

MARÍA DE LA PAZ AGUILERA

Los siete pecados capitales en Modelos de mujer: la incitación de lo prohibido

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

Cuando estaba terminando *Atlas de Geografía Humana* me di cuenta de que hasta entonces había escrito cuatro novelas que prácticamente eran una tetralogía, cuatro miradas sobre el mismo mundo. Yo había escrito una literatura muy testimonial, había escrito sobre mi país, sobre mi ciudad, sobre los conflictos típicos de mi generación, y ya no tenía nada más que contar¹.

En tales declaraciones, sin embargo, no alude a la colectánea de relatos que nos ocupa y que, asimismo, forma parte de la producción narrativa de esta primera época, dado que armoniza con la cosmovisión que presidía sus primeras ficciones². Esto se debe, sin duda, a que se considera a sí misma novelista, y es precisamente en *Modelos de Mujer* donde Grandes ratifica su postura, como plantea en el prólogo: «Este libro reúne siete (relatos) de ellos, escritos con diversos propósitos entre 1989 y 1995, aproximadamente el tiempo que he necesitado en comprender que soy novelista»³.

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

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

El punto de vista opuesto lo presentan autores como Leopoldo Alas y estudiosos como Baquero Goyanes, quienes valoran el cuento como entidad independiente, brillante y completa; el primero en su artículo “La prensa y los cuentos”, indica que el cuento no es ni más ni menos

¹ Entrevista concedida a Marta Iglesias. Cf. IGLESIAS (2002).

² VALLS (2000, 24) «Son los cuentos de una escritora que se declaraba ‘sobre todo novelista’, por lo que la gran parte de ellos tiene que ver con sus novelas, como anticipos o recuperaciones de asuntos que quedaron pendientes. Y aunque no fueron escritos con la intención de que formaran un libro, creo que poseen un evidente sentido de unidad».

³ GRANDES (2007, 13). Citamos siempre por esta edición.

arte que la novela; no es más difícil como se ha dicho, pero tampoco menos; es otra cosa, es más difícil para el que no es cuentista.[...] El segundo, subraya su riqueza de tonos, de matices de intenciones dentro de las dimensiones de un relato breve⁴.

Sin embargo, la madrileña asume la identidad de novelista sin reparar en otras características del género más allá de su extensión. Es decir, prefiere escribir novelas, puesto que le resulta difícil acotar la horma de sus narraciones breves, a su juicio la diferencia fundamental entre ambas tipologías: «me doy cuenta de que mi trabajo excede ya, en cinco o seis folios, el límite requerido, y siempre los termino con cierta tristeza»⁵.

La crítica moderna coincide en que la extensión no es un criterio determinante para la inclusión de un texto en la categoría de novela o de relato, pero, en cambio, sí lo es el propósito de concisión por parte del autor⁶. En buena lógica, se observa que la concisión no toma parte en el plan narrativo de los relatos de Grandes, sino que, más bien, éste se ajusta a los parámetros de la longitud.

Recordemos que Poe, en su conocida teoría del cuento – base para la cuentística moderna –, apunta que la diferencia fundamental para la división en géneros radica en que el efecto que el autor de relatos pretende causar con un cuento es completamente diferente al que quiere causar un novelista con su novela. Además, este efecto del cuento viene determinado por el final del mismo, por lo que se debe tener en consideración el desenlace desde su mismo origen. Cuando un autor decide escribir un relato – y no una novela –, el desenlace debe trazarse antes que los otros elementos de la narración, y todos ellos deben estar al servicio de la impresión que éste debe suscitar. He aquí, según Poe, la verdadera diferencia entre el cuento y la novela⁷.

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

⁴ MOJELLO (2002, 13).

⁵ Cf. GRANDES (2007, 14).

⁶ AGUIRRE (2003, 7).

⁷ POE (2008 [1848], 8-12).

Todo un crisol estético en múltiples y proliferantes manifestaciones del arte revela que los pecados capitales han sido fuente de inspiración desde que Gregorio el Grande los definiera como actos mortales y raíz de todo mal. Con la promulgación de estos siete – originariamente ocho – pecados, se trataba, pues, de corregir vicios intrínsecos al ser humano como son la ira, la pereza, la envidia, la lujuria, la avaricia, la gula y la soberbia, que ocasionaban otras tantas transgresiones de los preceptos católicos⁸, como les sucede a los personajes de *Modelos de Mujer*.

La tradición literaria hispánica vinculada a este motivo hunde sus raíces en la literatura medieval y, por tanto, no se trata de un recurso novedoso ni de una tradición exclusivamente peninsular, sino que figuran, como eje axial, en varias obras de relevancia internacional desde *Los Cuentos de Canterbury* a la *Divina Comedia*. Grandes se hace eco de esta tradición a veces de modo evidente, otras de forma algo más difusa, dotando a sus protagonistas de características que evocan las tentaciones, y que, a guisa de constante, otorgan cierta unidad y cohesión al conjunto:

Aunque estos relatos no han sido concebidos y escritos con la expresa voluntad de integrarlos en un libro unitario, creo que todos, de una u otra manera están vinculados a los temas y conflictos que han inspirado mis obras anteriores y confío en que esa condición les preste una unidad inevitable⁹.

