

Subversión y transgresión en *Modelos de mujer* de Almudena Grandes

ISABELLE BILLOO
UNIVERSITE D'ARTOIS

Resumen: *Modelos de mujer* (1996) es un conjunto de siete cuentos que representa a una variedad de mujeres cuya existencia es muy diferente. Desde la perspectiva de género y de los discursos hegemónicos, examinaremos en primer lugar estos modelos que se exhiben como sujetos transgresivos e incluso subversivos cuando se confrontan a su destino. Analizaremos luego los traumas que revelan algunas heroínas, especialmente en los espacios cerrados, y que están íntimamente relacionados con su memoria. Acabamos este ensayo por el examen de las vías que las protagonistas eligen con el objetivo de liberarse de varios vínculos que les impiden existir como sujeto libre.

Palabras clave: cuerpo, memoria, género, arquetipos, estereotipos.

Résumé : *Modelos de mujer* (1996) est un ensemble de sept récits qui représente une variété de femmes dont l'existence est fort différente. À partir des études de genre et des discours hégémoniques, nous examinerons, dans un premier temps, ces modèles qui s'exhibent comme sujets transgressifs, voire subversifs lorsqu'ils sont confrontés à leur destin. Par la suite, nous analyserons des traumatismes que dévoilent certaines héroïnes, notamment dans les espaces clos, et qui sont intimement liés à leur mémoire. Nous finirons cette étude par l'examen des voies que les protagonistes empruntent afin de s'affranchir de différentes attaches qui les empêchent d'exister en tant que sujet libre.

Mots-clés : corps, mémoire, genre, archétypes, stéréotypes.

Pour citer cet article/ Para citar este artículo : Billoo, Isabelle, «Subversion et transgression dans *Modelos de mujer* d'Almudena Grandes», p. 31-50, in CABROL Isabelle et CRISTINI Corinne (coord.), *Narraplus*, N°6 Hors-série – Almudena Grandes, mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), Septembre 2023. <http://narrativaplus.org/Narraplus6/Subversion-et-trangression-dans-Modelos-de-mujer-BILLOO.pdf>

O miroir!
Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée
que de fois pendant des heures, désolée,
des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,
mais, horreur ! des soirs, dans ta sévère fontaine,
j'ai de mon rêve épars connu la nudité !

Mallarmé, *Hérodiade*¹

En marzo de 1996, Almudena Grandes publica *Modelos de mujer*, una recopilación de siete cuentos cuyo título llama de inmediato la atención del lector. En efecto, ¿qué se esconde detrás de un término huidizo como «modelo» que aparece no sólo en el título sino también en varios cuentos? Después de examinar algunas definiciones, nos interesa resaltar dos a efectos de este estudio. La primera es, según el diccionario Real Academia Española² «arquetipo que se imita o se reproduce» y la segunda indica a «una persona que se ocupa de exhibir diseños de moda». Tras averiguar dichas definiciones, se nos planteó otra duda: ¿cuál era la intención de la escritora al elegir un título con un sustantivo tan ambiguo como «modelo»?

Este título, que somete nuestra lectura a una anfibología, voluntaria por parte de la autora, anuncia previamente lo que se elabora en el volumen donde la escritora juega no sólo con su desbordante memoria, sino también con el lector al que invita a observar un amplio abanico de personajes complejos y polifacéticos. La exploración de cada cuento revela así una multiplicidad de identidades donde el lector puede vislumbrar reflejos heterónimos de la misma autora.

Quizás parezca una osadía decir que las protagonistas de *Modelos de mujer* son heterónimos de Almudena Grandes pero nuestro propósito es, por eso mismo, poner de relieve las funciones del discurso anti-empoderamiento de algunas heroínas subversivas e incluso transgresivas. A través de un análisis textual de una muestra

¹ Mallarmé S., *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 45.

² <https://www.rae.es/>

de capítulos³ que se cotejan con criterios teóricos, los fragmentos que examinamos indican ciertos dilemas que inquietan a la mujer contemporánea y que ponen de manifiesto el discurso hegemónico que se objetiva a través de la memoria.

Al publicar *Modelos de Mujer*, Almudena Grandes consigue dar aliento al tema del cuerpo femenino que parece ineludible en la recopilación, objeto de nuestro análisis. En la narración, el cuerpo es una metáfora esencial que cuestiona a menudo el sistema patriarcal. Se trata, por lo general, de niñas, adolescentes o mujeres adultas que poco se conforman con las normas que les exige su entorno y acaban a veces por rechazarlas o, al menos, cuestionarlas.

No es del todo casualidad que la autora realce desde el prólogo, en *Memorias de una niña gitana*, la beneficiosa experiencia de ser una niña vulnerable creciendo en el mundo varonil que denota su entorno familiar. Hablando del venerado ritual de los domingos, la niña estaba al tanto del «motivo que se escondía tras nuestra obligada visita de los domingos, una cita de puntualidad inquebrantable⁴» porque:

padre e hijo se reunían ante el televisor para contemplar juntos el partido de la liga de fútbol que la primera cadena retransmitiera aquella semana, sin fijarse en la calidad de los equipos que iban a enfrentarse, en su clasificación, o en cualquier otro detalle que pudiera añadir o restar interés al espectáculo. Ellos veían el fútbol, simplemente. Y todos los demás teníamos que estar callados⁵.

