

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN**

**EN BUSCA DE UNA IDENTIDAD PROPIA:  
LOS ESPEJOS DE LULÚ Y MALENA (DE  
ALMUDENA GRANDES). DUALIDADES,  
TRASGRESIÓN Y TESTIMONIO**

**Trinidad Gil Ferrandis**

**Director: Prof. Dr. José Romera Castillo**

**PROGRAMA DE DOCTORADO CON MENCIÓN DE CALIDAD:  
LA LITERATURA ESPAÑOLA  
EN RELACIÓN CON LAS LITERATURAS EUROPEAS**

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA  
LITERATURA**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA**

**2010**

## ÍNDICE

<b>I. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>7</b>
1.1. Marco de investigación .....	7
1.2. Objetivos .....	7
1.3. Agradecimientos .....	20
<b>II. PRIMERA PARTE.</b>	
<b>BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL PERSONAJE NOVELÍSTICO .....</b>	<b>22</b>
2.1. Aproximación conceptual .....	24
2.1.1. Cambios en la idea del personaje; causas y circunstancias .....	24
2.1.2. Dos aproximaciones conceptuales dispares .....	27
2.1.2.1. Personaje-persona .....	28
2.1.2.2. Personaje-función .....	35
2.2. Construcción .....	41
2.2.1. El personaje como construcción .....	41
2.2.2. El personaje, complejo de rasgos (un recorrido histórico).....	42
2.2.3. Signos del ser, de acción y de relación: identidad, conducta y relaciones con otros personajes .....	55
2.2.4. Modos de presentar al personaje en el texto .....	58
2.3. Tipologías .....	60
2.3.1. Tipologías formales .....	61
2.3.2. Tipologías sustanciales .....	64
<b>III. SEGUNDA PARTE.</b>	
<b>BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN: ALMUDENA GRANDES .....</b>	<b>75</b>
3.1. Breves aspectos biográficos .....	75
3.2. Trayectoria literaria general .....	81
3.3. Breve análisis de las dos novelas objeto de estudio: <i>Las edades de Lulú</i> y <i>Malena es un nombre de tango</i> .....	102

3.3.1. <i>Las edades de Lulú</i> .....	102
3.3.2. <i>Malena es un nombre de tango</i> .....	110

#### **IV. TERCERA PARTE**

#### **ANÁLISIS DE LOS DOS PERSONAJES FEMENINOS PROTAGONISTAS: LULÚ Y MALENA ..... 117**

4.1. Características generales .....	117
4.1.1. Miradas similares y perspectivas análogas de dos mujeres pertenecientes a una misma generación: Lulú y Malena en primera persona .....	117
4.1.2. Un debate eterno: el carácter autobiográfico de las obras literarias .....	119
4.1.3. Una lucha constante contra las etiquetas: el deseo de ser reconocida como una escritora, sin más .....	122
4.1.4. Dos novelas de formación o <i>Bildungsroman</i> : despertar y aprendizaje ..	127
4.1.5. Un paso más allá de la novela de formación, esto es, la novela de concienciación .....	129
4.2. Una primera aproximación: temas, rasgos y procedimientos .....	133
4.2.1. Lulú en Pablo vs. Malena, a través de Fernando y otros muchos personajes .....	134
4.2.2. Dualismo –amor-sexo, deseo-voluntad y placer-dolor–, juego de opuestos y contrarios, trasgresión, testimonio y memoria .....	137
4.2.3. Hacia un análisis conjunto de Lulú y Malena: por un lado, como expresión de personas y, por otro, como actores de la acción narrativa en conexión con otros actores .....	143
4.3. Primera caracterización. Los signos del ser. La identidad a través del nombre, el aspecto físico y el vestuario .....	145
4.3.1. Hacia una caracterización primera. Los signos del ser: identidad a través de la asignación del nombre .....	145
4.3.1.1. Lulú, Marisa, María Luisa y Pato .....	146
4.3.1.2. Malena es un nombre de tango y mucho más .....	151
4.3.2. Hacia una caracterización segunda. Los signos del ser. La identidad a través de la asignación de los rasgos externos: aspecto físico y vestuario .....	154

4.3.2.1. El físico evidente e inseguro de Lulú. El vestuario: reflejo primero de una infancia prestada y posterior ejemplo de una copia identitaria de Pablo .....	154
4.3.2.2. La oposición física entre Malena y Reina, reflejo de la confrontación moral. La búsqueda de una identidad propia a través de los modos de vestir .....	157
4.4. Identidades robadas: el espejo erróneo de Malena, Reina, frente a la desposesión material de Lulú .....	159
4.4.1. El deseo equivocado de ser Reina. El juego cruel de identidades .....	159
4.4.2. La desposesión material de Lulú .....	168
4.4.3. El deseo de Malena de ser niño, ejemplo máximo de renuncia a la propia identidad .....	170
4.4.4. La ocultación de Malena frente a la hipocresía de Reina .....	173
4.4.5. Reina y Chelo, dos personajes castrantes para Malena y Lulú respectivamente: censoras hipócritas de las conductas ajenas y fieles reproductoras de la ideología franquista y del papel de víctimas .....	175
4.5. Dos búsquedas identitarias similares por caminos discrepantes: los espejos de Fernando y Pablo a través del amor y el sexo .....	178
4.5.1. Malena: visibilidad y plenitud a través de Fernando. Los deseos hechos realidad. Pasos previos .....	179
4.5.1.1. Sexo y autodescubrimiento .....	180
4.5.1.2. Miguel y Porfirio. El despertar de la visibilidad propia asociada al sexo .....	181
4.5.2. El miedo de Malena a la ausencia del objeto amado y a sí misma. Fernando, roto en 1.000 pedazos .....	184
4.5.3. Otro nuevo error: ir contra Reina, pero desde Reina .....	189
4.5.4. El efecto espejo de Agustín: la imposibilidad de luchar contra uno mismo. La verdad a través de la palabra: en el sexo y la memoria .....	190
4.5.5. Lulú, una réplica de Pablo .....	194
4.5.6. Lulú: toma de conciencia, deseo de ruptura y desconocimiento de los propios límites .....	196
4.6. Trasgresiones ideológicas y sexuales. Ideas de mujer, memoria y política .....	200
4.6.1. La trasgresión ideológica de Malena a través de Fernando .....	200

4.6.1.1. Malena y Fernando: vínculo familiar y confrontación social ...	200
4.6.1.2. El rechazo de Malena a la superestructura ideológica y cultural a través de Fernando. La política, columna vertebral del relato .....	202
4.6.2. Ideas sobre el concepto de mujer: modos de ser y pensar al margen del género. En defensa de una superación de la división genérico-sexual .....	208
4.6.2.1. Contra el feminismo por su actitud determinista .....	208
4.6.2.2. En defensa del humanismo .....	209
4.6.3. Desmontando prejuicios: la <i>mala vena</i> y la validez de la propia naturaleza en Malena .....	212
4.6.3.1. Adiós al mito de Rodrigo el Carnicero .....	213
4.6.3.2. La gran mentira: Malena sirve para follar... y mucho más. La recuperación de su propio yo .....	214
4.6.4. Trasgresiones sexuales en <i>Las edades de Lulú</i> : del vínculo fraternal al paterno-filial y el incesto .....	216
4.6.4.1. Pablo y Lulú: un vínculo casi fraternal .....	217
4.6.4.2. Pablo y Lulú: un vínculo paterno-filial .....	219
4.6.4.3. Una relación incestuosa .....	225
4.6.4.4. La trasgresión con el sexo como juego y escenificación .....	228
4.7. Santiago, la abdicación consciente de sí misma por parte de Malena. Las palabras como instrumento al servicio de una identidad propia .....	231
4.7.1. Santiago, un intento libre y consciente de renunciar a la propia identidad. El ocultamiento como castigo .....	231
4.7.2. Santiago, en las antípodas de Malena: la comida y las palabras .....	235
4.7.2.1. La incapacidad de Santiago para saberse hombre .....	235
4.7.2.2. La vida a través de las palabras, en la historia personal y colectiva, frente a la muerte del silencio .....	236
4.7.2.3. De nuevo, la frustración frente al espejo erróneo robado. La maternidad culpable de Malena en Santiago .....	238
4.8. Tres espejos silenciados: la tía Magda, el abuelo Pedro y la abuela Soledad. La necesidad de Malena de desvelarlos para avanzar .....	242
4.8.1. La tía Magda y el abuelo Pedro .....	243
4.8.1.1. Magda-Malena: complicidades recíprocas. Del rechazo inicial al posterior amor absoluto. Personajes ambiguos: el abuelo Pedro y su padre Jaime .....	243

4.8.1.2. Contra el castigo del silencio, la liberación a través de la palabra: el diario de Magda .....	247
4.8.1.3. La culpa y la castración en Magda como avance de la culpa y la castración de Malena .....	249
4.8.1.4. La primera visibilidad a través del abuelo Pedro. Dos versiones de una misma verdad: Mercedes y Paulina .....	250
4.8.1.5. La ruptura del silencio. La necesidad de saber para querer más y mejor a los otros y a uno mismo .....	253
4.8.2. La abuela Soledad. De la historia personal a la colectiva .....	259
4.8.2.1. La necesidad de rasgar también el velo del silencio sobre el pasado colectivo. La falsa verdad de la Transición. Una más que evidente involución histórica .....	259
4.8.2.2. El efecto espejo de Soledad: la desposesión y la búsqueda culpable del amor en otros hombres. La figura del desaparecido .....	264
4.9. La maternidad: Lulú y Malena, hijas y madres .....	270
4.9.1. Lulú y Malena en su papel de hijas .....	271
4.9.1.1. Lulú y Malena: dos hijas mal queridas. De la supuesta fortaleza emocional a la falta de la sensibilidad .....	271
4.9.1.2. Dicotomías de mujer. La falacia de las mujeres fuertes y débiles. Hadas y brujas. Ángeles y demonios .....	274
4.9.1.3. Malena, en busca de una madre: de Reina a Magda .....	277
4.9.1.4. Lulú: el rechazo absoluto de la propia madre, en busca de un modelo propio .....	280
4.9.1.5. Dos maternidades cónicas, egoístas y rancas en el amor .....	282
4.9.2. Lulú y Malena como madres .....	284
4.9.2.1. Malena y Reina, dos modelos de maternidad discrepantes. Soledad como referente .....	284
4.9.2.2. Maternidades masculinas. El abuelo Pedro, la única posibilidad de romper el silencio. Vidas y palabras. Marcelo como madre .....	292
4.9.2.3. El dilema de Malena. Las posibilidades del aborto en tres mujeres: Malena, Magda y Soledad .....	292
4.9.2.4. La maternidad culpable de Malena. Una paso determinante hacia ella misma. El poder transformador de la maternidad .....	294
4.9.2.5. Lulú como madre. Su propia maternidad infantil .....	297