Asunción Martín señala, por su parte, la esencia temática de la colección: «*Modelos de Mujer* constituye, en realidad, una galería de mujeres que resultan modélicas precisamente porque de alguna manera toman las riendas de sus propias vidas»¹⁰. Los conflictos que nos plantea en estos cuentos surgen de la lucha interior de los personajes en situaciones provocadas por el vicio. Según Mollejo, «un buen cuentista elige un tema y hace con él un buen cuento si su elección contiene esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana»¹¹, donde radican, precisamente, los defectos y el pecado. Sin embargo, en la mayoría de los casos, las protagonistas logran hacer del vicio un verdadero estilo de vida que solamente tiene cabida en la sociedad contemporánea. Más aún, el placer es inherente al personaje femenino, pero al contrario de lo que ocurría en la época medieval, Grandes no intenta corregirlo, sino que explica su nueva significación y validez dentro del mundo en el que tienen lugar los relatos que nos disponemos a analizar.

⁸ OYOLA (1979, 24s.).

⁹ Cf. GRANDES (2007, 14).

¹⁰ MARTÍN (1996, 73s.).

¹¹ Cf. MOLLEJO (2002, 39).

1. Soberbia

El mejor ejemplo es, quizá, la soberbia, ya que se trata del rasgo más conspicuo entre las protagonistas. Esto se debe, indudablemente, a la opinión que la propia autora tiene acerca de su naturaleza: «casi todo lo que he conseguido en la vida ha sido a fuerza de voluntad y de soberbia, que es un defecto que poseo en un grado tan elevado que en mí se convierte casi en una virtud»¹². Es factible afirmar que para la madrileña la soberbia y la fuerza de voluntad son cualidades no sólo 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. Sólo entonces despierta la curiosidad de Andrés, su amor platónico:

Te voy a poner un régimen muy duro. Si lo haces a rajatabla, adelgazarás, y te quedarás con buen tipo, eso es seguro. Pero tienes que cambiar de mentalidad y de manera de vivir. [...] Y sin embargo lo hizo, cumplió con el régimen a rajatabla, sin flaquear jamás, y adelgazó¹³.

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

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

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

Abrí la boca y lo mastiqué con decisión, negándome a cualquier asco en el instante triunfal, la victoria de mi cuerpo, la carne dura y piel tirante asimilando la muerte¹⁴.

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

¹² Cf. IGLESIAS (2002).

¹³ Cf. GRANDES (2007, 81).

¹⁴ Cf. *ibíd.* 122.

Idéntica osadía, aunque en menor grado que en los dos relatos anteriores, hallamos en Berta, protagonista de «La buena hija». Sale a relucir en varias ocasiones, si bien no puede decirse que sea un rasgo distintivo. Acaso el mejor ejemplo de su obstinación lo detectamos cuando, hacia el final, toma la decisión de abandonar a su madre enferma, que, a su vez, la abandonó a ella al cuidado de una criada durante la niñez. Doña Carmen pertenece a la categoría de «brujas-madre» tan propias de la narrativa de *Grandes*¹⁵, de ahí que sea el desamor el sentimiento dominante en los lazos paterno-filiales. Dicha frustración la causa no sólo el abandono de la madre biológica y la relegación física y moral de Berta a un segundo plano familiar, sino también por instituirse en agente del abandono forzado de su «nueva madre»; o sea, Piedad, la nana que la amparó, cuando doña Carmen decide despedirla¹⁶. Berta se siente, pues, huérfana en el seno de su propia familia.

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

me pregunté cuándo habría empezado a temer que se iniciaran los acontecimientos que ahora iban a precipitarse sin remedio, y ningún propósito me parecía mas duro que aprender a vivir el resto de mi vida sabiendo que había sacrificado tantos años para nada, por eso deseaba estar equivocada, y necesitaba que me hablara, que me reconociera, que me confirmara que todas mis sospechas eran un disparate, que jamás me había mirado con ojos distintos de los que dirigía al resto de sus hijos, que jamás había sido consciente de abandonarme en los brazos de otra mujer¹⁷.

Berta se comporta de acuerdo con un código de valores radicalmente moderno, liberándose de lo que Madrid Moctezuma, a partir de Reich, denomina «maternidad como institución», definida por la tradición, la religión, el falso sentimentalismo y las costumbres impuestas¹⁸. No olvidemos que la impronta del matriarcado impuso a las hijas menores quedarse al cuidado de la madre. Sin embargo, *Grandes* rompe con los esquemas tradicionales por medio de Berta y, al tiempo, justifica sin atriciones la soberbia de esta nueva generación: Berta no debe nada a su madre ya que ésta la abandonó primero. En palabras de Fernando Valls: «la conciencia de que no tiene nada suyo, le proporciona a la protagonista el valor suficiente para abandonar a una madre despótica que le ha amargado la vida y le ha impedido vivir, para dejar de ser “la buena hija” tiranizada y no acabar convirtiéndose “en una vieja solterona clásica”»¹⁹.

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

¹⁵ PACHEDO – REDONDO (2001, 154).

¹⁶ A propósito de esta relación de desamor entre madres e hijas, véase el artículo de ROLLE-RISSETTO (2009, 576-84).

¹⁷ Cf. GRANDES (2007, 245).

¹⁸ A propósito de la maternidad como institución, véase MARTÍNEZ MOCTEZUMA (2002, 62-70).

¹⁹ Cf. VALLS (2000, 25).

Me gustaba enseñar, y preparar las clases, encontrar la manera más fácil de explicar lo más difícil, inventar yo misma los ejercicios que propondría cada mañana, y nunca utilicé un libro de texto, utilizaba mis propios métodos y procuraba no mandar a los niños deberes a casa, pero mi clase era, invariablemente la mejor preparada de todo el curso, a pesar de que cargaba con los repetidores, con todos los tarugos, con los peores estudiantes del colegio, y a todos les sacaba partido²⁰.

