusión dice Akrabova:

“Los ojos rotos” le presenta al lector la posibilidad de múltiples niveles de interpretación, lo desafía con su estructura, con sus ambigüedades, lo engaña, como un espejo, que le está mostrando una imagen fiel de la realidad mientras que al mismo tiempo invierte la orientación derecha-izquierda para confundir y revelar a la vez. Este dualismo del texto, en el sentido de coexistencia de dos elementos diferentes, opuestos y/o complementarios lo hace ejemplar si no para el género que se declara en el subtítulo, sí para el carácter inherentemente subversivo de la escritura femenina (Akrabova, 2006: 128).

11. El sexo y la comida: “Malena, una vida hervida”

Para hacer un análisis de este cuento es preciso hablar del sexo y la comida relacionados entre sí. Después me centraré en las obsesiones de la protagonista y en las características propias de algunos pecados capitales.

“Malena, una vida hervida” cuenta la historia de una mujer de 46 años que lleva desde los 15 a dieta para poder gustar a un chico, por el que no deja de sufrir. El relato comienza cuando una Malena ya madura, que ha conseguido al fin conquistar a Andrés, decide suicidarse y escribe una carta a un juez para que no se culpe a nadie de su muerte. En la carta explica por qué empezó la dieta y cómo ha llegado a tomar la decisión del suicidio. Finalmente, conoce al sobrino de Andrés, que tiene la misma pasión por la comida que ella y, tras atiborrarlo con un banquete exquisito, acaba devorándolo.

Como ya he dicho antes, el sexo y la comida son los dos temas fundamentales de este cuento, los que generan todo lo demás. La vida de Malena se rige por la comida y todo gira en torno a ella. Nuñez Esteban y Samblancat afirman que *De este modo la comida y por ende la sexualidad “pasa a ser el gran secreto incuestionable y de profundas raíces, capaz de contar la historia “real” y “verdadera” de nosotros mismos* (Nuñez Esteban y Samblancat, 1998: 140). Además, la comida es uno de los motivos recurrentes de la narrativa de Almudena Grandes, como recuerda Bertina Pacheco: *Plantea otro de los temas favoritos de la Grandes como es el amor y su relación con la belleza, el cuerpo y la comida. En el texto nos encontramos con otra protagonista prisionera de la ilusión de un amor adolescente, amor entendido no como sentimiento sino como irresistible atracción física* (Pacheco Oropeza, 2001: 190). El relato es, ya lo afirmaba Valls, un relato sobre la gula y la lujuria de una mujer que deja de comer para gustar a un hombre y acaba comiéndose a otro. Malena aprende a comer no con el gusto, sino con el resto de los sentidos, asigna a cada persona un olor y llega incluso a comer con el olfato o con el oído, a crear un simbolismo para los alimentos:

Es precisamente mediante la transgresión de ese tabú que el personaje, Malena, reafirma su erotismo, su deseo. El éxtasis que la transgresora goza del contacto con la comida, una mezcla de remordimiento, culpa y placer, se equipara a una unión amorosa por medio de la cual se siente y se siente ser en cada resquicio de su cuerpo físico. El simbolismo detrás de adjudicarle a cada persona a su alrededor un sabor y un olor determinados, un plato determinado, no es sino el vehículo por medio del cual vive el placer de poseer y de ser poseída por otros, cuyos cuerpos se han desdoblado en el de los alimentos que absorbe y la absorben a través de todos sus sentidos (Rolle-Rissetto, 2009:578).

La protagonista es prisionera de un amor adolescente, por quien se pone a dieta y que siempre está presente en su vida a través de Milagros, una amiga. El cuento es una crítica a la esclavitud a la que es sometida la mujer por parte de la sociedad, una crítica a la delgadez como estereotipo obligado de belleza, y también una crítica a la necesidad de aprobación que tienen las mujeres por parte de los hombres. Además Malena, al igual que otros personajes de Almudena Grandes, contempla frente al espejo su cuerpo ya maduro, en decadencia. En definitiva, Grandes ironiza sobre el valor excesivo que la sociedad le concede a la estética corporal:

La mayoría de sus personajes demuestran un convencido individualismo; una esclavitud hacia la conservación del cuerpo delgado y joven; la concepción de la edad madura como la edad de la decadencia muchas veces lamentada por los personajes, sobre todo femeninos, debido a la pérdida de la belleza, de la firmeza y frescura del cuerpo, que la madurez trae consigo. Además, demuestra una ansia irresistible de amar, sobre todo de la realización plena del deseo amoroso, de la sexualidad, junto a la condición de seres esclavizados tanto de la propia mirada narcisista como de la aprobatoria de los demás, de los hombres en el caso de las mujeres. A pesar de ello, en texto en cuestión no deja de posar una mirada irónica que refleja una protesta contra el valor excesivo que la sociedad le otorga a la estética corporal (Pacheco Oropeza 2001: 191).