4.10. El amor y el sexo. Rasgos derivados de una peculiar forma de amar .....	300
4.10.1. El vínculo indisoluble del amor y el sexo en Pablo y Fernando .....	300
4.10.2. El poder trasformador del sexo. La definición propia a través del objeto amado .....	303
4.10.3. Una lucha interna y eterna: deseo-voluntad .....	307
4.10.4. Contra su propia voluntad: Lulú y Malena .....	310
4.10.5. El sexo como instrumento de poder .....	312
4.10.6. El sexo como algo inevitable, irresistible e incontrolable .....	314
4.10.7. El binomio placer-dolor .....	317
4.10.7.1. Del placer y del dolor físico al emocional .....	317
4.10.7.2. La llamada del abismo. Volver al punto de partida .....	320
4.10.7.3. Placer-dolor físico al límite: sadismo y masoquismo .....	321
4.10.8. El espejismo de la madurez en Lulú .....	322
4.10.9. Lulú y Malena ante el desamor: humillación, desmerecimiento propio y vergüenza .....	323
4.10.9.1. Súplicas y humillaciones por el regreso del amor perdido .....	323
4.10.9.2. Amores inmerecidos.....	325
4.10.9.3. La culpabilidad de Malena frente a la vergüenza de Lulú .....	326
<b>V. CONCLUSIONES .....</b>	<b>329</b>
<b>VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>373</b>

## **1. INTRODUCCIÓN**

### **1.1. Marco de investigación**

Este trabajo se inserta en el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, SELITEN@T que, bajo la dirección del Dr. José Romera Castillo, forma parte del Instituto de Investigación de la UNED, donde lleva a cabo múltiples actividades investigadoras. Entre ellas, nuestro trabajo se adscribe al área orientada a estudiar la literatura española en diferentes épocas y géneros; concretamente, a la novela española actual. Asimismo, el centro trabaja en el estudio del teatro y la reconstrucción de la vida escénica, tanto en España como fuera de ella (Europa y América), la escritura autobiográfica, las relaciones de la literatura y el teatro con las nuevas tecnologías y medios de comunicación social, la teoría literaria, etc. (según puede verse en la página web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>).

### **1.2. Objetivos**

El objetivo fundamental que nos proponemos con este trabajo es el de dejar constancia de las muchas similitudes que existen entre los dos personajes femeninos protagonistas de la primera y tercera novela de Almudena Grandes –*Las edades de Lulú* (1989) y *Malena es un nombre de tango* (1994), respectivamente–, esto es, Lulú y Malena. Se trata de dos instancias narrativas que van a ser menos discrepantes de lo que en un principio pudiera derivarse de una primera lectura de ambas novelas: la primera, una obra de una notable carga erótica que cuenta el despertar al sexo y a la vida de la



joven Lulú; y la segunda, centrada en la reconstrucción de la existencia de Malena y de su dependencia hacia su hermana melliza, con una más que evidente mirada al pasado familiar. Y es que pronto vamos a poder comprobar cómo son muchos los rasgos que comparten estos dos personajes tan aparentemente distintos.

Así pues, a través de este trabajo de investigación, vamos a ir desgranando, poco a poco, cómo Almudena Grandes ofrece al lector en las figuras de Lulú y Malena dos miradas muy similares, desde perspectivas más o menos análogas. Se trata, además, de dos narraciones escritas en primera persona, dando lugar así a un relato en el que ambas protagonistas se constituyen en relatoras de su propio devenir vital.

En este sentido, cabe señalar cómo las coincidencias en términos de edad, entorno socio-cultural y tiempo desde el que se narra entre Lulú y Malena, en la medida en que podemos hacerlas extensibles a la figura de Almudena Grandes han derivado en una tendencia a identificar a ambos personajes con la figura de la propia escritora. Al hilo de estas consideraciones, hemos introducido una pequeña reflexión acerca del carácter autobiográfico de la obra de Almudena Grandes; una idea que surge de manera automática cuando la crítica estudia la obra de los escritores y de la que la escritora madrileña tampoco ha podido escapar.

Asimismo, a lo largo de este trabajo vamos a intentar demostrar que tanto *Las edades de Lulú* como *Malena es un nombre de tango* son dos relatos adscritos, no sólo a lo que conocemos como novela de formación o *Bildungsroman* –un tipo de narración en la que se dan a conocer las primeras experiencias vitales de los protagonistas, así como su posterior evolución, esto es, el paso de niñas a mujeres y el aprendizaje que ese transcurrir vital supone para ellas– sino que también se constituyen como dos obras en las que encontramos algunos de los rasgos definitorios de lo que ha venido en llamarse novela de concienciación, o lo que es lo mismo, un tipo de relato en el que el personaje

protagonista se ve abocado a activar su propio recuerdo para esclarecer así, desde la autoconciencia, quién se es en la actualidad; una circunstancia que requiere necesariamente responder a la pregunta de ¿quién he sido? y ¿cómo he llegado al estado actual? y que pasa por reconstruir las circunstancias de la propia vida.

La adscripción de gran parte de la novela escrita por mujeres de los últimos años a la novela de concienciación (Ciplijauskaitė, 1994: 20) nos va a permitir reflexionar en torno a uno de los asuntos claves que siempre surge cuando se analiza la obra de una escritora, esto es, la determinación o no del carácter femenino de su producción literaria; una afirmación que, vaya en un sentido o en otro, nace ya del reconocimiento previo de la especificidad estética de la literatura escrita por mujeres.

Con el análisis pormenorizado de Lulú y Malena que vamos a llevar a cabo en este trabajo, pretendemos fundamentalmente hacer constar la que es la esencia configuradora de ambos personajes, esto es, la búsqueda identitaria que representa el devenir vital de dos mujeres de edades y miradas similares. De este modo, vamos a poder comprobar cómo Lulú y Malena se erigen en dos personajes que, situados dentro de la ficción, van a ejercer de novelistas de sus propias vidas en la medida en que sus respectivas existencias van a ser dos procesos orientados a construirse a sí mismas, tal y como hace el escritor a la hora de alumbrar los personajes de sus novelas. Y es que si por algo se caracteriza la tarea del escritor es, entre otras muchas cosas, por desplegar un prolongado proceso de construcción identitaria de los personajes de sus obras, dotándolos para ello de una identidad, conducta y relaciones con otros personajes que les permita erigirse en instancias narrativas capaces de desempeñar sus cometidos con solvencia, y facilitar así el reconocimiento por parte del lector. Y esto es justamente lo que van a hacer Lulú y Malena a lo largo de sus aproximadamente primeros treinta años de vida: buscar una identidad y unos modos de conducirse y relacionarse propios, al

margen de cualquier tipo de vacío identitario o imposición, respectivamente, tal y como comprobaremos más adelante.

Los problemas de identidad de las dos protagonistas están vinculados directamente a sus respectivas infancias y al tipo de relación que establecen con sus madres y entorno más cercano: así, mientras la desposesión identitaria de Lulú está claramente asociada a una desposesión material que surge del tipo de familia en la que ha nacido –un entorno que se ha despreocupado de ella desde los primeros años de su vida–, Malena vivirá una constante lucha por encontrar una identidad propia al margen de cualquier imposición por parte de Reina y de su madre, así como de todo lo que ellas representan desde un punto de vista ideológico y cultural.

Así pues, al hilo de este más que evidente carácter castrador que van a asumir las progenitoras en ambos relatos, nos detendremos a analizar las distintas perspectivas que de la maternidad se ofrecen tanto en Lulú y Malena como en otros personajes no principales; una circunstancia que nos va a permitir detectar una profunda reflexión en torno a la existencia de distintos tipos de mujer que aparecen directamente vinculados a las opiniones manifestadas por la propia escritora madrileña sobre lo que representa el feminismo, así como acerca de lo adecuado o no que puede resultar hablar de la existencia de una literatura específica de carácter femenino, tal y como acabamos de señalar.

El amor y el sexo van a ser, tanto para Lulú como para Malena, dos ámbitos a partir de los cuales ambas protagonistas van a encontrarse a sí mismas constituyéndose, de este modo, en dos seres individuales y con personalidad propia; un binomio, el del amor y el sexo, que aparece indisolublemente unido en los personajes de Pablo y Fernando. A través de estas dos experiencias amorosas y sexuales, la de Lulú con Pablo y la de Malena con Fernando, Almudena Grandes construye dos potentes historias de

amor secundadas por una más que evidente franqueza sexual; un rasgo, este último, que caracteriza su obra en general y que en el caso de *Las edades de Lulú* se traduce en un relato plagado de descripciones sexuales explícitas derivadas necesariamente de su adscripción al género erótico. En este punto conviene señalar que vamos a obviar cualquier análisis vinculado al género al que pertenece esta primera novela de Almudena Grandes, para centrarnos únicamente en el estudio del personaje de Lulú. En este sentido, vamos a mantenernos al margen de las múltiples consideraciones y polémicas que surgieron a raíz de su publicación, y que, entre otras cosas, centraron el debate en determinar si *Las edades de Lulú* era simplemente una novela erótica o si iba más allá y se adentraba en lo estrictamente pornográfico; una circunstancia que derivó en unos ataques furibundos por parte de determinados sectores de la crítica, tal y como veremos posteriormente.

Con todo, vamos a poder comprobar en los capítulos que siguen cómo este proceso de construcción identitaria se desarrollará en ambas protagonistas por caminos diferentes; y es que si en el primer caso la joven construirá su propia identidad en y a través del espejo de Pablo, esto es, su propio yo nacerá de su gusto por complacerle, dando lugar así a un personaje que resultará ser una copia de todas y cada una de sus preferencias, Malena deambulará de unos personajes a otros hasta alcanzar, definitivamente, la tan ansiada propia identidad. Así, mientras al final de la novela queda demostrado que para Lulú resultará del todo imposible ser lejos de Pablo, Malena, por su parte, dará muestras de su capacidad para construirse a sí misma al margen de las exigencias de su hermana y de las imposiciones sociales y culturales que ella y la superestructura ideológica del momento encarnan.

En este sentido, si por un lado vamos a dar cuenta del espejo que representa Pablo para Lulú, por otro, hablaremos de los espejos que Malena va a frecuentar para

lograr la tan deseada autoconstrucción: tal es el caso de Fernando, el abuelo Pedro, la tía Magda y la abuela Soledad como espejos válidos, esto es, aquéllos que están orientados a permitir avanzar a la joven; y el de su hermana Reina y Santiago en el lado de los erróneos, es decir, aquéllos altamente involutivos y castrantes, por hablar de los casos más destacados.