Aunque es una obra de ficción, la propia autora señala que gran parte de sus escritos proceden de sus recuerdos y que su escritura tiene muchos aspectos autobiográficos. Por eso, sus cuentos son ficciones entrecortadas por recuerdos que son la fuerza motriz de su creación. En una entrevista, Grandes reitera con firmeza el valor de la memoria en sus escritos:

³ En el presente estudio, se optó por el examen de cuatro cuentos: *Memorias de una niña gitana*, *Malena*, *una vida hervida*, *Modelos de mujer* y *Bárbara contra la muerte*.

⁴ Grandes A., *Modelos de mujer*, (1996), Barcelona, Maxi Tusquets, 2021, p. 10. En adelante mencionado MDM más número de página entre paréntesis.

⁵ *Modelos de mujer*, *op. cit.*, p. 10.

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 fuimos⁶.

Almudena Grandes reconoce que su nacimiento como autora se debe en cierta medida al contexto machista donde se crió. Mientras los varones veían fútbol, las mujeres «pasaban el rato alrededor de una mesa camilla, cotilleando entre susurros» (MDM, p. 11) y «desterraban a los niños al comedor» (MDM, p. 11) para entretenerlos «con la boca cerrada» (MDM, p. 11). Contrariamente a su hermano Manuel que superaba la prueba de estar encerrado durante horas dibujando sin fastidio «casas y cercas, chimeneas y animales, nubes y pájaros, niños y niñas montando a caballo» (MDM, p. 11), la niña, en busca de una identidad propia y ajena a la que le imponía su familia, se ponía pesada porque «se aburría» (MDM, p. 11). Este vistazo retrospectivo, que se explota a menudo en sus cuentos, manifiesta sucesos claves que serán decisivos para convertirla en la mujer adulta que hoy conocemos.

El entorno familiar descrito en *Memorias de una niña gitana* refleja la sociedad española de los años 70 y configura un conjunto de valores a los cuales por ende se adhiere. Es así como aprende la niña que el fútbol está sexuado y que es un deporte que promueve un imaginario hegemónico y patriarcal. Por lo tanto, la relación fútbol y masculinidad da lugar a un espacio varonil en el cual padre e hijo «comparten una experiencia común que les permite afianzar su identidad masculina o conformar nuevas identidades⁷». Obsérvese que esta identidad, propia a lo masculino en el hogar, se conforma también gracias al ambiente que ofrecen las mujeres. Dóciles y sumisas, ellas no se atreven ni siquiera a charlar y, para no molestar a nadie, es decir a los varones, prefieren susurrar. Tanto la madre como la abuela o la tía Charo, las tres aparecen como mujeres

⁶ Reboiras R., «Entrevista a Almudena Grandes», *Cambio* 16, 25 de marzo de 1996, p. 70-71.

⁷ Cabello A., & García A., *Construyendo la masculinidad: fútbol, violencia e identidad*, RIPS, Vol. 10 (n° 2), 2011, p. 73-95.

maternales que prestan amor y cuidados a los varones y a los niños. Al defender estos valores tradicionales y en base a las diferencias fisiológicas, la misma jerarquización social se perpetúa e incluso se transmite.

La televisión o el cine, como puede ser el caso del controvertible *Noticiarios y Documentales*, transmiten puntos de vista muy claros acerca de lo que debería ser la mujer ideal. Cuando iban al cine y se apagaban las luces «para dar paso al NO-DO» (MDM, p. 216), Berta y Piedad tenían que someterse, como cualquier otro espectador español, a la obligada exhibición en cada sesión cinematográfica. A este respecto, no podemos pasar por alto el retrato que se esboza de las mujeres y para las mujeres en las propagandas del NO-DO⁸:

cualquier persona puede ser mujer ideal si sabe cuidar de su familia [...] le gusta hacer la compra personalmente, luego lleva a sus hijos a tomar el sol. A mediodía regresa a casa para preparar la comida de la familia. No hace falta tomarse mucho tiempo, dado que [...] ha sabido simplificar las tareas del hogar. Por la tarde, cuando su marido regresa del trabajo, salen a dar juntos un paseo. Los libros les gustan a los dos. Y cuando llega la noche, la mujer ideal de Europa vuelve a convertirse en madre una vez más para acostar a los pequeños, charlar un rato con ellos, darles un beso y enseñarles a rezar ¿Verdad que no es tan difícil, con un poco de amor, ser una mujer ideal?⁹

En realidad, aquella mujer «cristiana piadosa, madre ejemplar, orgullo de España¹⁰», que desfilaba como modelo unívoco de feminidad en los reportajes del NO-DO, no corresponde a las protagonistas de la autora. Ésta opta por mujeres que se distinguen por su afán en cuestionar su existencia y cambiarla cuando toca. Cuando se les relega a espacios que les impone su género o su estatus, algunas se empeñan en transgredir su destino. Es el caso de la niña gitana que invierte «los noventa minutos del partido en escribir cuentos» (MDM, p. 11). Desaparece entonces el

⁸ Las varias investigaciones en torno al NO-DO constituyen una fuente indispensable para entender el funcionamiento de esta propaganda cinematográfica cuya proyección era obligatoria en todos los cines.

⁹ *Noticiarios y Documentales*, 1970.