Contrariamente a esta soberbia, entendida desde la fuerza de voluntad, no topamos con Queti, la enferma mental que co-protagoniza «Ojos Rotos». Así, por ejemplo, de forma hiperbólica y hasta grotesca, cuando se dirige a Gregoria, la asistente de la institución psiquiátrica:

Tendrás que doblarte las camisas tu solita, rica, y a ver si dejas de hablarme en ese tono, que yo soy una clienta de pago, ¿te enteras?, de pago, una señora, eso es lo que soy yo, y no pienso que consentir que me trates igual que una fregona, igual que tú, que tú estás aquí para limpiarme el culo si a mí me da la gana, a ver si te enteras de una vez, que para eso pago yo mi dinero todos los meses²¹.

El registro lingüístico vulgar de Queti no oculta que la soberbia se puede entender como vicio. No obstante, la diferencia es que, por el contrario, no la publica frente al resto de personajes, sino que, más bien, Queti es interiormente soberbia. Fijémonos en uno de sus monólogos: «Una princesa era yo, una auténtica princesa, [...] y la cantidad de pretendientes que tenía yo, militares, alcaldes, millonarios, y hasta un rey»²².

Tales soliloquios no se consideran como atributos positivos, como ocurre en los casos anteriores. Ahora bien, el hecho de que se trate de una enferma mental atenúa la percepción que el lector tiene de ella, e incluso la justifica, considerándola un modelo del pasado, que – no fortuitamente – padece un deterioro cerebral. Luego Queti también simboliza a las mujeres que Grandes pretende sepultar con *Modelos de Mujer*. Según Maria Akrabova, la ambigüedad representada por Queti y Miguela alude al desdoblamiento del modelo femenino actual: «siendo un producto del ámbito cultural del fin de siglo, «Los ojos rotos» desafía no sólo la tradición patriarcal, sino también algunos conceptos petrificados dentro de la perspectiva crítica feminista y es, en este sentido, doblemente subversivo»²³. Pero más allá de esta exégesis sobre el enfrentamiento al patriarcalismo, se encuentra una pincelada sobre los roles femeninos: la soberbia de Queti no sólo resulta estereotipada, sino que, además, se extrema el límite de lo racional, derivando en locura:

Es necesario destacar, sin embargo, que es posible una interpretación negativa del eco del cuento de hadas. Como se ha demostrado dentro de la crítica feminista, los roles de las mujeres en este tipo de narración están reducidas a “madre, bruja o princesa: mala, loca o invisible”, y parece que el texto de Grandes perpetúa en cierta manera estos roles estereotípicos encerrando a todos los personajes femeninos en un manicomio. La institución mental como el lugar elegido

²⁰ Cf. GRANDES (2007, 242).

²¹ Cf. *ibíd.* 21.

²² Cf. *ibíd.* 26.

²³ AKRABOVA (2006, 112).

para la acción puede llevar a una conclusión, quizá un poco prematura, de que el texto está coincidiendo con la vieja opinión patriarcal masculina de que “no hay mujer que no sea loca”²⁴.

2. Lujuria

Si Almudena Grandes abarca «la representación de lo femenino al introducir las fuerzas motrices de la pasión y de lo subconsciente a través de un énfasis en la otredad, en lo irracional y lo no-normativo»²⁵, tampoco hay duda de que rebasa voluntariamente las normas impulsada por la fuerza de la pasión, que en la mayoría de las ocasiones irrumpe de un modo sexual. La lujuria no sólo es un lugar común en esta colección; se adhiere, indeleble, a la trayectoria de la madrileña desde sus primeros tientos. Recordamos *Las Edades de Lulú* (1989), su *opera prima*, que se alzó con el XI Premio de Literatura Erótica «La Sonrisa Vertical». Empero, como ha subrayado en diversos foros, «no le interesa el sexo desde el punto de vista narrativo porque ella escribe sobre el deseo»²⁶. La lujuria que exudan algunos de sus personajes femeninos, o la obsesión que domina a otros, se convierten en una clave natural, inherente a sus personalidades, que se rebelan contra la sociedad mojisgata del franquismo.

Ha sido deslindada la lujuria, un tanto particular, de la protagonista de «Malena, una vida hervida», especialmente la estrecha relación que mantiene con la gula²⁷. Por nuestra parte, analizaremos ambos motivos desde la atalaya que nos proporciona el final del cuento, cuando la concupiscencia de Malena se enseñorea de los hechos:

No habían llegado a los postres todavía, pero su cuerpo ardía, ardía de placer y ardía por dentro y en aquel instante comprendió. Miró a Andresito [...] y mientras se decidía a tomar la iniciativa, cabalgándole apaciblemente, con la delicadeza precisa para no poner en peligro su vida, se inclinó sobre su rostro y le besó, y a pesar de que el festín verdadero no había hecho mas que empezar, fue incapaz de hallar dentro de su boca un sabor distinto al de la saliva²⁸.

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 sólo expresa su libido sin tapujos, sino que, además, se recrea en ella sin aguardar a la incitación del varón. Otro dato sugestivo es que Andresito, su compañero sexual, es bastante más joven. El diminutivo pone de relieve esta diferencia de edad, lo que todavía supone un tabú en algunas culturas, la española sin ir muy lejos. De nuevo, Grandes alumbra su retrato femenino como una modernización de los antiguos valores.

²⁴ Cf. *ibíd.* 125.

²⁵ Cf. *ibíd.* 112.