En cualquier caso, de lo que no va a quedar duda es que el amor tendrá en ambas protagonistas un potente efecto redentor, aunque, eso sí, el precio a pagar sea muy alto, tal y como iremos desgranando. Además, tanto para Lulú como para Malena el sexo se convertirá en un impulso carnal incontrolable que, tal y como vamos a poder comprobar, irá, en ambos casos, un paso más allá al permitirles asumir grandes dosis de visibilidad, aprendizaje vital y autoconocimiento.

La trasgresión y la disidencia se van a constituir también en elementos fundamentales para caracterizar la conducta de las dos protagonistas. Con todo, cabe decir que si en el caso de Lulú el espíritu trasgresor será de naturaleza sexual, al dar espacio a relaciones con tintes paterno-filiales y relatar un incesto entre hermanos y orgías sadomasoquistas, en *Malena es un nombre de tango* la trasgresión será de tipo ideológico-cultural y aparecerá vinculada al personaje de Fernando; y es que en él la joven encontrará una ocasión inmejorable para manifestar su repulsa hacia los valores y principios que representa su familia, y que aparecen vinculados a la propuesta ideológica del Franquismo.

Tanto el personaje de Lulú como el de Malena, con sus conductas, van a dar testimonio no sólo de ellas mismas, que también, sino de los distintos tipos de mujeres contemporáneas a la existencia de ambas, además del devenir colectivo de la última etapa del Franquismo, la Transición y los primeros años de asentamiento democrático;

en el caso de *Malena es un nombre de tango* vamos a ver cómo esta mirada se ampliará a generaciones remotas.

Asimismo, vamos a poder comprobar cómo en las dos novelas, aunque de manera especial en la segunda, el pasado –tanto individual como colectivo– se constituye como un elemento determinante en la configuración del presente; un tema recurrente en la obra de Almudena Grandes y en su pensamiento político. Y es que conocer el pasado va a permitirle a Malena entender mejor a los otros y a sí misma, y autoafirmarse así, individualmente, a la luz de la historia personal y colectiva que irá recomponiendo, poco a poco, a través de los relatos de otros personajes. El modo de otorgar un carácter decisivo a la ruptura del silencio, esto es, esta manera de elevar a la máxima categoría la capacidad para hilvanar un discurso propio, presente y pasado, y conceder a la palabra un más que evidente poder liberador se constituye, de este modo, como uno de los rasgos dignos de destacar en ambos relatos.

Así pues, vamos a analizar el peso que asume lo político en ambas novelas; una circunstancia que en el caso de *Malena es un nombre de tango* adquiere mucha más importancia, llegando a convertirse en el eje vertebrador del relato; y es que es lo político lo que, en última instancia, está detrás de la peripecia vital de la protagonista de la tercera novela de Almudena Grandes, así como de otros muchos personajes, como es el caso del abuelo Pedro y de la tía Magda, por poner sólo dos ejemplos. Por otro lado, y aunque en un principio pueda parecer que lo político es algo accesorio en *Las edades de Lulú*, vamos a poder comprobar cómo no será del todo así.

La dualidad y la contraposición, así como el juego de opuestos y contrarios, van a ser otros de los rasgos característicos de ambas novelas. La estrecha relación de ida y vuelta que existe entre el placer y el dolor, tanto físico como emocional, la lucha interna que surge en el seno de los personajes entre lo deseado y lo debido, así como el binomio

amor-sexo antes apuntado, dan cuenta de esta circunstancia. En el caso de *Malena es un nombre de tango*, esta dualidad aparece también apuntada en la tendencia de la joven y de otros personajes a llevar en determinadas circunstancias una doble vida, así como en la existencia de una familia oficial y otra oficiosa. El hecho de que tanto Lulú como Malena desplieguen su tarea de adquisición identitaria a través de otros personajes, que se constituyen como claros espejos en los que mirarse para ir construyéndose a sí mismas, es también un signo inequívoco de este carácter dual presente en ambas novelas.

Claramente se aprecian en nuestro trabajo dos áreas bien diferenciadas: una primera, que abarca el capítulo II y III, en la que pretendemos centrar el tema desde un punto de vista teórico en torno a dos aspectos básicos, esto es, el personaje como instancia narrativa y el perfil de Almudena Grandes como escritora; y una segunda, que desarrollaremos ampliamente en el capítulo IV, en el que nos detendremos a analizar las particularidades de Lulú y Malena, con el objetivo de hacer constar las muchas coincidencias que existen entre ambos personajes, tal y como acabamos de apuntar.

Estamos, sin duda, ante dos tipos de análisis diferentes: así, mientras en el capítulo II nuestro objetivo es el de llevar a cabo un modesto trabajo de sistematización teórica de lo más destacado que se ha dicho sobre la teoría del personaje, y en el capítulo III se trata de elaborar un perfil biográfico y literario sobre la autora, es en el capítulo IV donde vamos a analizar pormenorizadamente los personajes de Lulú y Malena, dando cabida entonces a la parte fundamental del trabajo en la medida en que se constituye como nuestra principal y más destacada aportación personal.

En el primer caso, las dos aproximaciones básicas al concepto de personaje y a la figura de la escritora madrileña en ningún caso pretenden ser dos estados de la cuestión en toda su extensión. Más bien se trata de ofrecer dos breves y sencillas

miradas sobre lo mucho que en ambos casos se ha dicho hasta el momento. Cualquier otro tipo de aspiración, esto es, cualquier intento por nuestra parte de elaborar dos estados de la cuestión –uno en torno al personaje y otro sobre Almudena Grandes– de forma exhaustiva, además de ser del todo pretencioso, resultaría inútil a nuestro propósito, que no es más que el de contextualizar el análisis personal y propio que ofrecemos en el capítulo IV.

Detengámonos en este punto a explicar, brevemente, las partes en las que hemos dividido el trabajo para conseguir los objetivos previamente señalados.

En el capítulo II, hemos elaborado un breve estado de la cuestión en torno al personaje novelístico con el que pretendemos hacer unas muy sucintas anotaciones sobre esta instancia narrativa, en la medida en que éste va a centrar nuestro análisis posterior. Se trata de un trabajo no exento de dificultades ya que la misma complejidad e intrínseca diversidad que acompañan siempre a la figura del personaje propician que hoy por hoy sea considerada la hermana pobre de la narratología. Con todo, nuestro propósito va a ser el de aproximarnos a esta figura de la manera más sencilla posible, ofreciendo así unas breves anotaciones, siempre de carácter introductorio.

Para ello, en el primer epígrafe de este capítulo, «Aproximación conceptual», ofrecemos una visión general sobre la figura del personaje y los cambios que éste ha experimentado –especialmente a lo largo del siglo XX–, además de las causas que están detrás de estas modificaciones, y que son fundamentalmente de tipo social, psicoanalítico y filosófico. Asimismo, damos cuenta de las dos principales orientaciones, dispares entre sí, desde las que, en términos generales, la crítica ha abordado esta categoría narratológica, esto es, la que contempla el personaje como trasunto del ser humano –de su psicología, de la sociedad en la que vive o de su autor– y la que lo hace como función o signo.



Seguidamente, y ya en el segundo epígrafe de este mismo capítulo, hablaremos de los elementos fundamentales que conforman la esencia del personaje: identidad, conducta y relaciones con otros personajes. Así, dejaremos constancia de que esta categoría narratológica se constituye como un conglomerado de los signos del ser, de acción y de relación. Además, nos detendremos a hablar de la orientación académica que ve en el personaje un complejo de rasgos; un aspecto a tener en cuenta en cualquier intento de análisis de esta instancia narrativa.

Para finalizar este capítulo, conscientes de las múltiples, variadas y heterogéneas clasificaciones que hay sobre la figura del personaje, daremos cuenta de las dos grandes tipologías que existen sobre a esta instancia narrativa y que son: las formales y las sustanciales.

A través de este apartado de sistematización teórica pretendemos dar una visión panorámica y muy general sobre la figura del personaje con el único objetivo de proveernos de los instrumentos necesarios para que el análisis contenido en el capítulo IV asuma todo el rigor y garantías que requiere.

Para conformar este apartado hemos recurrido fundamentalmente a las reflexiones teóricas de Carmen Bobes y Antonio Garrido contenidas en sus obras *La novela* (Bobes, 1998) y *El texto narrativo* (Garrido, 1993) respectivamente. En la elección de ambos autores ha resultado del todo determinante su capacidad para ofrecer una síntesis globalizadora de las variadas y diversas propuestas construidas en torno a la rica y compleja estructura del texto narrativo a lo largo de la historia, dándoles los dos al personaje el espacio que requiere.

Especialmente interesante nos ha resultado la conclusión intermedia que ofrece Carmen Bobes frente a las dos posturas altamente polarizadas que históricamente han predominado en el análisis de personajes y que enfrenta a los partidarios de observar

esta instancia narrativa como el trasunto de una persona y aquéllos que se afanan en identificarlo con una función. En este sentido, Bobes considera que se trata de dos planteamientos totalmente compatibles, y por lo tanto en ningún caso excluyentes. Así pues, se manifiesta partidaria de tener en cuenta ambas visiones a la hora de analizar el personaje como la única posibilidad válida de realizar un análisis completo; y es que, en su opinión, circunscribirse a una de estas dos posturas resultaría del todo reduccionista. Así pues, hemos pretendido que el análisis contenido en el capítulo IV tenga en cuenta esta doble vertiente, esto es, que contenga la visión del personaje como expresión de personas y como actores de la acción narrativa en conexión con otros actores o elementos del sistema. Nuestro interés por aproximarnos al resto de personajes –al margen de Lulú y Malena– como instrumentos en manos de Almudena Grandes con el objetivo de propiciar o no el avance en la construcción identitaria de ambas protagonistas tiene como objetivo dejar constancia de esta última consideración que ve en el personaje un actor de la acción conectado con el resto de actores.

Para arrojar un poco más de luz sobre este trascendental debate entre partidarios del binomio personaje-persona o personaje-función, hemos recurrido a la obra de Seymour Chatman *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* (Chatman, 1990). Y es que a través de sus reflexiones vamos a poder comprender mucho mejor no sólo su propia propuesta sino también los planteamientos que, desde la otra orilla, hace el funcionalismo; una corriente que goza de un destacado predominio en la actualidad y que tiene su antecedente más remoto en Aristóteles.