¹⁰ Peinado Rodríguez M., *Enseñando a señoritas y sirvientas. Educación femenina y clasismo en el franquismo*, Madrid, Catarata, 2012, p. 17.

aburrimiento porque la escritura se convierte en un momento de introspección que posibilite una salida por la vía de la creación. Rechazar el modelo femenino que la niña ve a su alrededor puede interpretarse como uno de sus primeros actos de rebelión. Quizás la imperiosa necesidad de transgredir los cánones provenga también del temperamento polémico y anti-convencional que distingue a la autora y que se denota en la siguiente declaración:

Educada para ser una señora, la emperatriz de mi hogar, la administradora del sueldo de mi marido y la amorosa centinela del desarrollo de mis hijos, me he pasado la vida trabajando y negociando el precio de mi trabajo, levantándome de madrugada y cogiendo aviones de horario inverosímil, para regresar en el último que hubiera y poder ver a los niños [...], haciendo la comida con la mano derecha mientras hablo por teléfono con la mano izquierda, y sintiéndome culpable cada vez que saco una pizza del congelador¹¹.

Novelar frustraciones, a veces superadas y otras no, le da la oportunidad de denunciar las prácticas habituales que seguramente ella ha padecido como cuando se estigmatiza a una chica pasada de peso pidiéndole cuentas o culpándola cada vez que se la mira. Esa chica cuya voz trae a la memoria el hecho nos habla desde la profundidad de su cuerpo herido iniciando un diálogo con el lector que participa de las experiencias más íntimas o dolorosas de la protagonista. Por tal razón, la memoria sirve también para aprender, y el recuerdo de aquella niña, dedicada a su tarea literaria, emociona a la que llegó a ser, años después, una auténtica autora: «Entre todas las imágenes que guardo de mi infancia, ninguna me conmueve tanto como la aplicación de esa niña muy gorda [...] mientras se afana en silencio sobre una gran mesa de comedor, quieta y sola en la tarea de ajustar cuentas con el mundo» (MDM, p. 13).

Mordaz e inclemente cuando se trata de cuerpos, *Grandes* es consciente de la ciega importancia que se otorga a la imagen. Esclavos del cuerpo delgado, algunos personajes luchan de varias maneras contra el convencionalismo de una sociedad que concede un valor excesivo a la estética corporal. A través del discurso de sus

¹¹ Imboden R. C., «Los cuentos de Almudena Grandes», in Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Almudena Grandes*, Madrid, Arco Libro, 2012, p. 116.

heroínas, la autora subraya, no sin sarcasmo, que aquel cuerpo «perfecto», sueño eterno de las mujeres de su generación y malvada obsesión para ella, obedece a modelos pensados, creados y moldeados por la sociedad. Fijémonos en lo que dice Battina Pacheco Oropeza al destacar lo que de transgresivo tiene este planteamiento:

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 encarar 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 recurrentes¹².

En realidad, la ficción de la autora está llena de confesiones que manifiestan agobio e incluso vergüenza. Estas emociones que traducen hasta qué punto algunas mujeres han internalizado los criterios patriarcales de la aceptabilidad de su imagen reflejan cuán importante es tener un cuerpo pensado sobre todo para agradar. Si nos detenemos en el carácter peyorativo de algunas descripciones relativas al cuerpo, nos daremos cuenta de la constante visión moralizante que debió padecer. Desde su tierna infancia, el adjetivo «gordo» la preocupa y nos proporciona un ejemplo particular de su obsesión. Así que la niña en *Memorias de una niña gitana* es «muy gorda» (MDM, p. 13), la Lola en *Modelos de mujer* es «un monstruo accidente natural» (MDM, p. 165) y la adolescente de *Malena, una vida hervida* es o «una auténtica vaca» (MDM, p. 78) o una «jamona nacional» (MDM, p. 83).

Impiadosa, Grandes sigue fustigando sin simpatía a sus criaturas. Con quince años, Malena tiene que llevar modelos «pre-mamá» (MDM, p. 78), y a punto de cumplir quince años, Lola pesaba «cincuenta y cuatro kilos» (MDM, p. 167) pero se convirtió en una «mujer grande» (MDM, p. 168), es decir que tenía gran éxito «con

¹² Pacheco Oropeza B., «Las imágenes del cuerpo en *Modelos de mujer* de Almudena Grandes», in Romero Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F. (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, 2001, p. 187.

los albañiles que trabajaban en la calle» (MDM, p. 168) y ahora inspira desprecio «a las redactoras de páginas de moda» (MDM, p. 168). Por lo tanto, no le extrañó que Eva, la modelo, empezase a realizar conductas de evitación frente a la glotona Lola: «si no te importa, preferiría que no comiéramos juntas» (MDM, p. 173).

Dicha sentencia es la deducción, bastante lúcida, de una mujer consciente del despotismo de una sociedad que alaba la delgadez y desprecia a cualquier otro «modelo» que no responda a los criterios requeridos. Este pensamiento dicotómico considera que uno o es delgado y guapo, o es gordo entonces feo. Son por lo tanto presiones sociales que imponen un modelo de belleza plasmado a través de mujeres que rozan a veces la anorexia y que está llevando a que muchas, y de cualquier edad, vivan obsesionadas con la idea de la obesidad. Es destacable añadir que la imagen del cuerpo «perfecto» es una inquietud que afecta a personajes de diferentes edades y rangos sociales. Al respecto, Fernando Valls ha manifestado que los relatos de Almudena Grandes:

[...] 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 gordas¹³.