Lo que impulsa a Malena tomar la decisión de hacer régimen es el deseo, la pasión de ser aceptada, pasión, como dicen Núñez y Samblancat, “vergonzante porque se ejerce desde una inadecuación física, y en consecuencia social” (1998: 140).

Aguilera Gamero ha hecho un estudio de los pecados capitales en los cuentos de Almudena Grandes. Pues bien, Malena peca de lujuria, gula y soberbia. Pero la soberbia y la fuerza de voluntad están estrechamente relacionadas:

Es factible afirmar que para la madrileña la soberbia y la fuerza de voluntad son cualidades no solo positivas, sino equiparables. Por esta razón, los actantes principales de Modelos de Mujer son altivos y, de una manera u otra, este detalle tiene un efecto positivo sobre ellos. Es el caso de “Malena, un vida hervida”, donde el dualismo “soberbia / fuerza de voluntad” queda representado en el método con el que la protagonista consigue perder peso durante su adolescencia, recobrando así un físico acorde al canon de belleza de la sociedad (Aguilera Gamero, 2012:63).

La lujuria la impulsa a tomar la iniciativa y a mostrarse desinhibida:

El desenlace acentúa el intenso deseo sexual de Malena, que responde con naturalidad a sus placeres. El detalle de “tomar la iniciativa” es ilustrativo, ya que Grandes bosqueja un paradigma que no solo expresa su libido sin tapujos, sino que, además, se recrea en ella sin aguardar a la incitación del varón (Aguilera Gamero, 2012: 68).

La única manera de vencer la lujuria es para Malena caer en la gula:

Aprenderá a dominar su pasión y a sustituir la satisfacción de la ingesta mediante los sentidos. Es decir, Malena colmará su gula con el tacto, el olor o el sonido crujiente de los alimentos, y es consciente de que, aunque no los consuma, su relación con ellos es libidinosa (Aguilera Gamero, 2012: 73).

Como apunta muy atinadamente Rita Catrina Imboden, en “Malena, una vida hervida”, Almudena Grandes *establece una analogía sistemática entre el vicio de la lujuria y el de la gula, ofreciendo una suerte de homenaje esperpéntico a Galdós, para llevarla a lo absurdo* (Imboden, 2012: 118).

12. “Modelos de mujer”

El cuento “Modelos de mujer” da título al volumen quizás por ser el más significativo. Se trata de la historia de una chica llamada Lola que trabaja en una revista. Lola estudió filología eslava e hizo una tesis sobre un escritor ruso. Una mañana la llaman para un trabajo como intérprete en los meses de verano, trabajo que ella acepta porque está muy bien pagado. Lola tiene que acompañar a una modelo, Eva, a EE.UU. para hacer una película con un director ruso, quien finalmente acaba enamorándose de Lola por su inteligencia y no de Eva por su belleza, como se espera en un principio.

En “Modelos de mujer” vemos por tanto la rivalidad de dos mujeres a causa de un estereotipo de belleza. Ahora bien, la partida la termina ganando Lola, que *no sólo se impone por su rotunda presencia, sino por su palabra, por su intelecto. Desmitificando el mito, se convierte en un modelo de mujer y, en definitiva, en la dueña del corazón de Rushnicov* (Rolle- Risetto, 2009. 580).

Carmen Núñez Esteban y Neus Samblancat piensan que la rivalidad entre mujeres sólo tiene como consecuencia el debilitamiento de éstas como colectivo:

Grandes plantea, además, en él un tema de alcance político: la rivalidad entre mujeres a causa del modelo de “belleza” impuesto conduce a su división y, por consiguiente, a su pérdida de fuerza como colectivo social. El antagonismo propiciado por el poder redundará en beneficio de éste (Núñez Esteban y Samblancat, 1998: 143).

Fernando Valls, por su parte, destaca la ironía y el humor con los que Almudena Grandes trata algunos de los episodios que protagonizan las dos mujeres:

Una exquisita modelo, aunque boba y caprichosa, que prueba suerte en el cine (Eva), y “una mujer grande”, jornalera editorial e intérprete, curiosa e inteligente (Lola), se contraponen en “Modelos de mujer”. El cuento en realidad es la historia de venganza ejecutada por un director de cine ruso para el que ambas trabajan en Hollywood, quien opta por la espontaneidad y la autenticidad del atractivo de la segunda, frente a la artificialidad y sinsustancia de la guapa modelo (...) La ironía y el humor con que cuentan algunos episodios, el arranque de la historia, el que transcurre en la tienda de ropa, son un componente esencial del relato – sin duda- trascendente (Valls, 2000: 189).