Por su parte, la capacidad de Garrido para ofrecer al lector de su obra una rápida y sintética visión de las distintas consideraciones que se han hecho del personaje dentro del análisis narratológico desde la figura del propio Aristóteles hasta nuestros días ha sido un factor decisivo para tomarlo como referencia teórica para nuestro trabajo.

Con el mismo espíritu que ha animado la elaboración el capítulo II hemos construido el III: «Breve estado de la cuestión: Almudena Grandes». Así pues, siguiendo la premisa de concisión y ajenos a cualquier intento de exhaustividad nos hemos limitado a recoger unas sucintas aproximaciones a la biografía de la autora, primero, y unos pequeños apuntes acerca de su obra, después. Y es que aunque nunca es fácil separar la biografía de la trayectoria literaria de un autor porque, en la mayor parte de los casos, vida y obra van estrechamente unidos, hemos decidido por motivos prácticos abordar estos dos asuntos por separado.

Así, en un primer apartado, titulado «Breves aspectos biográficos», tratamos los temas relacionados con la vida personal de Almudena Grandes, tales como su infancia y adolescencia, los trabajos anteriores a la plena dedicación literaria, aspectos familiares y de vida pública –actividad en los medios de comunicación, compromiso político, etc.–, en la medida en que pueden ser interesantes para analizar su personalidad y establecer, de este modo, una relación con su perfil de escritora. En el segundo epígrafe, «Trayectoria literaria general», nos centraremos en su producción literaria, por lo que analizaremos sucintamente y de manera cronológica su obra: novelas, cuentos y producción periodística. Se trata de un recorrido que empieza con la aparición de *Las edades de Lulú*, en 1989 (Grandes, 1989), y que termina, de momento, con su última novela *Corazón helado*, publicada en 2007 (Grandes, 2007a). Los numerosos premios que ha recibido la escritora madrileña, la acogida por parte del público y de la crítica, así como las distintas adaptaciones cinematográficas que se han hecho de parte de su obra, son también algunos de los asuntos de los que hablamos.

Este apartado excluye los dos libros objeto de análisis de este trabajo ya que es en un tercer epígrafe donde, por separado y de manera pormenorizada, hablamos del

origen, la gestación y las circunstancias que rodearon la publicación de *Las edades de Lulú* y *Malena es un nombre de tango*.

Para elaborar este capítulo hemos recurrido a las distintas entrevistas que la autora ha concedido a lo largo de su vida, a los artículos y críticas que, con motivo o no de la salida al mercado de alguna de sus obras, se han escrito sobre ella y su producción literaria, así como a la información contenida en diferentes páginas webs oficiales.

Seguidamente, en el capítulo IV, esto es, en «Los personajes femeninos protagonistas: Lulú y Malena», analizamos de manera pormenorizada las principales características y rasgos definidores comunes de ambos personajes, tal y como hemos planteado al determinar los objetivos. En este sentido, hemos procedido al estudio conjunto de las dos protagonistas, dando lugar así a un duelo mano a mano entre ambas; un cara a cara que va a ser secundado por el análisis de otros personajes siempre que su presencia nos sirva para contar mejor a Lulú y Malena, ya que, no lo olvidemos, éste es nuestro objetivo fundamental. Así, este capítulo se constituye como un conglomerado de referencias cruzadas que en ocasiones se incrementan exponencialmente a raíz del efecto multiplicador que siempre conlleva la confrontación de espejos.

De este modo, después de ofrecer dos primeros epígrafes de tipo introductorio – centrados en abordar aspectos generales y en ofrecer una primera aproximación a los temas predominantes de ambas novelas– abordaremos los signos del ser por separado: así, por un lado nos centraremos en la asignación del nombre, y por otro hablaremos de los rasgos externos, tales como son el aspecto físico y el vestuario. En los epígrafes que siguen nos detendremos a analizar, punto por punto, todos y cada uno de los rasgos caracterizadores de ambas protagonistas, tal y como apuntábamos antes en la determinación de los objetivos, y que suponen un acercamiento conjunto a los signos de acción y de relación.

Finalmente, ya para terminar y antes de ofrecer la bibliografía consultada para elaborar este trabajo de investigación, ofrecemos las conclusiones en el capítulo V. En este último apartado recogemos las líneas generales de nuestro análisis con el objetivo de determinar así, de manera sucinta, las conclusiones a las que hemos llegado después del análisis pormenorizado de ambos personajes de acuerdo con los objetivos previamente planteados.

Para realizar el presente trabajo he recurrido a la primera edición de *Las edades de Lulú*, esto es, he utilizado la novela tal y como apareció en 1989, prescindiendo así de la edición aparecida en 2005 –ligeramente corregida y prologada por la propia Almudena Grandes– para conmemorar los 15 años desde su primera publicación. De las circunstancias que rodearon la salida al mercado de esta nueva edición y de las modificaciones que contiene damos cuenta en el capítulo III.

Asimismo, para localizar los fragmentos concretos de las dos novelas analizadas a lo largo de este trabajo de investigación indicaremos la referencia completa de la edición utilizada únicamente la primera vez; así pues, a partir de ese momento nos limitaremos a señalar la página donde se ubican estos fragmentos para evitar extendernos en exceso debido al gran número de citas que contiene este trabajo. Asimismo, cuando demos la localización de las dos novelas en una misma referencia, esto es, cuando ofrezcamos de manera conjunta la página o páginas donde podemos encontrar un determinado fragmento, la primera o primeras corresponderán a *Las edades de Lulú* y la segunda o segundas, a *Malena es un nombre de tango*.

### **1.3. Agradecimientos**

El presente trabajo de investigación ha sido realizado bajo la dirección del profesor D. José Romera Castillo, director del Departamento de Literatura Española y

Teoría de la Literatura, y director a su vez del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías; a él me gustaría expresarle mi más profundo agradecimiento por poner a mi disposición todos sus conocimientos y dedicación, sin los cuales la realización de este estudio no hubiera sido posible.

Además, me gustaría recordar también a todos aquellos que de una manera u otra, directa o indirectamente, con su actitud y respeto hacia mi trabajo han hecho posible que dedicara mi tiempo a esta tarea, aun a costa de hurtárselo a ellos.

## **II. PRIMERA PARTE**

### **BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL PERSONAJE NOVELÍSTICO**

Observado tradicionalmente como una categoría problemática y compleja, y orillado por la crítica más reciente, el personaje ocupa en la actualidad una posición de inferioridad respecto a otras categorías narrativas que gozan de una mayor atención desde un punto de vista teórico. Para Antonio Garrido, la complejidad e intrínseca diversidad del personaje son precisamente las circunstancias responsables de que este carácter secundario domine una instancia convertida, hoy por hoy, en «la cenicienta de la narratología» (Garrido, 1993: 67). En esta línea se posiciona Seymour Chatman cuando muestra su incredulidad ante lo poco que se ha dicho sobre la teoría del personaje a lo largo de toda la historia y crítica literaria (Chatman, 1990: 115). Concretamente, según Tzvetan Todorov, el escaso interés demostrado durante el siglo XX hacia esta instancia narrativa, tanto por escritores como por críticos, se constituye como una reacción contra la sumisión total al personaje que se tuvo a finales del XIX. Por estas razones, el teórico búlgaro ve en él una de las categorías «más oscuras» dentro de la narratología (Garrido, 1993: 67). Por su parte, autores como R. Barthes y Rasteyr no han dudado en destacar el carácter caduco de un concepto que consideran propio de la crítica y de los intereses burgueses. Unas afirmaciones que, para Carmen Bobes, son lo peor que se puede decir en la actualidad de cualquier concepto, sea el que sea, ya que el desprestigio en el que queda sumido hace que «los creadores procuren evitarlo y los teóricos se apliquen rápidos en descubrir exclusivamente sus defectos y su inconveniencia» (Bobes, 1998: 149).

Sea como fuere, y a pesar del desprestigio que pueda arrastrar hoy por hoy entre gran parte de la crítica –de hecho hay quién, como J. Ricardou, ha llegado a proclamar

su muerte (Garrido, 1993: 71)–, vamos a intentar aproximarnos a esta controvertida realidad en la medida en que es esta instancia, la del personaje, la que va a centrar nuestro trabajo, tal y como hemos adelantado en la introducción.

¿Son los personajes de las narraciones reflejo de las personas reales?, ¿de qué partes o elementos se componen?, ¿para que sirven?, ¿qué son realmente?, ¿cuáles son sus funciones más destacadas?, etc. Aunque son muchas las preguntas que surgen en torno a esta categoría narratológica y muy pocas las respuestas que pueden dejarnos realmente satisfechos, vamos a intentar, al menos, contestar algunas de ellas. Para abordar este asunto, y con el firme propósito de que queden cubiertas, sino todas, sí las principales incógnitas, hemos elaborado este capítulo con las partes que ahora pasamos a comentar.

En primer lugar, empezaremos echando un vistazo general a la figura del personaje y a los cambios que ésta ha experimentado, especialmente en el siglo XX, así como a las causas que se sitúan detrás de estas modificaciones. Además, y conscientes de que no resulta nada fácil definir un término que tantas opiniones encontradas ha suscitado, daremos cuenta de las dos principales orientaciones desde las que la crítica se ha aproximado conceptualmente a esta categoría: aquélla que lo considera un trasunto del ser humano –de su psicología, de la sociedad en la que vive o del autor– y aquélla que lo contempla como una función o signo.

En segundo lugar, nos detendremos a analizar los elementos fundamentales que constituyen la esencia del personaje; esto es, cuáles son los aspectos que contribuyen a su construcción. Así, podremos observar cómo identidad, conducta y relaciones con otros personajes se perfilan como determinantes en su formulación; aspectos derivados de la constatación de que el personaje está constituido por los signos del ser, de acción y de relación. Así, hablaremos de éste como un complejo de rasgos y nos detendremos



brevemente a comentar los cuatro modos que existen de presentar al personaje en el texto.

Finalmente, intentaremos poner un poco de orden en las múltiples, variadas y heterogéneas clasificaciones que existen del personaje. Al hablar de las dos grandes tipologías –las formales y sustanciales– daremos cuenta de sus funciones.

Con esta aproximación teórica –cuyo objetivo es dar una muy breve visión panorámica sobre el estado de la cuestión del personaje– pretendemos dotar a nuestro trabajo de los instrumentos necesarios para poder llevar a cabo un análisis de los dos personajes protagonistas de las dos novelas de Almudena Grandes objeto de este estudio con rigor y garantías; y es que no podemos olvidar que, al fin y al cabo, éste es nuestro verdadero y definitivo propósito.