A esa tiranía de los arquetipos solemnizados por la sociedad, tampoco escapa la Malena adulta. Frente al espejo de cuyo símbolo se aprovecha a menudo la autora, la mujer de cuarenta y seis años evalúa con lucidez los daños del tiempo que «parecía haber caído sobre [ella] como una blasfemia¹⁴». Delante del espejo, tenía «el cuerpo fofo, añoso [...], los pechos caídos, el vientre dilatado, venas varicosas en las piernas y caderas a punto de derrumbarse» (MDM, p. 77). Tampoco olvida las heridas del pasado cuando de niña, «no conocía tortura más atroz que salir de compras, ni milagro más

¹³ Valls F., «Por un nuevo modelo de mujer. La trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989-1998», in *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003, p. 186.

¹⁴ Guelbenzu J. M., *La mirada*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 61.

auténtico que una falda de su talla» (MDM, p. 78). La madre, verdugo que coloca la soga alrededor del cuello de su propia hija, tan afligida estaba a causa de su corpulencia, que se echaba a llorar «al contemplarla desnuda [...] mientras ella se embutía a presión en un bañador negro [...] que finalmente habían encontrado en el último rincón de la planta de señoras» (MDM, p. 79).

Cargada de sarcasmo, la descripción tragicómica que se inserta en este fragmento dota la narración de artificios de lenguaje que seguro provocan risa. Recordemos que la burla y el humor son procedimientos estilísticos de los cuales se aprovecha la autora para manifestar la violencia que ejercen las miradas acusadoras. Esta parodia orquestada por la novelista puede aludir a experiencias vividas y/u observadas por niñas como ella, y que asistan sin defensa a sucesos que no controlan. Para resaltar el interés de estas estrategias estilísticas, valga citar las clarividentes palabras de Bajtín:

[...] la parodia es la afirmación de «un mundo al revés»; como la sátira, parece estar unida en sus orígenes a lo cómico carnavalesco [...] en el que cada uno de los valores jerárquicos tradicionales se desacraliza, se escarnece y se derrumba. En un sentido más amplio, se produce la parodia cuando la imitación consciente y voluntaria de [...] un motivo se hace de forma irónica, para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico¹⁵.

En su afán de conseguir un cuerpo que tenga el tamaño y la forma adecuados, Malena había decidido, años atrás, ponerse a régimen. Así que, conforme a las instrucciones de su «hermosa» (MDM, p. 78) madre, fue a Madrid a consultar un endocrino que la miró «a la cara con expresión de lástima» (MDM, p. 80-81) y le dijo bien claro: «mira, hija, tu problema es que eres una gorda congénita. Te voy a poner un régimen muy duro [...] tu organismo carece de metabolismo basal, reina, ya puedes ir haciéndote a la idea...» (MDM, p. 80-81). El discurso del escéptico médico, que se supone científico y que debía servir de consuelo, es fatídico porque subraya la fatalidad de un sujeto que no puede controlar su cuerpo ya que lo

¹⁵ Marchese, A. y Forradellas J., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000, p. 311.

que obra en él, es decir, la comida, es una fuerza ajena al control de la «paciente».

A partir de aquella visita, el culto del cuerpo perfecto ejercerá una implacable presión. Aterrorizada por el diagnóstico del endocrino, la niña de quince años dejó de comer y empezó «a ingerir lo estrictamente necesario para ir tirando, verdura hervida, carne hervida, pescado hervido, vida hervida» (MDM, p. 77). La reiteración deliberada de «hervido/a» traduce tanto el dolor como el hastío de la heroína que se transmiten también al lector. Éste experimenta entonces lo violento que son las emociones que agitan a Malena, así como los componentes emocionales negativos que la inquietan. De ahí la solemnidad de la graciosa expresión que se reitera en el cuento: la dieta «a rajatabla» (MDM, p. 81) que le prescribe el médico y que acaba por esclavizarla.

Presa pendiente del veredicto de la báscula, Malena «se pesaba todas las mañanas después de ducharse con un gel anticelulítico fabricado a base de algas (MDM, p. 81). Pesarse cada día vigilando la aguja de la báscula, lavarse con productos específicos o untarse la piel con cremas adelgazantes, son rituales que dicen, no sin humor, el poder de los medios en la vida de muchas personas que, en un desesperado intento de cuadrar con algunos patrones, se dan cuenta al final que ninguno les proporciona provecho. Por eso, la industria de la belleza, otro tema que se aborda sutilmente en esta colección de cuentos, se beneficia de los seres cuyo contexto familiar, social o bien profesional, les presiona para estar delgados. Trabajos, como el de Jean Baudrillard, demuestran así que varios estereotipos se promueven a través de los medios de comunicación:

En todo momento, se invita al individuo a agradarse, a complacerse. Se entiende que gustándose a sí mismo tiene mayores oportunidades de gustar a los demás. Llevado al extremo, probablemente la complacencia y la autosedución puedan llegar a suplantar totalmente la finalidad seductora objetiva. La empresa seductora se vuelve sobre sí misma, en una especie de «consumo» perfecto, pero su referente continúa siendo siempre la instancia del otro. Sencillamente, agrandar ha llegado a ser una empresa en la que la

consideración de la persona a quien hay que gustarle es meramente secundaria. Un discurso repetido de la marca en la publicidad¹⁶.