Y Bettina Pacheco Oropeza llama la atención sobre el parecido de Lola con la propia Almudena Grandes:

Por un lado, se tipifican las chicas guapas, esbeltas, generalmente rubias poco interesadas en el desarrollo de sus potenciales intelectuales y/o artísticas. Estas chicas son sumamente seductoras y tienen pleno éxito entre el sexo opuesto, aunque son pobres espiritualmente, además de ser crueles no pocas veces. La contrafigura de este modelo lo constituye la chica físicamente corpulenta, más atractiva que guapa, de pelo abundante y oscuro, un tipo parecido significativamente al de la autora (Pacheco Oropeza, 2001: 192).

Muestra con esto Almudena Grandes, una posición beligerante respecto a los arquetipos tradicionales de belleza y las relaciones de poder:

En “Modelos de mujer”, al igual que en “La buena hija”, otro de los relatos de la colección, se contraponen las figuras de dos mujeres que rivalizan entre sí: Eva, cuyo nombre remite, bíblicamente, a la mujer creada desde el hombre y Lola, mujer desprovista de lazos de dependencia respecto a la figura de Adán. Una voz narrativa en primera persona –la de Lola- dará cuenta de la fascinadora presencia de ese estereotipo de mujer, top model (Núñez Esteban y Samblacat, 1998: 140).

El cuerpo de Lola, que es como ella misma se define *una mujer grande*, forma un buen equipo con su inteligencia. Es una mujer fuerte y segura de sí misma, dice Aguilera Gamero, que no se rige por los convencionalismos. En contrapartida, Eva aparece como *la mujer hermosa, frívola y poco despierta*. Son por tanto dos figuras opuestas, muy comunes en la narrativa de la escritora madrileña.

Aguilera Gamero estudia además la gula y la envidia en el personaje de Lola, la gula no como su obsesión, sino como motivo de reflexión:

–Yo mastico treinta veces cada bocado para no engordar –respondió Eva–. Para no engordar. Y otra cosa... ¿tú comes siempre así?

–¿A qué te refieres?
–¿A la cantidad?
–Pues... no siempre. A veces tomo dos platos. Y hasta postre si estoy contenta.
–Ya –hizo una pausa, como si necesitara buscar palabras para seguir– y me resigné a aceptar que, si es que había entendido algo, la historia que le acababa de contar no la había impresionado en lo más mínimo.
–Vale, pues entonces, si no te importa, preferiría que no comiéramos juntas.
–¿Qué pasa, te doy envidia?
No me quiso contestar, y entonces, por primera vez me compadecí de ella.
(Grandes, 2013: 172- 173).

La envidia que experimenta Lola al ver a Eva por primera vez, Grandes la muestra como algo natural, una envidia que no es mala, que hay que aprender a vivir con ella. Lola echa mano en esta ocasión del humor para afrontar la realidad:

Lo peor fue que la encontré abrumadoramente guapa, una pura portada de Todo Belleza, aunque intenté infundirme seguridad por el bajo y rastrero procedimiento de ironizar para mí misma que, a juzgar por las que estaban a la vista debía de tener gardenias de Chanel prendidas hasta de las bragas (Grandes, 2013: 165).

13. Sexo y muerte: “Bárbara contra la muerte”

El cuento “Bárbara contra la muerte” relata la historia de una niña de trece años que decide una tarde acompañar a su abuelo a pescar. El abuelo lleva un frasco de mermelada con los gusanos. Bárbara cuenta además un incidente con una monja de su colegio. Ella entró por error en el espacio de la clausura y encontró allí a una monja vieja que no la dejaba marcharse. Finalmente su profesora la rescata y sale de allí pensando en su sueño de futura mujer fatal. Pero la monja le ha mostrado el destino de la vejez en su piel con las *flores de cementerio*. Después, Bárbara conversa con su abuelo sobre el futuro y el abuelo le aconseja cómo tratar a los hombres. El cuento acaba cuando Bárbara contempla en la piel de su abuelo esas *flores de cementerio* que la monja le había enseñado. Por eso, en un impulso de rebeldía, mientras saca un pez del agua, ella come un gusano del tarro para vengarse de la muerte.