²⁶ Entrevista concedida a Amelia Castilla. Cf. CASTILLA (1996, 39).

²⁷ NÚÑEZ – SAMBLANCAT (1998). Artículo no fechado publicado en <http://www.ub.es/cdona/Bellesa/NUNEZ.pdf>

²⁸ Cf. GRANDES (2007, 104s.).

Mollejo define el triángulo de Andrés, Malena y Andresito como una integración del mundo contemporáneo en el cuento, puesto que el apetito sexual de Malena supone un acercamiento psicológico, un planteamiento desde una perspectiva generacional, una «marcada personalidad que manifiesta una búsqueda de independencia frente a las posturas expuestas como convencionales o tópicas»²⁹.

También «El vocabulario de los balcones» impregna su argumento de ansiedad. En esta ocasión, el deseo de la mujer, cuyo nombre ignoramos, lo provoca la mirada de Juan «el Macarrón» durante su adolescencia. La impresión que la protagonista tiene de él condiciona el éxito o el fracaso de sus relaciones. Grandes narra en primera persona el proceso interior que despierta el saberse deseada por Juan. Esta especie de provocación masculina estimula la reciprocidad de sus deseos. En la segunda parte del cuento, tras una elipsis de varios años, se invierten los papeles: la mujer no tiene otro estímulo que observarlo. Se identifica, pues, con ese paradigma de féminas que toman la iniciativa, igual que Malena. No en vano, alquilará un piso justo enfrente del que habita Juan. Es de nuevo al final cuando la madrileña carga las tintas sobre la sexualidad y el erotismo, pero el engranaje de este motivo ha vuelto a cambiar. Como indica Bonilla, «la cazadora se convierte en presa» y queda atrapada en la mirada del vecino³⁰:

Me acerque al balcón, y la voz de ese cantante sonaba igual que siempre, pero yo no era capaz de escucharla como antes, y empecé a desabrocharme la blusa son advertir que aquel era el único gesto espontáneo que acometía desde que me había mudado a mi nueva casa, la única palabra que no había planeado o estudiado y mi blusa cayó al suelo, empecé a desabrocharme la falda, y él me miraba [...]; mi falda también cayó al suelo, terminé de desnudarme sin dejar de mirarle, y él me miraba, [...]³¹.

La mirada del amante desata las cadenas de la lujuria. De hecho empezó, la mujer empieza «a desabrocharse la blusa». El símbolo es poderoso en sí mismo, pues valida el deseo que latía en su interior. La necesidad de desnudarse únicamente ante los ojos del *voyeur*. El marco tampoco carece de valor: las ventanas abiertas son indicio de la apertura del alma de la protagonista, mientras que su desnudez da cuenta de la sinceridad de la pasión. En el último instante, Juan cruza la calle para encontrarse con esta mujer, lo que permite deducir, como en «Malena, una vida hervida», que para Grandes el sexo sólo se consume cuando las tribulaciones del corazón abren sus postigos de par en par.

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

²⁹ Cf. MOLLEJO (2002, 34).

³⁰ A propósito de la relación visual entre los protagonistas, véase BONILLA CEREZO (2004).

³¹ Cf. GRANDES (2007, 160).

rocé por accidente la base de uno de mis pechos, embutidos en el sujetador de la talla 100 que me convierte en un monstruoso accidente natural [...]. Soy lo que la gente suele llamar ‘un mujer grande’, y tengo tanto éxito con los albañiles que trabajan en la calle, como desprecio inspiro a las redactoras de páginas de moda³².

Lola seduce al famoso cineasta Andrei Rushinikov, aun oponiéndose frontalmente a la perfección física – estereotipada – del personaje antagonico: Eva: «la mirada de Andrei trazaba las escalas minuciosamente equilibradas entre mis ojos y mi escote»³³. El broche del relato supone la culminación del deseo en el dormitorio de Lola: «él rodeó mis muslos con sus brazos de carne verdadera, sentí el peso de su cabeza apoyarse en mi vientre, [...]. Antes de arrastrarle conmigo al interior, me despedí del mundo»³⁴.

Este desenlace lujurioso, ansiado por Lola desde la mitad del relato, es moneda común en la colección, no sólo en «Modelos de mujer, sino en «Malena, una vida hervida» y en «El vocabulario de los balcones», como hemos glosado. Grandes, propone, a través de la lujuria, un prototipo donde la mujer pueda expresar su sensualidad, derogando así la represión de la dictadura franquista. Con todo, a veces desplaza esta idea de las protagonistas a otros personajes secundarios que la madrileña tacha de «lastre»: «aquella escueta versión de la tradicional calentapollas mística que tan locos parecía volverles a todos»³⁵.

Lindezas como ésta le han granjeado la etiqueta de autora antifeminista³⁶. En realidad, lo que aspira a mostrar es la caducidad de los roles femeninos tradicionales y la expresión sincera del deseo. Así lo justifica en una entrevista con Marta Iglesias:

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

-Sí, claro que sí, y además sabemos hacerlo exactamente igual que los hombres. El sexo me parece que es una de las dimensiones básicas de los seres humanos. Cada persona es como es por muchas cosas, y entre otras por su sexualidad. El problema no es percibirlo sino expresarlo, lo cual no es innatural en las mujeres, sino que se debe más bien a una cuestión cultural. Pero si una mujer decide hablar de sexo con sinceridad y naturalidad, habla con la misma naturalidad y sinceridad que un hombre³⁷.

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

³² Cf. GRANDES (2007, 165s.).

³³ Cf. *ibíd.* 185.