Objeto de poder, el cuerpo en los escritos de *Grandes* es una institución que actúa a nivel social y si la dieta responde a las necesidades del cuerpo sometido a la tiranía de la delgadez, la vestimenta y los cosméticos son otras resoluciones para cumplir con los requisitos de lo que se ha decretado como «feminidad». Crítica con este sistema, *Grandes* demuestra que basta con hojear revistas, examinar anuncios u observar escaparates para convencernos de que el cuerpo es un poderoso enemigo que vence o nos vence.

Las propagandas, como lo subraya Baudrillard, inventan «modelos directivos¹⁷» que reclaman también la adquisición de ciertos productos. Convertidos en piezas indispensables de lo cotidiano, algunos objetos que estandarizan de otra forma el cuerpo femenino responden a una estética de la feminidad que el entorno ha creado. En *Bárbara contra la muerte*, el sueño de la chica se limita a convertirse en una superficie ornamentada:

[...] cuando las tetas me crezcan del todo me compraré sujetadores de encaje transparente con flores bordadas de muchos colores [...] muy horteras, pero preciosos, y me pondré medias negras con una costura atrás, tan fina que sea casi imposible llevarla recta, y zapatos de tacón alto, altísimo, eso haré, me pintaré los labios de rojo oscuro, y tendré la piel muy suave y oleré bien, muy muy bien¹⁸.

Tal y como se describe en la vida que se inventa, *Bárbara*, una niña que anda «siempre en la luna de Valencia» (MDM, p. 111) será exuberante del adorno sin medida y se parecerá más bien a las actrices del cine americano. La ropa interior, el color provocativo del pintalabios y los accesorios sensuales que elige subrayan de hecho su fascinación por este modelo de mujer y su firme anhelo de conquistar la mirada del varón. Buen ejemplo de ello, lo que añade la chica:

¹⁶ Baudrillard J., *La sociedad de consumo, sus mitos, sus estructuras*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2009, p. 105.

¹⁷ Baudrillard J., *L'Échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976, p. 161-163.

¹⁸ MDM, p. 114-115.

[...] los tíos se desplomarán a mis pies, todos los tíos [...] lo siento, pero eso es lo que voy a hacer, coquetear con todos a la vez, y luego, si no llega alguno que sea estupendo, pero estupendo del todo, de verdad, como los novios de las películas, escoger al que tenga un descapotable, rojo, si puede ser, o amarillo, a lo mejor... no, me apetece más ir en un descapotable rojo, con un sombrero, y un pañuelo de puntas muy largas enrollado en el cuello, y unas gafas de sol enormes, oscuras...¹⁹.

El culto de la mujer coqueta es uno de los instrumentos idóneos que se encargan del adoctrinamiento de la mujer «libre» que cree disponer de su cuerpo. Si el concepto «libertad» supone la re-actualización de valores tradicionales, entonces dicha libertad no rechaza sino mantiene, bajo otra forma, las normas sociales dominantes. Por lo tanto, es muy relevante la desigualdad de género que se observa en el discurso de la heroína. La imagen subliminal de la esposa «perfecta» sentada al lado del arquetipo del marido rico y misógino da una idea de sumisión que tiene el riesgo de generar una cultura machista. Ésa es una de las varias representaciones que condena Almudena Grandes ya que al colocar a la mujer como un «objeto», se vehiculan valores del cuerpo femenino al servicio de la satisfacción de los varones.

La mujer-adorno, con un fuerte significado sexual, es el espejo en que se reflejan las virtudes del varón. En este marco de representaciones, el coche es un medio para ubicarse en una situación de poder. Estar frente al volante de un coche veloz da más valor al conductor que a la conductora a quien se le asocia la idea de necia y poco fidedigna. Estas consideraciones nos llevan a cuestionar la valorización de este tipo de representaciones que invaden nuestras pantallas y falsean la concepción instantánea de lo que debe ser la mujer y lo que debe ser el varón en nuestra sociedad. En el caso de Bárbara y en tantas más, se desea imitar a las actrices supuestamente bellas y así se crean frustraciones y conductas imitativas como lo vimos también con Malena.

Otra pista que subraya la pluralidad de enfoques que maneja la autora para cuestionar el imaginario corporal es la descodificación del lenguaje no verbal. Al examinar *Modelos de mujer*, se observa que este lenguaje que prescinde de la palabra enriquece la narración

¹⁹ *Id.*

cuando se contempla la gestualidad de los personajes. A veces, la potencia expresiva de los movimientos acompaña lo que se articula y, en ciertos casos, lo sustituye. En este sentido, la gestualidad estructura el discurso porque pone de manifiesto las reglas de comunicación verbal y no verbal que rigen la sociedad a la que pertenecen las heroínas. Gracias a la expresión facial que veremos a continuación, *Grandes* refuerza el significado de sus palabras cuando recurre a los códigos kinésicos.

Las miradas pueden revelar los tabúes relacionados con el cuerpo y eso se manifiesta en la actitud de la dependienta de una tienda: «El pavimento de la calle Serrano sobrevivía milagrosamente a sus pisadas mientras ella se concentraba en invocar una muerte cruel, cualquier interminable agonía dolorosa, para la desteñida dependienta de talla 36 que se había atrevido a mirarla con cara de lástima» (MDM, p. 83). Incluso cuando son amables, las miradas masculinas traducen una escisión dicotómica: gorda/delgada, fea/guapa, elegante/hortera...etc. Es lo que superó Malena que, «con el tiempo y la terquedad de las miradas masculinas, se acabó acostumbrando a formar parte de la nómina de las alumnas académicamente deseables» (MDM, p. 86).