En este cuento, dice Pacheco Oropeza, es muy palpable la necesidad que tienen las mujeres de la aprobación masculina para valorarse a sí mismas. Los consejos del abuelo son claves en su aprendizaje vital, para su formación como mujer: *Bárbara aprende de boca de su abuelo que para ser una mujer cabal debe desechar la coquetería y que no es necesario tener muchos novios ya que los mismos son muy*

pesados, (...) que no debe crecer para convertirse en una frívola insoportable (Pacheco Oropeza, 2001: 194).

La muerte está aquí relacionada con la sexualidad y el cuerpo. Así lo confiesa la propia Almudena Grandes:

La muerte también es, sobre todo en un cuento como “Bárbara”, muy importante porque la muerte es el enemigo. En mis libros normalmente la muerte no aparece, pero cuando aparece en el horizonte, aparece de forma simbólica o como negación de (...) esa defensa de la felicidad de la que hablo. [E]n cuentos como “Bárbara”, la muerte sobre todo es una negación de la carne, entendida en el sentido estricto y en el sentido, en lo que cabe, de la comida porque la niña rebaña, se come un gusano que está en un tarro de mermelada (apud Imboden, 2012: 121).

Rita Catrina Imboden destaca la importancia del sexo y del cuerpo frente a la espiritualidad encarnada en las monjas:

Desligadas del cuerpo y de la naturaleza, las monjas se orientan hacia los valores espirituales, mientras que el abuelo se siente parte íntegra del universo natural en el que el comer y ser comido pertenecen a la vida. Aceptar el cuerpo propio con sus defectos (los dientes separados, la vejez), soñar con novios o dedicarse a la pesca, que hace pensar en la caza amorosa, significa, en última instancia, integrar el erotismo en la vida (Imboden, 2012: 123).

14. Las “Habitaciones separadas” de “El vocabulario de los balcones”

“El vocabulario de los balcones”, *una historia de vertiente costumbrista y humorística* (Valls, 2000:188), tiene como protagonista a una chica que en su adolescencia es perseguida por El Macarrón, un joven hortera de familia modesta que acaba convirtiéndose en Juan, un profesor universitario. Aunque pasan más de quince años antes de que ella vuelva a su barrio, se reconocen en una tienda. La joven alquila un piso frente al de Juan y los dos se observan a través de los balcones abiertos. Finalmente, ella se desnuda ante el balcón para seducirlo y el cuento acaba cuando Juan cruza la calle en dirección a la casa de la chica.

“El vocabulario de los balcones” dice Valls, es la ilustración narrativa de los cuatro versos que encabezan *Habitaciones separadas*, poemario de Luis García Montero, el marido de Almudena Grandes:

*Si alguna vez la vida te maltrata,
acuérdate de mí,
que no puede cansarse de esperar*

aquel que no se cansa de mirarte.

Pero este no es el único cuento en el que García Montero está presente. “La buena hija está encabezado por una dedicatoria: *A Luis García Montero, porque me ha regalado mucho más que una rima.*”

En “El vocabulario de los balcones”, dice Pacheco Oropeza, la relación cuerpo y estratificación social es notable desde las primeras líneas, pues El Macarrón, que pertenecía a una familia modesta, en la segunda parte, convertido ya en un flamante profesor universitario, “había ascendido de clase social”. Todo esto está muy presente en la conversación de la protagonista con su prima Angelines, cuando hablan de la vida en el pueblo y en la ciudad, de la diferencia entre estar casada con un tipo de hombre u otro, etc. Pero no es la única idea que saca Bettina Pacheco de este cuento. Para ella hay cierto conservadurismo en la reivindicación del amor por parte de las mujeres:

Esta historia de amor, romántica y hermosa, de efectos encantatorios para el lector por lo bien escrita y mejor estructurada, expresa sin embargo contenidos ideológicos que revelan una posición conservadora hacia la reinención del amor por parte de las mujeres, de ese sentimiento que es una verdadera religión para nosotras. (...) No hay duda de el amor constituye una parte importantísima en la constitución de la identidad femenina y que, (...) ésta sigue viviendo la pasión amorosa con la entrega que la lleva hasta cierta desapropiación de sí (Pacheco Oropeza, 2001: 190).

15. “Aunque tú no lo sepas”

“Aunque tú no lo sepas” es la adaptación filmica del cuento “El vocabulario de los balcones” que hace Juan Vicente Córdoba en el año 2000, una adaptación, como dirá Sánchez Noriega, que es fundamentalmente *interpretación*.