## **2.1. Aproximación conceptual**

### *2.1.1. Cambios en la idea del personaje; causas y circunstancias*

El concepto de personaje ha variado sustancialmente a lo largo de la historia de la literatura, y lo ha hecho de manera especial en el siglo XX, tanto en el ámbito de la creación literaria como en el de la teoría. Los cambios operados en la idea-concepto de «persona», propiciado por el desarrollo de la ciencia psicoanalítica y la sociológica, así como por la investigación filosófica, están en el origen tanto de que la creación literaria haya alterado sustancialmente su forma de concebir el personaje, como de que hoy en día la teoría literaria se apoye en modelos de referencia que muy poco tienen que ver con los que sirvieron para explicar el personaje de la novela y del drama decimonónico (Bobes, 1998: 146).

No cabe duda pues de los cambios profundos de los que el personaje novelesco ha sido objeto: así, ha pasado de ser un arquetipo, un ser de una sola pieza, inalterable a lo largo de toda la obra, de donde deriva su fuerza y su verosimilitud, a ser un tipo cualquiera, un individuo perteneciente a la masa social amorfa; asimismo, ha dejado de ser un sujeto esforzado para la acción heroica en la novela de aventuras, para ser algo no sustancial que se manifiesta solamente en referencia a las acciones. En el seno de estos cambios ha sido considerado como una fachada a la que se describe con más o menos detalle, esto es, la sociocrítica, o como un ser complejo a cuyas profundidades se accede desnudándolo de todo lo circunstancial, es decir, la psicocrítica. (Bobes, 1998: 149).

En este sentido cabe decir que el camino hacia el interior del personaje, elevado a cotas máximas por Fiodor Dostoievski, así como la destacada profundización y fragmentación del mismo alcanzada por James Joyce, prácticamente agotaron todas las posibilidades por esta vía. Esta capacidad del autor ruso para escarbar en el personaje le ha permitido obtener el título de gran explorador de la psicología humana y, por ello, de precursor de la novela existencialista. Ha sido justo, en opinión de Bobes, la sensación de haber alcanzado niveles máximos en este ámbito lo que ha llevado a la novela de los últimos tiempos a utilizar los personajes como meros soportes, necesarios pero impersonales, de la narración. Así, estos cambios indiscutibles han dado lugar a una novela moderna con personajes vagos y diluidos, sin un carácter permanente en la obra y de perfil emborronado (Bobes, 1998: 149).

Complejas y variadas son las causas que están en el origen de estos cambios operados en el personaje novelesco; unos cambios que también alcanzan al personaje dramático y que son de tipo social, psicoanalítico y filosófico (Bobes, 1998: 150-153). Detengámonos brevemente a explicar estos tres tipos de causas, tal y como las entiende Bobes, para después entrar de lleno a hablar de los dos modos de entender el personaje

que han predominado a lo largo de la historia, siendo unos más recientes y otros más vinculados al pasado.

Las causas sociales son aquéllas que propician que el héroe individual sea progresivamente sustituido por la masa social. M. Zeraffa considera que al cambiar la persona y la consideración que de ésta se tiene en el mundo real, en la medida en que el personaje literario es un traslado de la idea social de persona, también cambia el concepto de personaje literario.

Las causas de tipo psicoanalítico están también detrás del cambio en la consideración del personaje novelesco y, especialmente, en lo que a la destrucción del personaje con perfiles nítidos se refiere. Sigmound Freud considera que es muy difícil construir un personaje como trasunto de una persona en la medida en que también lo es conocer a la persona misma; y es que, en su opinión, ni el propio sujeto es capaz de conocerse a sí mismo del todo, ya que la mayor parte de su personalidad es inconsciente. Así, los personajes realistas serían puras fachadas y no personajes completos. Y es que para el padre del psicoanálisis lo que podemos llegar a conocer de un hombre es una parte mínima de su personalidad, y sólo la exterior, ya que el resto permanece inasequible al conocimiento: el inconsciente resulta ser proporcionalmente mucho mayor que el consciente, y la razón sólo puede llegar a conocer la parte consciente de la personalidad para posteriormente darle figura de personaje novelesco.

La teoría psicoanalítica formulada en términos freudianos ha influido de manera considerable sobre el concepto de personaje, ampliando sus referencias realistas más allá de lo empírico y dando lugar así a un tipo de novela psicológica con unos personajes complejos y profundos. En este sentido, Bobes entiende que es de justicia señalar que autores como Dostoievski o Shakespeare se adelantaron a los

planteamientos psicoanalíticos al diseñar interiores tan complejos e inolvidables como los de Raskolnikov o Hamlet, por poner sólo dos ejemplos.

Detrás del cambio en la concepción y construcción discursiva del personaje literario hay también razones de tipo filosófico. El existencialismo, con su manera de concebir al hombre como un ser carente de unidad sustancial que se va haciendo progresivamente a través de su actuar, es la doctrina que de forma más destacada ha influido en la creación del personaje novelesco. En este sentido, vemos cómo en la novela existencial los personajes no son de un determinado modo o de otro, como sí ocurría en la novela realista; y es que en este último caso los personajes de cuerpo entero permanecían fieles al diseño inicial de su fachada, tal y como los había concebido el narrador. Por el contrario, en los relatos de cariz existencialista los personajes van haciéndose a medida que viven en el texto, y hasta que éste no está concluido pueden cambiar y sorprender al lector. Así, del mismo modo que en el mundo real el hombre alcanza la plenitud del ser con la muerte, el personaje logra su ser definitivo al final de la novela: los modos de actuar y de relacionarse de los personajes, así como la explicación de sus conductas, no alcanzan sentido completo hasta la llegada del desenlace.

### *2.1.2. Dos aproximaciones conceptuales dispares*

Establecidas ya las causas que están detrás de los cambios operados en el siglo XX en torno a la figura del personaje, pasemos a hablar de las dos grandes tendencias a partir de las cuales se forjan los diferentes modos de entender la categoría narratológica que estamos analizando.

Por un lado están las posturas más tradicionales que, al margen de lo dicho por Aristóteles, tienden a ver en el personaje la expresión de las personas, cuyo comportamiento se rige por móviles interiores o por la conducta de otros personajes; esto es, el personaje como expresión de la condición del ser humano (Garrido, 1993: 68). Los intentos por definir al personaje que toman como referencia a la «persona» pueden hacerlo partiendo de una concepción social, psicológica o ideológica (Bobes, 1998: 146).

Por su parte, los enfoques más recientes ven en el personaje un participante o actor de la acción narrativa conectado a otros actores o elementos de sistema (Garrido, 1993: 68). Así, ofrecen una definición centrada en el texto que puede, o bien dar una visión de su implicación en las funciones, o bien abundar en las posibilidades que ofrece el personaje como elemento arquitectónico del relato (Bobes, 1998: 146); en este sentido, el personaje no es más que, siguiendo a Aristóteles, un elemento funcional de la estructura narrativa o, según el enfoque semiótico, un signo en el marco de un sistema (Garrido, 1993: 71).

#### 2.1.2.1. Personaje-persona

En el primer caso, la identificación del personaje con la persona puede ser entendida en tres sentidos diferentes: bien como un trasunto de las preocupaciones del hombre de la calle; bien como una expresión de los conflictos internos característicos del ser humano de una época; o bien como el reflejo de la visión del mundo del autor o de un grupo social. Esto es, el personaje y la condición humana; el personaje y la psicología; y el personaje y la ideología, respectivamente (Garrido, 1993: 71-77).

Cuando se habla de la preeminente condición humana del personaje quiere decirse que éste nace de la observación del propio escritor y que está formado por elementos tomados del mundo real. El hecho de que la literatura haya hecho del personaje un ejemplo tan perfecto de la realidad objetiva, llegando a desenvolverse en el ámbito del relato con la soltura de una persona, ha propiciado que el lector tienda inevitablemente a situarlo dentro del mundo real. En esta línea interpretativa se sitúan aquellos teóricos que buscan las claves de su comprensión en la biología, la psicología, etc. (Garrido, 1993: 68); circunstancia que será duramente rebatida por los teóricos agrupados en torno a enfoques más recientes, tal y como acabamos de apuntar y que desarrollaremos detenidamente más adelante.

Para F. Mauriac, esta fidelidad del personaje a todo lo que le rodea ha de interpretarse no tanto como la transposición de individuos singulares sino más bien como la intención de alcanzar el fondo del corazón humano con el propósito de llegar al conocimiento de sus resortes internos; se trataría, en definitiva, de reflejar la naturaleza de la condición humana.

El desinterés por los hechos externos y la atención creciente tanto por el mundo interior del personaje como por su visión de la existencia viene propiciado por el auge de la psicología. En el primer caso toda la atención recae sobre los resortes de la personalidad o la conducta del personaje, tal y como queda patente en la novela psicológica y, en general, en aquella que se enmarca dentro del movimiento realista o los géneros de comunicación íntima; así, el relato se constituye en un medio para profundizar en el conocimiento de la psique humana. Para ello el discurso puede adoptar las siguientes modalidades: cuando aparece en boca del propio personaje, el cual reflexiona en voz alta a través del soliloquio o el monólogo interior; cuando es asumido

por un narrador exterior de carácter omnisciente y distante; o cuando se opta por una vía intermedia, como sucede con el estilo indirecto libre.

Frente a esta tendencia, algunos autores entienden que la importancia otorgada a la psicología en la concepción y desarrollo del personaje ha sido excesiva en los últimos tiempos. Concretamente, T. Todorov considera intolerable la reducción del personaje a la psicología; y es que, en su opinión, lo psicológico no está ni en los personajes ni en sus acciones, más bien se trata de una impresión que extrae el lector a partir del reconocimiento de ciertas relaciones entre las proposiciones del texto; esto es, el lector tiende a interpretar dichas relaciones a la luz del principio de causalidad.

Es el mundo anglosajón el que ha desarrollado especialmente este enfoque psicológico en el que abundan los intentos de definir la personalidad de los personajes en términos caracteriológicos, tomando como punto de partida la tipología de los caracteres elaborada por la psicología profesional o incluso la habitual de la vida cotidiana. Los más críticos consideran que lo que simplemente pretende este enfoque es justificar el comportamiento de los personajes a la luz de la conducta y las motivaciones de las personas reales.