La comunicación gestual que incorpora la autora al discurso aporta entonces dimensiones significativas desde el punto de vista del relato. Que sean destinatarios o receptores, importa también tener en cuenta las posiciones de los personajes. Centrémonos en esta postura por la cual opta Malena: «Aquella vez ya no quiso sentarse con elegancia, ya no. Se desplomó encima de la silla con todo su peso y dejó escapar un sonoro suspiro» (MDM, p. 73). El diálogo de su cuerpo cobra, en este contexto social, mayor elocuencia que lo que pudieran decir sus palabras. Por hermosa que sea, la mujer sin gracia no agrada. Por eso, los ruidosos suspiros no pueden permitirse en los labios femeninos ya que las normas sociales establecieron cierto comportamiento que regula las conductas femeninas.

Vulgar, sin gracia ni refinamiento, Malena es el antípodo de la «distinguida» Eva. Consciente de la importancia del cuerpo, su postura cobra singular relieve la primera vez que encuentra Rushnikov. Siempre atenta al mismo ceremonial y las mismas delicadezas en cualquier circunstancia, la modelo «avanzó despacio, marcando los pasos con todo el cuerpo, le tendió la mano,ladeó la

cabeza, imprimió a su sonrisa una variante que yo desconocía, le saludó [...] con una voz tan acariciadora que se me olvidó traducir lo que estaba diciendo, y suspiró» (MDM, p. 178). Posicionándose como ícono de belleza, satisfecha del éxito que inspira, Eva no teme mostrar cada parcela de su cuerpo que condena la supuesta fealdad de Malena. Desde esta posición, es de notar la potencialidad de sugerencias que el exagerado contraste establece entre los movimientos de las dos protagonistas. No por nada, la autora representa en ellas dos mundos que se repelen: una es espontánea y la otra calculadora, una es auténtica y la otra disfrazada, una es alma y la otra cuerpo, una es luz y la otra penumbra.

No obstante, no todas las oposiciones son maniqueístas y las jerarquías rígidas que se plantean con los personajes de *Grandes* afirman la existencia de dos realidades no forzosamente opuestas. Por tal razón, el mecanismo penumbra/luz alude más bien a la experiencia de lo oscuro como camino para la reapropiación de sí mismo. A este propósito, son significativas las palabras de Gilbert Durand cuando afirma que «semánticamente hablando, puede decirse que no hay luz sin oscuridad, mientras que lo contrario no sería cierto²⁰». Por lo tanto, aquella «niña enferma de identidad» (MDM, p. 17) se disipa a favor de una Malena que, lúcida y liberada de su «patología», está consciente hoy del deterioro de su cuerpo y en lo que el tiempo provoca en él. El paso del tiempo no le impide contemplarse sin complejos y mirar hacia un futuro que la libere de sus angustias. Por lo antes dicho, Malena renuncia por fin a mirarse en la penumbra como solía hacer:

[...] oprimió de un manotazo los tres interruptores que regulaban otros tantos focos halógenos, feroces, la intratable iluminación cenital del espejo. Mantuvo los ojos bien abiertos todo el tiempo, ya no había motivo para mirarse en la penumbra [...]. Ahora necesitaba todo lo contrario, y más que verse bien, verse destruida [...]. Su sonrisa se amplió hasta adquirir las proporciones de una mueca forzada mientras su mano derecha se cerraba en el aire, y entonces lo dijo bien claro, en voz alta, mañana vuelvo a comer²¹.

²⁰ Durand G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general* (1960), Madrid, Taurus Ediciones, 1981.

²¹ MDM, p. 77.

Ante la realidad bastante cruel que le exhibe el espejo, Malena decide acabar también con otro suplicio que la habita desde la infancia. Al prescindir de un imaginario corporal que siempre la persigue, la protagonista revoca las normas comportamentales internalizadas y disuelve el sistema de poder y dominación prevalecientes que hasta ahora regían su vida. Para que se produzca cualquier cambio, las protagonistas de Almudena Grandes aprenden, con el tiempo, a modificar los mecanismos que funcionan a nivel del individuo. En este sentido se expresa Foucault cuando afirma en *Microfísica del poder* que el poder es un proceso que «debe ser analizado como algo que circula y funciona en cadena [...]. El poder no se aplica a los individuos sino que transita a través de los individuos²²».

No menos intensa fue la determinación de Berta que se convertía «en una vieja solterona clásica» (MDM, p. 197) y que no disponía de nada excepto «la manía de coleccionar gilipolleces olorosas en tarros de cristal» (MDM, p. 198). A medida que la protagonista se adentra en el invierno de su vida, un sentimiento de vacío interior la invade, entonces se da cuenta de lo absurdo que es coleccionar diecinueve tarros de cristal transparente «todos de tamaños y formas diferentes, con distintos tapones y contenidos [...] todo cien por cien natural [...] y las etiquetas lo advierten, no experimentamos en animales, yo tampoco experimento, no tengo marido, no tengo hijos, no tengo amigos, no tengo trabajo, no tengo nada que sea mío» (MDM, p. 198).