³⁴ Cf. *ibíd.* 193.

³⁵ Cf. *ibíd.* 80.

³⁶ Entrevista concedida a Carlos Otero explica a propósito de *Malena es un nombre de Tango* que «no le va a gustar a las feministas por su franqueza sexual». Asimismo, ahonda en el erotismo de su obra: «el sexo es muy importante en mi obra y lo seguirá siendo, porque si te interesa escribir novelas en las que los personajes estén vivos es inevitable que manifiesten su maldición, el sexo. La única fuerza disgregadora respecto a lo sagrado es la pasión». Cf. OTERO (1994, 4).

³⁷ Cf. IGLESIAS (2002).

3. Gula

Si célebre es la relación de Almudena Grandes con la lujuria, su idilio con la comida alcanza la categoría de rito: «Me gusta comer y me paso la vida sin comer. Mi relación con la comida es imposible y mítica»³⁸. La descripción física por antonomasia del personaje protagonista durante la primera etapa de su trayectoria es: «gordita, alta, morena, de cabellera oscura y espesa, atractiva, de un eros profundo (...), y que además tiene una relación conflictiva con la comida»³⁹. Estereotipo calcado en «Malena, una vida hervida», cuya figura central se sitúa «dentro de los límites tipológicos de la jamona nacional»⁴⁰ que se pone a dieta para ser aceptada. En palabras de Shelly Godzman, «the experiences of Malena, the eponymus protagonist of Grandes' story, function to expose deep-seated cultural prejudices prevalent in contemporary Spain. Overweight and unable at the age of fifteen to find clothes other than maternity ware to fit her, Malena is discounted as a sexual being by her peers. [...] Being overweight, and thus failing to conform to the exacting standards for personal appearance demanded in Spain, signifies certain types of social exclusion and possibility rejection»⁴¹.

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

*En el fondo, el placer de follar no supera al de comer. Si estuviera prohibido tanto como está el otro, habría nacido toda una ideología, una pasión del comer, con unas normas caballerescas. Este éxtasis del que hablan – el ver, el soñar cuando follas – no es sino el placer de morder un níspero o un racimo de uvas*⁴².

Según Godslan, «Malena, una vida hervida» es el mejor ejemplo de la obsesión de Grandes por los lazos entre el deseo y la apariencia física: «The text which best exemplifies Grandes' concern with the link between female desire and physical appearance in the anthology *Modelos de Mujer* is «Malena, una vida hervida»⁴³. Malena siente desaforada atracción por los alimentos, especialmente los hipercalóricos: «cuatro ensaimadas, dos tabletas de chocolate con leche y almendras, una lata de sardinas en tomate y medio bote de leche condensada»⁴⁴ celebran su despedida antes del régimen con el que aprenderá a dominar su pasión y a sustituir la satisfacción

³⁸ Cf. CASTILLA (1996, 39).

³⁹ Cf. PACHEDO – REDONDO (2001, 153).

⁴⁰ Cf. GRANDES (2007, 83).

⁴¹ GODSLAND (2004, 60). En este estudio también se aportan datos estadísticos que apoyan la teoría de Godslan acerca de la extrema importancia del aspecto físico en la sociedad española contemporánea.

⁴² Cf. GRANDES (2007, 71).

⁴³ Cf. GODSLAND (2004, 59).

⁴⁴ Cf. GRANDES (2007, 82).

de la ingesta mediante los sentidos. Es decir, Malena colmará su gula con el tacto, el olor o el sonido crujiente de los alimentos, y es consciente de que, aunque no los consuma, su relación con ellos es libidinosa: «En compensación, frecuentaba vicios cada vez más perversos, que casi siempre requerían el cuarto de baño porque eran vicios sucios en sentido literal, como derramarse chocolate caliente sobre las ingles»⁴⁵.

Es significativa la conversación entre Andresito (sobrino de Andrés, novio de Malena) y la propia Malena, casi al final: «¿Te apetece hacer una locura?, preguntó con voz ronca y ojos brillantes. Él estaba perplejo, no acertó contestar. ¿A ti te gusta pecar?, insistió ella... »⁴⁶. Malena, pues, vulnera a sabiendas las normas impuestas por la mesura, pero, renuente al freno, se lanza a la búsqueda de un compañero con el que disfrutar de este vicio, en el que encuentra el gozo supremo, además de su salvación: «y ella recobró en un instante la lucidez, y decidió que no se mataría nunca, que no se suicidaría jamás, que lo primero que iba a hacer era abandonar sin dolor a Andrés, y que después apuraría la vida hasta el final mientras siguiera teniendo dientes»⁴⁷. Sucumbe al pecado de la gula porque, en definitiva, es lo que la hace feliz. Una vez más, la protagonista de *Grandes* se libera de las convenciones sin remordimientos y actúa conforme a su naturaleza.

Godsland incide en que para la sociedad española contemporánea el sobrepeso es un «pecado» que deber ser castigado: «the notion of excess wieght as a ‘sin’ which must be punished by a demanding and often unpleasant diet or exercise». La gula de Malena se expone como tentación de la que, en principio, logra escapar. Rubrica un acto de virtud que la salva del infierno del sobrepeso. De ahí que «virtue and glory would result from the exercise of control over consumption and the refusal of the desired sweetmeat; sin is clearly associate with eating the cake, an act which would lead Malena to the ‘hell’ of being overweight again, thus removing her from the realm of desirability for Andrés»⁴⁸.

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

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

⁴⁵ Cf. GRANDES (2007, 95).

⁴⁶ Cf. *ibíd.* 102.