El psicoanálisis interpreta el personaje con relación al autor, del que lo cree un traslado que hay que reconocer interpretando las normas que usa el inconsciente para manifestarse: la condensación, el desplazamiento y la figuración. Así, se ve el personaje como una expresión del autor real de la obra literaria que se proyecta inconscientemente sobre sus criaturas; se propone pues leer el texto con claves psicoanalíticas y poder así encontrarse con el autor que se manifiesta en variantes reducibles a los esquemas básicos de la personalidad psíquica. Las principales críticas que se han hecho a este tipo de formulaciones han sido el determinismo casi absoluto en las relaciones causa-efecto y la interpretación unívoca de los signos (Bobes, 1998: 162).

J. Starobinski, que se opone a este determinismo psicológico, sostiene que la obra literaria no tiene por qué ser siempre un reflejo o efecto de un momento anterior de la existencia, tal y como mantiene el supuesto freudiano; y es que para el famoso psicoanalista la vida anterior –esto es, la infancia– consciente o inconscientemente, está regulando la conducta del ser humano. En opinión de Starobinski, la obra de arte más bien se anticipa a la vida misma, intuyendo y elaborando, a través de la interpretación del pasado y con la intervención de la imaginación, una imagen del futuro (Garrido, 1993: 72, 73).

Con todo, este planteamiento psicocrítico de análisis e interpretación de los personajes y de sus relaciones con el autor cuenta con numerosos partidarios. En este sentido no faltan autores que consideran que una obra literaria es siempre la manifestación figurada de una historia del autor siempre disimulada por él mismo, como apunta Dominique Fernández (Bobes, 1998: 162). Más prudentemente, R. Bourneuf y R. Ouellet afirman que el psicoanálisis puede proporcionar mucha luz al estudio del personaje de la novela, siempre que no imponga un determinismo total y siempre, además, que el crítico domine las claves (Bobes, 1998: 163). A la luz del uso que se ha hecho de este modo de aproximarse a los personajes, son muchos los teóricos que insisten en la dificultad de cumplir estas reglas de juego. Concretamente, Bobes niega tal posibilidad después de ver, por ejemplo, cómo «se ha llegado a hablar de la desgraciada infancia de Hamlet para justificar su conducta de adulto» (Bobes, 1998: 146).

A pesar de todas las objeciones planteadas, cabe decir que la explicación psicoanalítica resultaría incompleta para conocer al personaje literario, en la medida en que al no abordar la dimensión social del mismo no se tendrían en cuenta sus manifestaciones en el grupo social en el que se integra o al que rechaza; esto es



precisamente de lo que tratan enfoques como el marxista y teóricos como M. Bajtín. Y es que para ellos el personaje es portavoz de las estructuras mentales de un determinado grupo social, es decir, se presenta con los atributos de un paradigma ideológico.

Esta dimensión social del personaje es abordada por G. Lukács, a través de la noción de héroe problemático. En virtud de la actitud que este héroe adopta ante una sociedad que lo margina, que no le gusta y que no entiende, este autor habla de tres tipos de novela: en primer lugar está lo que llama novela de «idealismo abstracto», esto es, aquella en la que el héroe no se entera de los problemas de enfrentamiento con la sociedad porque la locura o a la ingenuidad le llevan a evadirse hacia otros mundos; en segundo lugar podemos hablar del «romanticismo de la desilusión», cuando el héroe rechaza la realidad, se niega a entenderla y decide actuar contra sus principios y valores; y finalmente, habla de la novela de «aprendizaje», es decir, aquella en la que el héroe marginal decide integrarse en la sociedad y aprender para ello (Bobes, 1998: 163, 164). Este tercer tipo de novela representa una síntesis de las dos primeras y gracias a ella el héroe problemático logra la armonía con la realidad concreta y social.

L. Goldmann va a situar al personaje en el conjunto de su método, esto es, en el estructuralismo genético; así, este autor parte de la hipótesis de que existe una homología estructural entre los personajes de una obra literaria y las personas que están en el medio social donde aparecen, de la misma manera que existe una homología entre el mundo real y el mundo ficcional creado en la novela (Bobes, 1998: 164). Y es que Goldmann ve en el héroe un reflejo de las estructuras mentales de su época y de los diversos grupos sociales; en la medida en que su sistema de valores choca con los de su entorno social, las relaciones que mantiene con éste están marcadas por la integración y el enfrentamiento. La novela histórica española del siglo XIX, con autores como Francisco Brotons o W. Ayguals de Yzco, representa un claro ejemplo de personaje

como trasunto de la ideología de cierto grupo social, dónde la trama se erige en un campo de batalla entre ideales conservadores y liberales.

Las críticas a este modo de abordar el personaje son las mismas que se le han planteado a la psicocrítica: el determinismo y la simplificación excesiva en lo que respecta a las relaciones del personaje con los modelos y tipos propuestos por la sociología, obviando en todo momento la complejidad de los mundos creados en una novela. Y es que los más críticos con ambas tendencias entienden que ninguna de las dos teorías puede explicar o interpretar la figura del personaje en su totalidad, y en ningún caso lo explican como personaje «literario» sino como reflejo de los aspectos individual y social de la persona, respectivamente.

Frente a este planteamiento hay autores, como es el caso de J. Leenhardt, que proponen el uso complementario de ambos métodos —el psicoanalítico y el sociocrítico— para explicar más eficazmente las obras literarias, mirando así tanto la dimensión interior del sujeto como su proyección social en el entorno inmediato (Bobes, 1998: 164).

Tal y como hemos visto, en ambos casos se tiende a la anulación del personaje en beneficio del autor y su personalidad, o de las estructuras ideológicas de una determinada sociedad. Como reacción a estos planteamientos han surgido en la narrativa del siglo XX relatos cada vez más reacios a las intervenciones del autor y a buscar fórmulas que hagan más audible la voz del personaje. Así, en los años cuarenta, F. Mauriac y J. P. Sartre abogaban por una liberación del personaje, aunque es M. Bajtín el que de una forma más sistemática reflexionará sobre los fundamentos de las relaciones que unen al autor y al personaje. En su tesis central afirma que el autor se expresa a través de sus propios personajes aunque sin confundirse con ellos; por ello, entiende que la tendencia de justificar el comportamiento del personaje a partir de la biografía del

autor resulta del todo abusiva. Así, Bajtín admite que el autor mantiene obviamente relaciones con el personaje, pero que se superpone a él en la medida en que abarca en su visión todo el universo de la novela, esto es, la conciencia de todos y cada uno de los personajes.

La identificación que históricamente se ha hecho entre el personaje y la persona, dando lugar al llamado «efecto persona», o también «efecto realidad», es hoy en día rechazada de forma casi sistemática por gran parte de la crítica –tal y como ya hemos podido empezar a comprobar–, sobre todo por aquella que se opone a cualquier tipo de especulación que suponga sobrepasar los límites del texto. Y es que los más críticos consideran que estas interpretaciones que tienden a construir las unidades del relato de acuerdo con las categorías y relaciones que experimentalmente se encuentra en el mundo son más propias de la crítica realista (Bobes, 1998: 147). Así, actualmente predomina una tendencia partidaria de restringir cualquier intención de inferir o especular sobre los personajes. Contrario a estas ideas se manifiesta S. Chatman ya que, para él, cualquier limitación que vaya en este sentido supone siempre un empobrecimiento de la experiencia estética. Y es que, en su opinión, la inferencia pertenece a la interpretación del personaje; y no sólo eso, sino que la hace extensible a la trama, al tema y a otros elementos narrativos (Chatman, 1990: 125).

Por su parte, O. B. Hardison asegura que hacer extensible a los personajes de un libro las mismas consideraciones que hacemos sobre las personas del mundo real –tal es el caso de entender que las acciones de los personajes son el resultado de su carácter e inteligencia, porque así ocurre con las acciones humanas– es un planteamiento totalmente erróneo; y lo es en la medida en que los personajes «son sólo palabras en un libro» y, por lo tanto, la idea de que son seres vivos cuyas personalidades determinan las acciones que realizan es pura ilusión (Chatman, 1990: 125, 126).

En total desacuerdo con Hardison se muestra Chatman; y es que, aunque reconoce que los personajes no son seres vivos, eso no significa que estén limitados a ser simplemente las palabras de un libro. El hecho de que como lectores seamos capaces de recordar vivamente los personajes ficticios de una obra y no hagamos lo mismo con las palabras del texto da cuenta, en su opinión, de esta circunstancia. Así pues, apuesta por una idea de personaje abierta que especialmente se puede constatar en las narraciones más complejas, tal y como ocurre en el mundo real con determinadas personas (Chatman, 1990: 126, 127).

Con todo, y a pesar de todas las objeciones que se pueden plantear a la idea de personaje como ser humano, es innegable que resulta de gran utilidad para el lector en la medida en que éste toma a personas reales contemporáneas a él para lograr comprender las descripciones y funciones que la novela le da a sus entes de ficción.

#### 2.1.2.2. Personaje-función

Frente a todas estas consideraciones que identifican al personaje con la persona, el enfoque que dentro de la narratología, tal y como ya hemos apuntado, tiene hoy más aceptación y desarrollo teórico es el funcional (Bobes, 1998: 153); tal vez sea por ser el más específicamente literario ya que se identifica en el mismo discurso de la novela, contrariamente a lo que sucede con las doctrinas sociales o psicoanalíticas, exteriores ambas a la teoría literaria.

El funcionalismo ve en las acciones el elemento fundamental del relato y sólo en relación a ellas se dibujan los actantes, esto es, los sujetos involucrados en las acciones. Así, afirma que los personajes son los actantes revestidos de unos caracteres físicos, psíquicos y sociales que los individualizan; y sus rasgos psicológicos, conductas

sociales, aspecto físico y cualidades morales son la concreción en cada relato de los actantes, o sujetos funcionales, exigidos por las funciones (Bobes, 1998: 144, 145). De este modo, vemos cómo el funcionalismo determina al personaje por su función en el relato; así, éste no es más que una construcción verbal y un rol, por relación a la función en la que intervienen y de la que se deriva su valor como elemento de construcción de un orden sintáctico (Bobes, 1998: 147). Chatman, defensor del personaje como paradigma de rasgos, tal y como comprobaremos después más detenidamente, entiende que este papel determinante que el funcionalismo otorga a la función es sólo parte de lo que le interesa al público, ya que el lector valora los rasgos del personaje por sí mismos, incluso aquéllos que no tienen nada que ver con lo que pasa, es decir, con la acción (Chatman, 1990: 120).