Es conveniente subrayar que la variedad de los productos de aseo es un símbolo que se asocia con la apariencia o el bienestar y, teniendo en cuenta lo que se describe en este fragmento, la protagonista dispone de una cantidad infinita de objetos que colecciona y que no tienen valor, a no ser que la consuele la adquisición de productos sin necesitarlos, incluso sin llegar a usarlos. En búsqueda de llenar el vacío existencial del cual padece, Berta acumula un sinfín de objetos en su única victoria, es decir, «un cuarto de baño para mí sola, una gigantesca bañera plantada en el desierto como el más insensato monumento» (MDM, p. 239). Lo mismo sucede con Malena. Ella también escoge el cuarto de baño como espacio privilegiado para compensar sus ansias de comida,

²² Foucault M., *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones La Piqueta, 1992, p. 37-39.

entonces, «frecuentaba vicios cada vez más perversos, que casi siempre requerían el cuarto de baño como escenario, porque eran vicios sucios en sentido literal» (MDM, p. 95).

Espacio privado, el cuarto de baño cobra así mayor importancia al convertirse en un refugio curativo donde algunas se esconden para viciarse. Si Malena descubre los «recursos para sobrevivir» (MDM, p. 89) y se sumerge «completamente desnuda en la bañera» (MDM, p. 90) para inaugurar las «propiedades saciantes» (MDM, p. 92) de los sentidos, otras se aíslan en el cuarto de baño para purificarse. El agua, que supone la aparición de la vida en el Génesis, limpia el cuerpo y purifica el alma. Símbolo de purificación por inmersión, el agua elimina entonces las cargas que anquilosaban el cuerpo de Berta y adormecían su juicio. ¿Quién sino una matemática sabría mejor que «todo cuerpo sumergido en un líquido pierde una parte de su peso, o sufre un empuje de abajo arriba, igual al volumen del líquido que desaloja» (MDM, p. 201-202)?

Son muchas las representaciones en las que aparece el agua como símbolo de vida o de muerte y Berta experimenta en el cuento los dos símbolos. Por un lado, el agua es símbolo de «fuerza de despertar²³» que la transforma y la despierta hasta tal punto que llega a aniquilar a la buena hija que hasta ahora ha sido. Y por otro lado, el agua es símbolo de muerte porque al final se mata a la buena hija a favor de una mujer en la que ya no quedaba «rastros alguno de la buena Berta» (MDM, p. 244) en presencia de su madre. Figura mítica, la madre es un leitmotiv en la narrativa de Grandes como se puede apreciar en la siguiente afirmación:

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 madrileña reniega; por otro, el ideal de madre amorosa, liberal y moderna que las mismas protagonistas aspiran a ser con sus hijos²⁴.

²³ Bachelard G., *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, (1942), México, FGE, 1978, p. 31-32.

²⁴ Aguilera Gamero M., «Los siete pecados capitales en Modelos de mujer: la incitación de lo prohibido», in *La narrativa de Almudena Grandes (1994- 2004)*, Córdoba, Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2012, p. 126.

A pesar de la presunta sumisión que caracteriza a la hija-modelo que sufría a manos de su madre, Berta acaba por tomar un rumbo en su vida y decide desatarse por completo de la educación que la encadenaba abandonando del mismo modo el sentimiento de culpa que arruina su vida. Así que tira a la basura su colección «de olores prisioneros en tarros de cristal antes de hacer el equipaje con mucho cuidado» (MDM, p. 247). Y con mucho cuidado también, se asegura de que «al cerrar la puerta, no dejaría allí ninguna cosa» (MDM, p. 248) que le hubiera pertenecido.

No es del todo casualidad que tanto Berta como las otras vivan estas experiencias en el cuarto de baño donde el espejo es otro símbolo cuyas posibilidades de sentido son múltiples. A la autora no se le escapó la capacidad que tiene el espejo para reflejar realidades con significaciones opuestas. Así es como se experimenta la imposibilidad de develarse sino a través del espejo planteándose cada vez que se miran la misma pregunta: «¿por qué te miras?, ¿contra quién te miras? ¿Tomas conciencia de tu belleza o de tu fuerza?²⁵».

El espejo exige la contemplación porque es sobre todo un momento de introspección. A Berta le devuelve «la huella familiar [...] mientras miraba hacia dentro, repasando, uno a uno, los contornos de una herida que tampoco se cerrará jamás» (MDM, p. 234). En cuanto a Migue, no tan loca como pensaban los demás, se veía «distinta» (MDM, p. 69) cada vez que se miraba en el espejo. Extrañamente, el espejo atribuye la facultad de desvelar el sujeto femenino en su autenticidad sin hacerlo caer en lo que Sartre llama «la trampa del espejo²⁶». Lo mismo ocurre con Malena cuando experimenta «la iluminación cenital del espejo» (MDM, p. 77).

A todo este lenguaje espejeante de símbolos, hay que agregar otro componente del cual se vale la autora para aludir a los prejuicios. Si el espejo desnuda la mirada, ésta es capaz de desnudar el cuerpo. Acostumbrarse a ver y no a mirar es tener la facultad de discernir que la lucha por transgredir los modelos se hace sin referencia a lo masculino. Así se explica la percepción de Lola al darse cuenta de que la hermosa Eva no era más que una imagen que le reflejaba su mirada anterior. Ahora, Lola es capaz de orientar la mirada hacia la

²⁵ Bachelard G., *op. cit.* p. 32.