⁴⁷ Cf. *ibíd.* 104.

⁴⁸ Cf. GODSLAND (2004, 64).

mayonesa – y una cerveza. Eva se conformó con un sándwich de Jamón de York con un botellín de agua mineral sin gas»⁴⁹.

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

-Yo mastico treinta veces cada bocado para no engordar – respondió Eva –. Para no engordar. Y otra cosa... ¿tú comes siempre así?
¿A qué te refieres?
¿A la cantidad?
Pues... no siempre. A veces tomo dos platos. Y hasta postre si estoy contenta.
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 ella⁵⁰.

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

4. Envidia

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

En la mayoría de las ocasiones, la envidia, además de volátil, sólo se refiere al físico. Nunca se denuestran cualidades como la agudeza o la sociabilidad. Tampoco aparece el menor interés por los bienes ajenos, sino que atañe meramente a la belleza, reflejo, quizá, de la evolución de nuestra autora: «empecé a escribir por envidia, envidiaba esa vida de más, necesitaba proyectarme en esa

⁴⁹ Cf. GRANDES (2007, 171).

⁵⁰ *Ibíd.* 172s.

vida de los demás, además me enganché pronto a la escritura porque era una niña muy gorda y con poco éxito social»⁵¹.

Si volvemos a «Malena, una vida hervida», durante la adolescencia, ella siente envidia momentánea cuando Andrés elige a Silvia en el juego de la botella. El muchacho representaba el motivo por el que Malena sacrificó su mayor placer – la comida –, llamando su atención, insistimos, como lo hacía «aquella escueta versión de tradicional calentapollas mística»⁵². Malena, empero, no pretende ser igual que la otra en ningún sentido; sólo anhela ese beso de Andrés que Silvia ha obtenido por segunda vez. No sigue, pues, el régimen para parecerse a las demás, sino por negocios de amor.

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

Me fijé en otra en una chica morena, con una trenza larga y espesa, como la que llevaba yo cuando era niña [...]. Tuve el presentimiento de que un tío la miraba intensamente, y me dio rabia, y después me dio rabia de que me hubiera dado rabia, porque esa sensación instintiva pero mezquina, casi absurda, me hacía consciente de los años que iba cumpliendo con mucha más contundencia que el espejo del baño en las mañanas de resaca⁵³.

El que «le diera rabia de que le hubiera dado rabia» implica dicho sentimiento tornadizo, ya que envidia a la joven de un modo positivo. La belleza de aquella muchacha, lejana evocación de la que la protagonista disfrutó tiempo atrás, le recuerda su ruina, a la vez que la exime de culpa. Es importante señalar, asimismo, que para Grandes la sensación de envidia es «instintiva pero mezquina, casi absurda», con lo que no apunta hacia una suerte de «virtud», como sucedía con los otros pecados, aun admitiendo que se origina en las regiones de lo no racional.

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

Lo peor fue que la encontré abrumadoramente guapa, una pura portada de *Todo Belleza*, aunque intenté infundirme seguridad por el bajo y rastrero procedimiento de ironizar para mí misma que, a juzgar por las que estaban a la vista debía de tener gardenias de Chanel prendidas hasta de las bragas⁵⁴.

Lola utiliza su inteligencia como mecanismo de autodefensa. Prefiere tomarse la afrenta a su ego con humor antes que aceptar la realidad. Aún así, sabe que este recurso es rastrero, por lo que una cualidad negativa la reafirma como mujer plena, condenando la mera reificación que implica la

⁵¹ Cf. CASTILLA (1996, 39).

⁵² Cf. GRANDES (2007, 80).

⁵³ Cf. *ibíd.* 151.

⁵⁴ Cf. *ibíd.* 165.

apología de lo externo. Andrei se enamora de Lola por su personalidad y por la rotundidad de su cuerpo de «jamona nacional», rechazando las medidas perfectas de Eva.

En definitiva, Grandes nos deja la impresión de que la envidia es natural y hay que convivir con ella. Ahora bien, concede que resulta propio de individuos débiles no reconocer que alberga cierta mezquindad que no debería ir más allá de un primer impulso. Para Fernando Valls, «Modelos de Mujer» se interpreta desde la soberbia de Lola, ya que «el cuento, en realidad, es la historia de una venganza, el agente de la cual es el director de cine ruso para el que ambas trabajan en Hollywood»⁵⁵. Opinión que, a nuestro juicio, queda desautorizada, como mínimo, por esa lastima que Eva inspira a Lola desde el comienzo del relato.

5. Ira

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

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

¡Qué mala leche le ha entrado a Migue cuando se ha dado cuenta de que él se había ido, qué barbaridad, qué bestia! Ha sido entonces cuando se me ha tirado encima, con las uñas por delante, como una alimaña [...]. Entonces me ha arañado y me ha dado un cabezazo, y luego se ha quedado quieta, más tranquila, y ha empezado a llorar⁵⁶.

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

De cualquier modo, éste no es el único episodio de ira donde asoma la violencia física. En «El vocabulario de los balcones», Nacho, momentáneo novio de la joven, le asesta varios golpes a Juan

⁵⁵ Cf. VALLS (2000, 25).

⁵⁶ Cf. GRANDES (2007, 37).