“Aunque tú no lo sepas” respeta el núcleo fundamental del cuento, pero ahora el narrador es Juan, no la chica. Además la película comienza *in medias res*, con la segunda parte de la historia y va recorriendo al pasado desde la memoria de Juan y de su diario. Córdoba le concede más atención a El Macarrón adolescente con la intención de plasmar la vida en un barrio marginal del extrarradio de Madrid en los años finales de la transición. En la película este barrio es Vallecas, y en el cuento, Valdeacederas. Después hay otros detalles que también cambian, como la profesión de Juan y de la protagonista. Y en el cuento la joven afirma que nunca había llegado a escuchar la voz

de El Macarrón, mientras que en la película sí conversan. Yvonne Gavela se refiere a la adaptación filmica de Juan Vicente Córdoba en los siguientes términos:

Como si sostuviera un espejo sobre el cuento de Grandes, Vicente Córdoba adopta el reflejo de la mirada masculina y fija el objetivo de su cámara en ella, ampliando por tanto el universo narrativo de miradas en la historia y dotándola de un tono diferente que la desmarca del original (Gavela, 2008: 105).

Gavela destaca el hecho de que se trate de una *adaptación* como *interpretación*:

La mirada filmica de Juan Vicente Córdoba al retrato de Almudena Grandes “El vocabulario de los balcones” como ejemplo de “adaptación como interpretación”, que reescribe y amplifica el texto de Grandes supliendo los vacíos que contiene éste debido a su breve extensión que por momentos suscita un efecto similar al texto referencial. Así, a pesar de que Aunque tú no lo sepas comparte rasgos de una ‘adaptación como transposición’ al mantener tres aspectos fundamentales como la fidelidad a la trama, la preservación del contexto social y cultural y una estética análoga al relato de Grandes, el largometraje de Vicente Córdoba posee lo que Sánchez Noriega ha denominado como “autonomía estética” (Gavela, 2008: 108).

El título es un detalle también importante. Córdoba no lo respeta porque piensa que quizás al espectador le cueste recordarlo. El título que Córdoba elige procede de un poema de Luis García Montero.

Y también hay una novedad en relación con la melodía: en el cuento, los protagonistas se comunican con una canción de Los Módulos que siempre escuchaba El Macarrón, mientras que en la película esa canción es “Lucía” de Joan Manuel Serrat. Lucía es además el nombre que tiene la joven en el film, nombre que en el cuento no aparece.

Rafael Bonilla opina que la infancia de Almudena Grandes y el entorno en el que creció están muy presentes tanto en el cuento como en la adaptación cinematográfica:

La relación que establezco entre El vocabulario de los balcones y su “espejo” se limita al marco de un diálogo intercultural: la infancia burguesa de Grandes viaja en el “tren macarra” de Córdoba. Aunque tú no lo sepas bebe su filmografía previa y, en su núcleo argumental, sublima un pretexto dúplice (Bonilla, 2004: 175).

Según Bonilla, la protagonista huye del barrio de la infancia en busca de expectativas de mejora social, pero acaba volviendo porque sólo allí encuentra la felicidad:

El sentimiento de pérdida que afligía a los personajes y la fuerza del amor, que los remide, cobran originalidad. Es aquella quien ajusta cuentas con la vida; se enfrenta a una segunda relación y aprovecha esa circunstancia para torcer el destino a su favor. Procura dejar atrás un pasado hostil para buscar “no ya un futuro, sino algo más modesto: el presente” (Bonilla, 2004: 183).

Almudena Grandes deja el final abierto: *Él cruzaba la calle con la suya más alta, los hombros por fin erguidos* (Grandes, 2013: 160). No aclara adónde va Juan. Sin embargo, la película termina cuando Juan cruza la calle y toca al timbre de Lucía. Córdoba opta por un final feliz, más convencional.

Por otra parte, no hay que perder de vista que la protagonista de este cuento, al igual que otros personajes de *Modelos de mujer*, se mueve por la lujuria, por el deseo. Como indica Bonilla, *la cazadora se convierte en presa* y queda atrapada en la mirada del vecino. Grandes desata así un gran erotismo. Aguilera Gamero aplaude el hecho de que la joven exprese sin tapujos, abiertamente, su sensualidad:

Grandes, propone, a través de la lujuria, un prototipo donde la mujer pueda expresar su sensualidad, derogando así la represión de la dictadura franquista. Con todo, a veces desplaza esta idea de las protagonistas a otros personajes secundarios que la madrileña tacha de “lastre” (Aguilera Gamero, 2012: 70).