En cuanto a la dialéctica acción-personaje personaje-acción, Bobes considera que los personajes y la acción mantienen una relación de igualdad; esto es, no puede pensarse una acción sin un sujeto que la realice, y no puede pensarse un personaje si no es en relación a una acción o situación (Bobes, 1998: 145). Esta circunstancia, cargada de lógica y sentido común, lleva a la autora a hablar de una relación de «implicación» entre ambas unidades. En una posición similar podemos colocar a Chatman cuando afirma que las historias sólo existen cuando se dan sucesos y existentes a la vez, porque no pueden haber sucesos sin existentes y viceversa; y cuando un texto tiene existentes pero no sucesos, no estamos ante una narración, sino más bien ante un retrato o un ensayo descriptivo (Chatman, 1990: 121). Igualmente, afirma Henry James que tanto el personaje como el suceso son necesarios para la narrativa. Y es que, en su opinión, el hecho de que el interés recaiga en uno u otro elemento depende de los gustos cambiantes tanto de los autores como del público. Por ello, asegura que el gusto preferente de la narrativa moderna por la observación del personaje es fruto de una

convención, al igual que sucedía anteriormente cuando se insistía en la importancia de la acción (Chatman, 1990: 121).

La definición aportada por Pavis –que ve en el personaje un elemento estructural que organiza las etapas del relato, construye la fábula, guía la materia narrativa en torno a un esquema dinámico... (Bobes, 1998: 147, 148)– y la de la DRAE –que considera el personaje como «cada uno de los seres humanos, sobrenaturales, simbólicos, etc. que intervienen en una obra literaria, teatral o cinematográfica»– resulta bastante esclarecedoras a la hora de entender estos dos modos de concebir el personaje de los que venimos hablando.

En este punto puede resultar interesante detenernos brevemente a analizar lo dicho por Aristóteles (Garrido, 1993: 68, 69) en torno al personaje ya que sus ideas han sido determinantes para los planteamientos teórico-literarios más pujantes del siglo XX. Y es que tanto los formalistas, con Vladimir Propp como teórico más destacado, como algunos estructuralistas beben de las tesis del filósofo griego; todos ellos coinciden, en cualquier caso, en ver a los personajes como medios y no como fines en la historia.

La definición que en su obra *Poética* da Aristóteles de literatura como mimesis, en un doble sentido y jerarquía, esto es, primero y principalmente como imitación de acciones, y secundariamente, como mimesis de hombres actuantes, resulta determinante para el concepto que defenderá de personaje. Para el filósofo griego el personaje es un agente de la acción, y en este ámbito es donde se ponen de manifiesto sus cualidades constitutivas, es decir, su carácter. La idea aristotélica de que la acción es el criterio a partir del cual se debe definir la naturaleza del personaje no deja lugar a dudas de esta relación desigual entre personaje y acción de la que estamos hablando; y es que para él el personaje se define básicamente por sus actos, de hecho, el personaje revela su carácter en la medida en que, como protagonista de la acción, tiene que adoptar

decisiones que nos permiten colocarlo en el ámbito de la virtud o del vicio. De este modo, el carácter surge en el decurso de la acción y por imperativos de ésta.

Mientras el agente es una exigencia de la acción, y, por lo tanto, necesario para el drama, el carácter es una sustancia en sí (no por relación) no necesaria para el drama. Así, si el agente está caracterizado por el tipo de acción que tiene que realizar, el carácter puede ser dibujado de forma independiente (Bobes, 1998: 144).

Lo dicho por Aristóteles sobre el personaje refleja, claramente, que el funcionalismo tiene en el filósofo griego un antecedente indiscutible. Y es que para los formalistas y algunos estructuralistas los personajes son productos de las tramas, por lo que su estatus es funcional; así pues, son participantes o actantes y es un error considerarlos como seres reales. Desde su posición, defienden que la teoría narrativa debe evitar las esencias psicológicas y que los aspectos del personaje sólo pueden ser funciones. Afirman, además, que las esferas de acción en las que se mueve un personaje son pocas en número, típicas y clasificables. En particular, para Propp, los personajes son simplemente productos de lo que tengan que hacer en un determinado momento, en su caso, concretamente, en el seno de un cuento de hadas ruso. Es como si las diferencias de aspecto, edad, inquietudes... fueran meras diferencias y la similitud de función fuera lo único importante (Chatman, 1990: 119).

Para Chatman, no hay duda de que este modo de proceder supone una renuncia explícita a saber qué son los personajes, esto es, qué son en relación a una medida moral o psicológica externa, conformándose con analizar lo que los personajes hacen en la historia (Chatman, 1990: 119). Por ello, el teórico norteamericano apuesta por una teoría que trate a los personajes como seres autónomos y no como meras funciones o meras palabras, ya que tanto la trama como el personaje se pueden memorizar independientemente. Y es que este autor entiende que considerar a los personajes desde

un punto de vista funcional supone reducirlos demasiado. Para Chatman, el personaje es pues un conjunto de cualidades, un paradigma de rasgos relativamente estables y duraderos, aunque puedan cambiar a lo largo de la novela (Bobes, 1998: 148); se trata de una idea que dejamos apuntada y que desarrollaremos en el epígrafe siguiente al abordar la constitución del personaje.

Ante las críticas hechas por Chatman al reduccionismo que supone entender el personaje como función, responde C. Bobes ofreciendo una solución de transición que, a nuestro entender, merece ser tenida muy en cuenta (Bobes, 1998: 156, 157). Y lo hace diciendo que dicho reduccionismo es cierto siempre que lo que se haga sea identificar al personaje con el actante, es decir, cuando lo que se pretende es que el personaje sea exclusivamente su función; Bobes afirma que un personaje puede tener función o no tenerla, y que cuando sí es funcional, éste es más que su función, en la medida en que ésta solo constituye una de sus dimensiones, la sintáctica. Por todo ello, entiende que definir al personaje exclusivamente por su función es una falacia ya que supone negarle los contenidos y la capacidad de relaciones pragmáticas que le corresponden. Así, considera que la función que desempeña el personaje está en relación con sus otros aspectos y es decisiva para su configuración total.

En su opinión, el personaje protagonista, o actante sujeto, a pesar de los cambios que haya experimentado en la novela actual, no llega a desaparecer y suele conservar unos rasgos que lo identifican, pues suele estar dotado de unas determinadas cualidades, físicas y morales, y una disposición para la acción, que el lector espera y que encontrará en el texto o subtexto. De este modo, la larga tradición de la novela propicia que los lectores tengan unas expectativas en torno al personaje que, al confirmarlas o rechazarlas, construye su figura.



Por todo ello, continúa afirmando Bobes que la función de un personaje exige determinados signos de ser (descripción), unos determinados valores semánticos (significado o sentido) y unas determinadas posibilidades de relación con elementos exteriores a la obra (pragmática), que se sitúan directa o indirectamente entre el autor, el texto y el lector, en el proceso de comunicación literaria que suscita la novela, como un género con un determinado desarrollo histórico. De estos tres aspectos daremos cuenta más detalladamente en el epígrafe siguiente.

En cuanto a la proyección pragmática del personaje, hemos de decir que ésta es inmediata y que la colaboración del lector resulta fundamental para encajar los modos de ser, los modos de actuar y las atribuciones del personaje en cada momento del discurso (Bobes, 1998: 159). Así, el autor de la novela sitúa al narrador en unas determinadas relaciones de asentimiento o de discordancia respecto a los personajes y sus acciones y respecto a las formas de expresión y de relación con el narratorio y obliga, así, al lector a prestar la colaboración necesaria para comprender el relato. Y es que en ningún momento podemos olvidar que el proceso de comunicación literaria ha de ser entendido en un doble sentido: como expresión, que responde a una acción del emisor, y que en la novela, debido a su carácter de discurso polifónico, puede tener todos muy discordantes; y como interpretación, que responde a una acción del receptor. Solo teniendo en cuenta ambos extremos podrán adquirir sentido en la obra literaria las afirmaciones que contengan.

Después de todo lo dicho, y después de observar que en relación al personaje son en términos generales dos las posturas existentes y ambas bastante polarizadas, la conclusión intermedia que ofrece Bobes resulta bastante lógica y razonable en la medida en que asume las dos dimensiones del personaje: así, reconoce que el personaje es un trasunto de una persona, ya que tiene atributos humanos –de hecho, habla y actúa, tiene

sentimientos, inteligencia y capacidad para relacionarse con otros seres humanos, etc.– y, a su vez, entiende que es una creación novelesca, esto es, una unidad de referencias textuales en un discurso dónde actúa como sujeto, en diversos roles, respecto a las funciones que constituyen los motivos y, por tanto, la materia (compositio) del relato, distribuida en un orden (dispositio), según el sentido que se pretenda conseguir (Bobes, 1998: 149). De este modo, manifiesta la compatibilidad de ambas posturas y la necesidad de no descuidar ninguno de estos dos modos de observarlo. Se trata, sin duda, de una manera de abordar el personaje con el que nos vamos a manejar cuando llevemos a cabo el estudio de los personajes objeto de nuestro análisis en el capítulo IV.

Llegado a este punto no cabe duda de lo difícil que resulta definir un personaje; y mucho más si intentamos hacerlo en abstracto, es decir, al margen de su constitución y cometidos. Ello es precisamente lo que nos ha empujado a hablar de «aproximación conceptual» y no de concepto, ya que, visto lo visto, habría resultado, además de una osadía, un falseamiento de la realidad. Para que al final de esta exposición de tendencias y planteamientos teóricos podamos tener, en la medida de lo posible, una visión más clara del personaje novelesco, a continuación pasamos a abordar cuáles son sus elementos constitutivos y cómo podemos clasificarlo partiendo de criterios diversos.

## **2.2. Construcción**

### *2.2.1. El personaje como construcción*

Dotar de identidad a un personaje es una tarea que se realiza gradualmente y que no finaliza hasta que se pone el punto final al relato. Para dejar constancia de que estamos pues ante un proceso, se recurre al término construcción; y esto es así porque la

caracterización de un personaje comprende tanto las cualidades o atributos que lo definen como su conducta (Garrido, 1993: 77). De ahí que para abordar en su totalidad la esencia del personaje sea necesario tener en cuenta tres aspectos: identidad, conducta y relaciones con otros personajes.

Para aludir a su constitución se usa convencionalmente la palabra caracterización, un término que sirve para concretar el agente de la acción, equiparlo con los elementos necesarios con el fin de que pueda desempeñar su cometido con solvencia en el marco del universo de ficción y, por supuesto, para facilitar el reconocimiento por parte del receptor. En principio, esta caracterización comenzaría con la elección de un nombre propio y seguiría con la asignación de rasgos, aunque existen otros procedimientos (Garrido, 1993: 82).