«el Macarrón», consecuencia de la furia, desmedida, que enciende la intensa mirada que «el galán del extrarradio» le dedica a la narradora:

Me escondí en el baño para no ser testigo de la masacre, pero antes de llegar, mis oídos registraron ya el eco de un par de puñetazos y una queja apagada. Cuando volví, mi novio seguía gritando, chillando furioso, como un cerdo en el matadero, mientras el Macarrón, con una ceja abierta, manando sangre por la nariz, echaba a correr por los sótanos del Azca sin querer todavía perderse del todo...⁵⁷

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

Por último, nos topamos con Andrei Rushnikov. Ya desde la primera descripción, se vislumbra su carácter irascible: «Estaba de pie, en el centro del plató, con unos vaqueros desgastados y una camisa roja de algodón que parecía tener vida propia, tan violentamente gesticulaba con los brazos mientras chillaba, que era lo más parecido a un oso enloquecido de furia que he visto en mi vida»⁵⁸. Respecto a los cuentos citados, su comportamiento no se puede calificar de aislado. Se trata de un hombre iracundo *per se*, como ratifica cuando Lola decide ayudarlo y sustituye a Eva en los ensayos: «mi nueva situación llegó a hacerme insoportable la arbitrariedad de aquel monstruo, que me corregía a gritos en la pruebas»⁵⁹. Cuenta, sin embargo, con dos atenuantes: 1) es un genio del arte; 2) no duda en excusarse por sus desvaríos: «perdóname, de verdad, lo siento mucho... »⁶⁰.

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

6. Pereza

Quizá porque la preeminencia de la fuerza de voluntad, lindando con la soberbia, define a muchos de sus personajes, contrarrestando así la hipotética relevancia de los holgazanes, la pereza ocupa un segundo plano. Con excepción de «Amor de madre» y «Ojos rotos», hemos sobrepujado las cualidades de Malena, Bárbara y Berta. A esta lista podría añadirse el nombre de Lola, que se presenta al principio como «trabajadora tenaz»⁶¹. Justo entonces hallamos la única muestra de gandería, no exenta de esnobismo irónico y falta de inteligencia, en contraste con la

⁵⁷ Cf. *ibíd.* 145.

⁵⁸ Cf. *ibíd.* 177.

⁵⁹ Cf. *ibíd.* 181.

⁶⁰ Cf. *ibíd.* 183.

⁶¹ Cf. *ibíd.* 163.

determinación de la protagonista. Nos referimos al episodio en que Lola inquiere a Eva si tiene noticia de alguna de las películas del director con el que se dispone a rodar en Los Ángeles. La modelo responde que «había pensado verlas alguna vez, antes o después, pero de momento le daba mucha pereza»⁶².

7. Avaricia

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

Pero no me resigno a no ser abuela, ésa es la verdad, que no me resigno. Y Marianne va a cumplir treinta años, necesita casarse, y yo necesito que se case, celebrar la boda, vestir el traje regional que mama llevo a la mía, dejar escapar alguna lagrimita cuando diga ella el sí... ¡Vamos, qué madre renunciaría a un placer semejante! Sobre todo porque bien mirado esto no es un placer... ¡es un derecho!⁶³.

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

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

⁶² Cf. *ibíd.* 170.

⁶³ Cf. *ibíd.* 133.

todas horas. Se pasaba la noche en vela, decía que la despertaba el ascensor, y dejó de comer [...]; me marché de Madrid con lágrimas en los ojos⁶⁴.

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

Finalmente, estas isotopías, la tela de araña que hemos tejido sobre los pecados capitales, más o menos nítida o solapada, además de otorgar cohesión al libro y al conjunto de sus obra permite extraer varias conclusiones respecto a su prototipo femenino como símbolo de modernidad⁶⁵. En primer lugar, a través de la gula, de la soberbia y de la envidia, se desvela la preeminencia del físico en la sociedad. Actitud relativamente paradójica, si consideramos que la independencia – no están casadas ni tienen hijos – y la inteligencia se ponderan en todos los relatos. De la misma opinión son Godsland y Hooper⁶⁶, que analizan el prototipo expuesto como reacción ante el franquismo, extrapoliándolo al ámbito nacional. Subrayan la importancia que se le concede al físico como factor sorprendente en las capitales de provincia:

The significance in Spain of a personal appearance and imagen is fundamental, and permeates all social groups, although the importance attached to dress, accessories, hair styles and body shape is more pronounced in provincial capitals and among the middle class⁶⁷.

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

[...] Están protagonizados por mujeres mas o menos normales que sufren una experiencia traumática y aprovechan para conjurar y encauzar el destino a su favor. Y todos tratan sobre las consecuencias que trae el ser amado por alguien. Pero lo que singulariza a las protagonistas de estos cuentos en lo que las distingue del estereotipo femenino que muestra la publicidad o en los medios de comunicación, pues están solteras, no tiene por que ser físicamente agraciadas y, en más de un caso, sin feos y se sienten gordas⁶⁸.

Por otra parte, son mujeres trabajadoras, independientes y responsables que problematizan continuamente los gastados papeles del resto (Eva, Queti, doña Carmen...). Para Azucena Mollejo

⁶⁴ Cf. *ibíd.* 244.

⁶⁵ De alguna manera, la madrileña es consciente de la recurrencia de los pecados capitales en *Modelos de Mujer*, puesto que cedió «Malena, una vida hervida» para un volumen de cuentos sobre el tema: VV.AA. (1999). Asimismo, véase el artículo sobre su lujuria, «Parábola del fauno anciano», en la serie «Nuestros pecados capitales», *El Mundo*, 16/03/1994.

⁶⁶ HOOPER (1995, 48ss.).

⁶⁷ Cf. GODSLAND (2004, 60).

⁶⁸ Cf. VALLS (2000, 22).