Sin embargo la envidia no ocupa un lugar muy destacado en sus cuentos, ya que *es un elemento inherente al ser humano*. En “El vocabulario de los balcones”, la envidia aparece de manera fugaz, como añoranza de la juventud:

Me fijé en otra en una chica morena, con una trenza larga y espesa, como la que llevaba yo cuando era niña [...]. Tuve el presentimiento de que un tío la miraba intensamente, y me dio rabia, y después me dio rabia de que me hubiera dado rabia, porque esa sensación instintiva pero mezquina, casi absurda, me hacía consciente de los años que iba cumpliendo con mucha más contundencia que el espejo del baño en las mañanas de resaca (Grandes, 2013: 151).

16. Madres e hijas

16.1 “Amor de madre”

En este cuento, una madre que asiste a las reuniones de alcohólicos anónimos cuenta la historia de su hija. Tantos amantes tenía la joven que la madre, desesperada, cae en el alcoholismo. Con un amor asfixiante y mal entendido, la madre atiborra a la chica de calmantes y así, teniéndola siempre drogada, consigue que recupere su carácter

sumiso. Decide entonces mudarse a un pueblecito de montaña donde secuestra a un hombre, amenazándolo con una pistola para que se case con su hija y le den nietos.

Este relato, dice García, alcanza lo grotesco, y es, como lo define la propia Almudena Grandes, *un pequeño esperpento*.

La madre es una egoísta que sólo quiere disponer de la hija a su antojo, tenerla para ella sola. Y se cree con derecho a actuar así simplemente por ser su madre, por haberla criado:

La madre dispone de la vida de su hija con absoluta libertad porque la ha narcotizado. No solo dice actuar por el bien de Marianne. Cree además que ejecuta un derecho sancionado por la idea –ya explicada– de “maternidad como institución”; o sea, la avaricia suprema: la madre ansía poseer la vida de su hija en tal grado que se arroga todos los derechos por haberla engendrado. La situación no difiere en exceso de la de doña Carmen y Berta en “La buena hija” (Aguilera Gamero, 2012: 81).

El cuento, dice Imboden, *desmitifica la imagen de la madre sacrificada, dejando ver detrás de su máscara de virtud el egoísmo y la perversión, pues al exigir la sumisión absoluta de las hijas les niega una voz propia, afirmando así el despotismo patriarcal del que ella parecía ser la víctima* (Imboden, 2012: 118).

16.2. “La buena hija”

En este cuento se relata la historia de Berta, una chica amante de las matemáticas que deja la ciudad para ir al pueblo a cuidar a su madre. Berta nació cuando su madre era ya mayor y por eso quien la cuidó fue una criada joven, con la que llega a encariñarse mucho. Berta tiene, de hecho, dos madres: llama mamá a Piedad, la sirvienta, que es quien se ocupa de ella y la mimas, y llama madre a Carmen, su verdadera madre, con quien tiene una relación bastante más fría. Pero Piedad deja la casa para marcharse con su novio y Berta se siente desamparada. Veinticinco años después, Berta tiene el valor de abandonar a su madre, que nunca le ha proporcionado un amor de verdad y que le ha impedido evolucionar.

Esa distinción entre dos tipos de madre es muy relevante en el cuento. Valls la trata como *la biológica y la natural, Doña Carmen y Piedad, madre y mamá*. Lo cierto es que para Berta Piedad llega a hacer el papel de madre en todos los sentidos:

Mi madre era la autoridad, la señora que tomaba las decisiones importantes. Ella pagaba la matrícula en septiembre y firmaba las notas en junio, compraba el uniforme y los libros de texto [...], mi madre se disolvía en un instante, sin quejarse, sin llamar la atención, sin hacer ruido, para ceder su cuerpo y su rostro, sus manos y su voz, a mamá, una especie de hada doméstica de poderes suficientes para resolver la mitad de los problemas y hacer mucho más soportable la otra mitad. En la vida de todos los niños que yo conocía, una sola mujer bastaba para representar ambos papeles, pero en la mía había dos. Doña Carmen era mi madre. Piedad era mamá (Grandes, 2013: 207-208).

El término *madre fálica*, acuñado por el feminismo, le cuadra bien a esta Doña Carmen, como señala Rolle-Rissetto:

El feminismo de las reivindicaciones o de la igualdad, la manifiesta como el opresivo transmisor del patriarcado, e incluso el feminismo de lo simbólico, a pesar de desligarse del régimen viril de significado, maneja con dificultad el cuerpo materno al momento de vivir y decir lo femenino con medidas propias. En el relato de Almudena Grandes puede apreciarse un tratamiento similar en lo que a esta controvertida figura respecta (Rolle- Rissetto, 2009: 582).