²⁶ Sartre J-P., *La Nausée*, París, Gallimard, 1938, p. 32.

buena dirección para descubrir que la modelo «no tenía buen aspecto» (MDM, p. 188) y que en realidad era una mujer «muy sola» (MDM, p. 187).

Si la mirada de algunos es capaz de manipularnos, otros son capaces de manipular la nuestra. Lo mismo sucede en el cuento protagonizado por Malena. Debido a las miradas impuras que vinculan ciertos prejuicios, la protagonista «seguía viéndose a sí misma como una chica gorda» (MDM, p. 86). Sin embargo, a pesar de la imagen que le refleja la mirada del otro, es posible experimentar, en algunos momentos, chispazos cuando privilegia la energía de la mirada. Por tal razón, ya no aparta la vista y de su desconsuelo parte la búsqueda de otra vía de rescate. De ahí que Malena renuncia a suicidarse y recobra «en un instante la lucidez, y decidió que no se mataría nunca, que no se suicidaría jamás» (MDM, p. 104).

Impura, acusadora o piadosa, la mirada es capaz de ejercer violencia cuando incomoda al sujeto que, en tal caso, debe responder a ciertas conductas de las cuales se aprovecha la novelista para demostrar en qué medida el cuerpo actúa como catalizador de nuestra memoria. El cuerpo de cada protagonista, sea perfecto o no, es un intermediario entre sujeto y memoria porque materializa datos de la vida que de otro modo quedarían silenciados. Es así como se rebela el cuerpo convirtiéndose en el escenario ideal para propalar un pasado que se niega a desaparecer.

En conclusión, el término «modelo», como lo hemos planteado en el inicio de este artículo, es el hilo conductor de los fragmentos examinados. Para poner de relieve injusticias inherentes en la sociedad que dividen a las mujeres según criterios físicos, el recurso más persuasivo que manejan los personajes es adoptar primero una postura que les propone su sociedad para convertirse luego en una réplica de lo que los otros esperan que sean. Vista así, su subversión puede ser pensada como discurso emancipatorio a través de la destrucción del canon social. Algunas desvelan así excesos que son, por lo general, conductas reprochables en su entorno. De ahí el elogio de ciertas conductas sorprendentes que privilegian las protagonistas como el abuso de la comida, del alcohol o del sexo. No sin sarcasmo, la autora prosigue su ruptura con la ideología dominante al enumerar en cada cuento ideales de los

cuales se vale en la narración para subvertir modelos pendientes de héroes que encarnan los valores tradicionales. Atenta a la problemática de la imagen, *Grandes* ridiculiza el cuerpo perfecto y reivindica lo imperfecto. Sus luchas por transgredir los patrones pasan también por el espejo cuya función es fundamental en sus cuentos. Por vía de los reflejos de-formantes se exploran memorias de cuerpos que recuerdan desde los legados ancestrales que los sujetan. De igual modo, la cuestión de la mirada es importante para tomar conciencia de sus propios prejuicios y es así como se logra dar cuenta de sujetos desposeídos de su «yo» a sujetos que dan nacimiento a un «yo» despertado.

Dispuesta a desafiar algunos cánones para romper con el mito de la feminidad, la autora pone de manifiesto el peso del orden establecido sin ninguna pretensión de destruirlo. Al contrario, la acción subversiva de sus personajes debe plantearse más bien como discontinuidad que agrega nuevos parámetros al discurso dominante. Junto a este proceso de «de/sublimación», surge la continua interacción con la memoria tal como lo entiende *Almudena Grandes*, es decir, llegar a saldar deudas con su memoria sin terminar de «arreglar cuentas con el mundo» (MDM, p. 17).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AGUILERA GAMERO, M., «Los siete pecados capitales en Modelos de mujer: la incitación de lo prohibido» in *La narrativa de Almudena Grandes (1994- 2004)*, Córdoba, Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2012.

BACHELARD, G., *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, (1942), México, FGE, 1978.

BAUDRILLARD, J., *La sociedad de consumo, sus mitos, sus estructuras*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 2009.

--, *L'Échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976.

CABELLO, A., & GARCÍA, A., *Construyendo la masculinidad: fútbol, violencia e identidad*, RIPS, Vol. 10 (núm.2), 2011.

DURAND, G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general* (1960), Madrid, Taurus Ediciones.

FOUCAULT, M., *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones La Piqueta, 1992.

GRANDES, A., *Modelos de mujer* (1996) Barcelona, Maxi Tusquets, 2021.

GUEL BENZU, J. M., *La mirada*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

IMBODEN, R. C., «Los cuentos de Almudena Grandes», in Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Almudena Grandes*, Madrid, Arco Libro, 2012.

MALLARME, S., *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.

MARCHESE, A. y Forradellas, J., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000.

PACHECO OROPEZA, B., «Las imágenes del cuerpo en *Modelos de mujer* de Almudena Grandes», in Romero Castillo, J. y Gutiérrez Carbajo, F. (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, 2001.

PEINADO RODRÍGUEZ, M., *Enseñando a señoritas y sirvientas. Educación femenina y clasismo en el franquismo*, Madrid, Catarata, 2012.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, <https://dle.rae.es/modelo>.

REBOIRAS, R., «Entrevista a Almudena Grandes», *Cambio* 16, 25 de marzo de 1996.

SARTRE, J-P., *La Nausée*, París, Gallimard, 1938.

VALLS, F., «Por un nuevo modelo de mujer. La trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989-1998», in *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003.