«predomina la idea de salirse de lo normal, de lo racional, de llevar los sentidos más allá, de romper las reglas y caer en lo prohibido»⁶⁹; a saber, hunden sus cuerpos y sus mentes en un cosmos que deroga a propósito pilares establecidos – y objeto de crítica – como son los pecados capitales.

De igual modo, la caracterización negativa de estas funciones tácitas supone una redefinición positiva de su contrario. La mujer clásica, dulce, sumisa y recatada que acepta el matrimonio como meta en su vida y su papel de esposa y madre como único en la sociedad, no aparece representada en las protagonistas de *Modelos de Mujer*. Las casadas, que son las madres de las protagonistas, en la mitad de los casos no son el típico «ángel del hogar», porque tienen aventuras, beben o se preocupan más de ellas mismas que de su casa o de su familia. Por el contrario, según Mollejo, «lo que buscan es éxito e independencia profesional, junto con la esperanza de compartir su vida con un buen hombre que las quiera y respete»⁷⁰.

La autora *Te llamaré Viernes* pondera, pues, una soberbia que posibilite cumplir las metas, la libre expresión del deseo sexual, el festín de la comida frente a la esclavitud de la apariencia física, la aceptación de la envidia sin que ésta influya de forma determinante y la tolerancia de los caracteres ajenos. En definitiva, nos propone una mujer inteligente, segura de sí misma, «que se levanta y que abre la ventana» para salir a la calle sin complejos⁷¹.

Mari Paz Aguilera
Institut Le Rosey
Departamento de Lenguas
Château du Rosey
S – 1180 Rolle
mpaguilera@rosey.ch

⁶⁹ Cf. MOLLEJO (2002, 147).

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Entrevista concedida a Rosa Pereda. Cf. PEREDA (1994, 36) «Me he ganado el derecho a que la gente deje de dudar de que soy escritora».

Bibliografía

- Aguirre, J.M. (2003) Por qué, cómo y para qué: una (breve, modesta y particular) Teoría General del Cuento. En *Especulo: Revista de Estudios Literario*. 25. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/tcuento.html>. 1-11.
- Akrabova, M. (2006) El espejo y el espejismo: ambigüedades interpretativas de 'Los ojos rotos' de Almudena Grandes. En *Letras Hispánicas: Revista de Literatura y Cultura*. 3/2. 112-31.
- Bonilla Cerezo, R. (2004) Literatura y filmicidad: *El vocabulario de los balcones* (Almudena Grandes, 1998) y *Aunque tu no lo sepas* (Juan Vicente Córdoba, 2000). En *Revista de Literatura*. 66/131. 171-200.
- Castilla, A. (1996) Almudena Grandes: "Mi relación con la comida es imposible y mítica". En *El País*. 14 de marzo. 39.
- Godsland, S. (2004) The importance of being *esbelta*: fatness, food and fornication in Almudena Grandes' 'Malena, una vida hervida'. In Godsland, S., Nickianne, M. (eds.) *Reading the Popular in Contemporary Spanish Texts*. Newark. University of Delaware. 59-73.
- Grandes, A. (1994) "Parábola del fauno anciano", en la serie "Nuestros pecados capitales". En *El Mundo*. 16 de marzo.
- Grandes, A. (2007) *Modelos de Mujer*. Barcelona. Tusquets.
- Hooper, J. (1995) *The New Spaniards*. London. Pinguin books.
- Iglesias, M. (2002) Literatura mayúscula: Almudena Grandes. En *Revista Fusión*. <http://www.revistafusion.com/2002/mayo/entrev104.htm>.
- Martín, A. (1996) *Modelos de Mujer*, de Almudena Grandes. En *Clarín: Revista de nueva literatura*. 4. 73-4.

Martínez Moctezuma, P. (2002) *Como agua para chocolate y Malena es un nombre de Tango*: en busca de la 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"*. 3. 62-70.

Mollejo, A. (2002) *El cuento español de 1970 a 2000. Cuatro escritores de Madrid: Francisco Umbral, Rosa Montero, Almudena Grandes y Javier Marías*. Madrid. Pliegos.

Núñez, C., Samblancat, N. (1998) Belleza femenina y liberación en *Modelos de Mujer* de Almudena Grandes. Universidad de Barcelona. Barcelona. En <http://www.ub.edu/cdona/Bellesa/NUNEZ.pdf>.

Otero, C. (1994) Almudena Grandes asegura que su nueva novela no le gusta a las feministas. En *Cuadernos del Sur, Córdoba*. 16 de Junio. 4.

Oyola, E. (1979) *Los pecados capitales en la literatura medieval española*. Barcelona. Puvill.

Pacheco, B., Redondo, A. (2001) La imagen de la madre en *Amor de Madre* de Almudena Grandes. En *Revista Contexto*. 7. 151-61.

Pereda, R. (1994) Me he ganado el derecho a que la gente deje de dudar de que soy escritora. En *El País*. 3 de abril. 36.

Poe, E.A. ([1848] 2008) *Método de composición*. Edición digital de <http://www.ciudadselva.com/>, 1-21.

Rolle-Rissetto, S. (2009) Decirse desde el cuerpo: *Modelos de Mujer* de Almudena Grandes. En *Revista Destiempo*. 19. 576-84.

Valls, F. (2000) Por un nuevo modelo de mujer (Sobre la trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989–1998). En *Iberoromania*. 52. 11-29.

VV.AA. (1999) *Los pecados capitales*. Barcelona. Grijalbo.

VV.AA. (2009) *Poe: La mala conciencia de la modernidad*. Madrid. Plaza.