Berta abandona a su madre por ser egoísta y dictatorial. Ella sí se había portado como una buena hija y su madre la quería únicamente por miedo a quedarse sola. La figura negativa de la madre está muy presente en la narrativa de Almudena Grandes:

Una imagen materna continuamente reflejada en su novelística, como apuntan Pacheco, Redondo y Maylock en sus estudios. Dicha figura tiene dos vertientes muy opuestas en la narrativa de Grandes: por una parte, las progenitoras de las protagonistas, que representan a la madre tradicional, conservadora, egoísta y hasta manipuladora, de la que la madre reniega; por otro, el ideal de madre amorosa, liberal y moderna que las mismas protagonistas aspiran a ser con sus hijos (Aguilera Gamero, 2012: 126).

Aguilera Gamero encuentra en los personajes de “La buena hija” algunos pecados capitales. A Berta la domina la soberbia, en la forma obstinación:

Acaso el mejor ejemplo de su obstinación lo detectamos cuando, hacia el final, toma la decisión de abandonar a su madre enferma, que, a su vez, la abandonó a ella al cuidado de una criada durante la niñez. Doña Carmen pertenece a la categoría de “brujas-madre” tan propias de la narrativa de Grandes de ahí que sea el desamor el sentimiento dominante en los lazos paternofiliales (Aguilera Gamero, 2012: 64).

Y a Doña Carmen la mueve la avaricia:

La avariciosa madre de Berta la despoja de todo para disponer de una enfermera permanente en la cabecera de su cama. En un cuento donde no está excluido el

chantaje, la avaricia no pretende reflejar la liberación de una sociedad arcana o modernizada (Aguilera Gamero, 2012: 81).

Según Imboden, Grandes nos muestra aquí a una hija subyugada por una madre tiránica que, con insistentes llamadas al timbre, abusa de su bondad. Imboden considera muy importante el hecho de que Berta escriba una carta a sus hermanos para comunicarles que deja de cuidar a su madre, porque ella, sin que nadie se diera cuenta, había adoptado como lengua materna la de su nodriza, y en consecuencia la forma de hablar de un pueblecito de Burgos (2012: 130).

17. Conclusiones

Damos por finalizado así el análisis de los tipos de mujeres que aparecen en la colección de cuentos *Modelos de mujer*, una tipología amplia y variada que va desde universitarias y *top models* hasta amantes, hijas y madres. Para este análisis he tenido muy en cuenta qué opina la crítica sobre *Modelos de mujer*, qué características le atribuye, entre las que destacan las siguientes: el carácter autobiográfico de algunos de los relatos, su manera de llevar los personajes al extremo de lo esperpéntico, la relevancia del cuerpo femenino, la atracción de las mujeres por lo prohibido, los dualismos y contrarios como clave definitoria de los relatos, el porqué Almudena Grandes empieza a escribir, la relación del sexo con la comida y la muerte, las relaciones entre madres e hijas, la relación de uno de los cuentos con un poema de Luis García Montero, su adaptación filmica, etc.

Apoyándome en los textos críticos, he ido desarrollando mi trabajo y mis propias tesis sobre la obra, corroborándolas siempre con citas de los estudiosos más destacados de la narrativa de Almudena Grandes. Pienso que he cumplido mis objetivos en la medida en que he estudiado pormenorizadamente cada cuento, así como la bibliografía publicada sobre cada uno de ellos, y además he aportado mi punto de vista en relación con los temas tratados.

Este trabajo puede integrarse en el *currículum* del Grado en Filología Hispánica de la Universidad de Almería sobre todo en lo que a las asignaturas “Teoría y crítica de la escritura femenina” y “Literatura y Género” se refiere, pues pretende analizar las

imágenes femeninas en los relatos de Almudena Grandes de acuerdo con la metodología teórica y crítica estudiada en estas dos materias.

Desde mi punto de vista, en *Modelos de mujer*, Almudena Grandes ha sabido recrear con una perspectiva irónica, que roza a menudo lo esperpéntico, muchos de los estereotipos femeninos de la sociedad española de los ochenta y los noventa. Su humor precisamente ha sido uno de los aspectos que más me han interesado. Grandes construye un conjunto de mujeres modelo, que lo son porque aprenden a superar sus miedos, porque sobrepasan sus límites y ganan en su lucha consigo mismas. Grandes conecta con el lector, lo engancha desde un principio, un reto complicado que sólo consigue la buena literatura. Ya lo dijo J. A. Juristo en el periódico *El Mundo*:

En Modelos de mujer nos encontramos con las virtudes narrativas que han hecho de Almudena Grandes una de las escritoras mejor dotadas de la novela española actual y se hallan aquí presentes pero más comprimidos, más intensos también. Grandes pertenece a esa extraña categoría, muy escasa en el mundillo literario de hoy, de los novelistas de raza (Juristo, 1996).

18. Referencias bibliográficas

Aguilera Gamero, M. (2012). “Mercado de Barceló (1999-2002): periodismo y literatura en Almudena Grandes”. En *La narrativa de Almudena Grandes (1994-2004)*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, pp. 109- 147.

Aguilera Gamero, M. (2012).”Los siete pecados capitales en *Modelos de mujer: la incitación de lo prohibido*”. *La narrativa de Almudena Grandes (1994- 2004)*. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, pp. 58-82.

Akrabova, M. (2006) “El espejo y el espejismo: ambigüedades interpretativas en “Los ojos rotos” de Almudena Grandes”. *Letras Hispanas*, vol. 3, nº 2, pp. 112- 131.

Andrés-Suárez, I. y Rivas, A. (2012). *Almudena Grandes*. Madrid: Arco Libros.

Añover, V. (2000-2001). “Encuentro con Almudena Grandes”, *Letras Peninsulares*, vol. 13, nº 2, pp. 803-814.

Bonilla, R. (2004) “Literatura y Filmicidad (sic.): *El vocabulario de los balcones* (Almudena Grandes, 1998) en *Aunque tú no lo sepas* (Juan Vicente de Córdoba, 2000), *Revista de Literatura*, nº 131, pp.131- 200.

Carballo-Abengózar, M. (2003) “Almudena Grandes: sexo, hambre, amor y literatura”. En Alicia Redondo Goicoechea (ed.). *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*. Madrid: Narcea, pp. 13-30.

Castilla, A. (1996). “Entrevista a Almudena Grandes”. *El País*, 14 de marzo de 1996, p. 39.

Castro, P. (1996). “*Modelos de mujer*”. *ABC*, 29 de marzo de 1996, p. 10.

Córdoba, J. V (2000). *Aunque tú no lo sepas*. España, DVD.

García, M. A. (2004). “Imagen primera de Almudena Grandes. Memoria, escritura y mundo”. *Revista electrónica de estudios filológicos*, nº 7, junio.

<http://www.um.es/tonosdigital/znum7/perfiles/almudena.htm>

Gavela, Y. (2008). “Aunque tú no lo sepas: La mirada de Juan Vicente Córdoba a “El vocabulario de los balcones” de Almudena Grandes” *Hesperia. Anuario de filología hispánica XI-2*, pp. 107- 125.

- Grandes, A. (2013). *Modelos de mujer*. (4ª ed.). Barcelona: Tusquets.
- Imboden, R. C. (2012). “Los cuentos de Almudena Grandes”. En Andrés-Suárez I. y Rivas, A. (eds.). *Almudena Grandes*. Madrid: Arco Libros, pp. 115- 134.
- Juristo, J.Á. (1996). “Variaciones sobre una condición”. *El Mundo, La Esfera*, 30 de marzo de 1996, p. 16.
- Navas Ocaña, M. I. (2009). *La literatura española y la crítica feminista*. Madrid: Fundamentos.
- Núñez Esteban, C. y Samblancat, N. (1998). “Belleza femenina y liberación en *Modelos de mujer* de Almudena Grandes”. En Carabí A., Sagarra M., Alemany Roca J.(eds.). *Belleza escrita en femenino*. Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 137- 143.
- Pacheco Oropeza, B. (2001). “Las imágenes del cuerpo en *Modelos de mujer* de Almudena Grandes”. En Romero Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F. (eds.). *El cuento en la década de los noventa*. Madrid: Visor, pp. 187-195.
- Reboiras, R. F. (1996). “Entrevista a Almudena Grandes”. *Cambio 16*, 25 de marzo de 1996, pp. 70- 71.
- Rolle-Rissetto, S. (2009). “Decirse desde el cuerpo: *Modelos de mujer* de Almudena Grandes”. *Destiempos*, nº 19, pp.576-584.
- Valenzuela Cruz, M. (2009-2010). “Soledad, pasión y frustración en los personajes femeninos de Almudena Grandes”. *Espéculo*, nº 43. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/agrandes.html>
- Valls, F. (2000). “Por un nuevo modelo de mujer (Sobre la trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989-1998)”. *Iberoamericana*, nº 52, pp. 10-29. En *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela actual*. Barcelona: Crítica, 2003, pp.172- 194.