Ante la pregunta de cómo se diseña un personaje, y al margen de las propuestas que dan cuenta de su naturaleza y comportamiento en términos de la realidad objetiva o psicológica que hemos explicado anteriormente, cabe destacar el trabajo de las corrientes teóricas del siglo XX que, con el objetivo de lograr autonomía para la ciencia literaria, rechazan de lleno este modo de proceder. En este sentido, cabe resaltar los esfuerzos del enfoque resultante de la alianza entre la concepción orgánica del texto y la que ve en él un instrumento útil desde una visión comunicativa; así las aportaciones más destacadas vendrán del Estructuralismo y de la Semiótica (Garrido, 1993: 77, 78).

### *2.2.2. El personaje, complejo de rasgos ( un recorrido histórico)*

Aristóteles es el que inaugura la caracterización del personaje como un complejo de rasgos: unos son los que se derivan de su participación en el desarrollo de la acción en su condición de agente, y otros son constitutivos de su personalidad. No olvidemos

que Aristóteles defiende la primacía de la acción sobre el personaje y considera a éste indefinible al margen de los hechos. Esta postura es asimilada, en términos generales, por los formalistas rusos y por los narratólogos franceses, de los que hablaremos un poco más adelante; tanto unos como otros coinciden en lo relevante que es la acción para la comprensión del personaje y en su naturaleza actancial (Garrido, 1993: 78-88).

La distinción que establece Aristóteles entre personaje o actante y carácter, entendiendo que éste último agrupa las cualidades que integran la personalidad del personaje, influyó también de manera notable en toda la tradición retórico-poética. Unas cualidades que se reflejan en el curso de la acción y revelan el talante ético del personaje. Bondad, conveniencia, semejanza y constancia son, en su opinión, los cuatro rasgos que componen el carácter; siendo éste aquello que manifiesta la decisión del personaje. Así, el personaje es bueno si la decisión que toma respecto al comportamiento que ha de seguir es buena; la conveniencia alude al decoro, cualidad básica de la fábula; la semejanza hace referencia a la necesidad de no apartarse de la tradición en el tratamiento de los personajes; y, finalmente, la constancia exige que el carácter se mantenga fiel a su personalidad a lo largo de la obra y que no sufra cambios en su conducta moral. Si no lo hace estará atentando contra el decoro y la coherencia.

Estos cuatro rasgos de los que habla Aristóteles pasaron directamente a formar parte de la tradición retórico-poética. La reverencia de la Edad Media hacia los clásicos y el inmovilismo derivado de ésta, que se hace extensible al Renacimiento, terminarán haciendo del tratado de los caracteres un puro normativismo. Así, asistimos a una esclerotización del carácter en el ámbito de la teoría, aunque no en la práctica literaria. Y es que las tendencias realistas y los códigos artísticos propios de Renacimiento van a favorecer el ascenso del personaje en detrimento del carácter. Consecuencia de ello es el afloramiento de personajes que se alejan progresivamente de los arquetipos

difundidos por la tradición con la propensión a asumir rasgos individualizadores. La creciente subjetividad individual del romanticismo, así como la propia dinámica del arte, han propiciado que esta tendencia, no deje de crecer hasta la actualidad.

En este sentido, se distinguen dos tipos generales de caracterización, la estática y la dinámica, que se corresponden con dos etapas de la historia literaria: la época de la épica primitiva –con personajes planos, tipo cliché y dominados por el hieratismo– que comienza a evolucionar bajo el impacto del cristianismo, la tragedia griega y la retórica de la segunda sofística, así como por sus intereses por el interior del hombre como fuente y depósito de pasiones y emociones, y que no cristalizará hasta el advenimiento de la épica fantástica occidental y por inducción del cristianismo. Su atención al corazón, más que a las palabras y la conducta, así como su afirmación de la inmortalidad, terminará por despertar en la narrativa el interés por la vida interior del personaje y los procedimientos para reflejarla. A partir de ese momento se impone un esquema evolutivo en la concepción del personaje, que se aprecia en San Agustín y en los últimos relatos celtas. Dos son los recursos utilizados para reflejar los cambios que se operan en el interior del personaje: asignar esta labor al narrador, con el consiguiente distanciamiento, o hacer que el personaje exprese directamente sus pensamientos, sensaciones o emociones.

Para ello, por una lado se recurre a medios atípicos o sobrenaturales con el objetivo de dramatizar el mundo interior del personaje –como pueden ser el sentido de los sueños o la intervención del diablo en el ánimo del mismo– y por otro, se hace uso del monólogo interior y la corriente de conciencia. Así, mientras el monólogo interior presenta al personaje dominado por conflictos internos en permanente disputa consigo mismo y pretende captar la atención del lector con un lenguaje esmerado, la corriente de conciencia se orienta hacia la psicología, tratando de reproducir el orden mental o de la

conciencia. En ambos casos, lo importante es que la vida interior se convierte en el fundamento de la caracterización del personaje. Estamos ante hechos evidentes en la literatura de los siglos XIX y XX, aunque, como acabamos de comprobar, tienen antecedentes muy antiguos.

Después de las aportaciones de Aristóteles, los primeros en abordar el asunto del personaje desde una perspectiva teórica fueron los formalistas rusos.

Boris Tomachevski entiende que el personaje es un complejo de motivos destinado a conectar, a su vez, los diversos motivos de la trama narrativa (Bobes, 1998: 145); así, éste se compone de notas que aluden a acciones, cualidades o estados. Concretamente, este autor dice que el personaje, como conector de motivos, facilita su agrupamiento y coherencia, ayudándonos así como lectores a orientarnos entre un montón de detalles. Se perfila pues como un medio auxiliar para clasificar y ordenar los motivos concretos, un elemento secundario en la trama y derivado de la misma. Llega a afirmar que como complejo de motivos es hasta tal punto tan poco importante para la trama narrativa que se puede prescindir de él; esto es, entiende que la historia, como sistema de motivos, puede prescindir totalmente del héroe y sus rasgos característicos. Y hace esta afirmación a pesar de reconocer que, en la medida en que la narrativa atrae a través de las emociones y el sentido moral, es necesario que el público comparta los intereses y antagonismos con los personajes (Chatman, 1990: 119, 120).

Menos rígido es el planteamiento de Propp, quién habla de dos tipos de relatos: aquéllos en los que se prima la acción (entiende el cuento como una sucesión lineal de 31 funciones); y aquéllos en los que el privilegiado es el personaje, (por el agrupamiento de las 31 funciones en 7 grandes esferas de acción o actantes). De la clasificación que se deriva de estas ideas daremos cuenta en el epígrafe siguiente al abordar las funciones.

Esta postura de Propp ha influido notablemente en los narratólogos franceses A. J. Greimas, C. Bremond y R. Barthes, siendo estos dos últimos objeto de un cambio de postura bastante interesante; de hecho, comienzan afirmando la primacía de la acción para acabar decantándose por el personaje como realidad polarizadora del relato.

Greimas parte de la distinción entre actantes, actores y roles o papeles. El actor se presenta como unidad léxica del discurso, cuyo sentido semántico se especifica en tres semas básicos: entidad figurativa, animación e individuación. Así, el personaje se caracteriza por ser un conjunto de semas.

Por su parte, vemos cómo Barthes ha pasado de tener una opinión funcional del personaje a una visión un tanto psicológica (Chatman, 1990: 123-125). Así, en su introducción al número de 1966 de *Communications* mantenía que el personaje era secundario y totalmente subordinado a la noción de la trama; incluso llegaba a afirmar que la concepción históricamente aceptada de la esencia psicológica del personaje era sólo el resultado de aberrantes influencias burguesas. Decía entonces que, aunque no hay una sola narración en el mundo sin personajes, éstos no pueden ser clasificados en términos de personas. De este modo, se adhería a las ideas de Bremond, Todorov o Greimas, teóricos que definen al personaje por su participación en una esfera de acciones, siendo tales esferas típicas y estando limitadas en número y sujetas a clasificación.

Pero su posición cambia posteriormente; de hecho en *S/Z*, al analizar la historia breve de *Sarrasine* de Balzac, Barthes ya no afirma que el personaje, al igual que el escenario, esté subordinado a la acción. Además, no sólo insiste en la legitimidad de términos como «rasgo» y «personalidad» sino que mantiene que leer narraciones no es sino un proceso de designación y que el rasgo es un elemento al que hay que dar nombre. De hecho, en su opinión, el nombre propio permite la unificación de rasgos en

el personaje; así éste es algo más que una etiqueta identificativa, es también una categoría semántica. Para Barthes, el personaje es visto ahora como una combinación más o menos estable y más o menos compleja de rasgos; y es esta combinación compleja la que decide en última instancia la personalidad de un personaje que prevalece sobre la acción.

Sigamos avanzando en nuestro estudio del personaje analizando ahora la propuesta de Chatman (Chatman, 1990: 128-138). Tal y como hemos podido comprobar después de lo dicho hasta este momento, este autor defiende una teoría abierta del personaje que trate a éstos como seres autónomos y no como simples funciones de la trama; y es que, en su opinión, el personaje es reconstruido por el público gracias a la evidencia declarada o implícita en una construcción original comunicada por el discurso. La reconstrucción de la que habla Chatman supone determinar cómo son los personajes, y esto pasa por entender que sus personalidades son abiertas, sujetas a nuevas especulaciones, visiones y revisiones.

En este sentido cabe decir que, tal y como ha quedado apuntado anteriormente, aunque es contrario a las especulaciones que sobrepasan los límites de la historia o buscan detalles superfluos o demasiado concretos –esto es, a pesar de que rechaza aquellas inferencias ilógicamente amplias o innecesariamente específicas–, sí se muestra partidario de una comprensión profunda. Con todo, y ante la posibilidad de que pueda caerse en el error de una sobreinterpretación, dice que es mejor arriesgarse a ser irrelevante que excluir inferencias y especulaciones sobre los personajes potencialmente ricos.

La pregunta central que se hace Chatman es ¿cómo son los personajes?, y seguidamente se plantea: ¿qué relación existe entre la personalidad real y la ficticia?. Para responder a esta cuestión recurre a la definición que de personaje da el *Dictionary*



*of Philosophy*: «La totalidad de rasgos mentales que caracterizan una personalidad individual o un yo. Ver Yo». Y en la voz «Yo» encontramos la siguiente definición: «Cualidad de unicidad y persistencia a través de los cambios... en virtud de la cual cualquier persona se llama así mismo yo y que conduce a la distinción entre los yo, como se indica en palabras tales como yo mismo, tu mismo, él mismo, etc.»

Detengámonos a analizar las apreciaciones hechas por Chatman en torno a los términos de totalidad, rasgos y unicidad para poder tener una idea más clara de cuál es su pensamiento.

La totalidad es una construcción teórica, un límite que nunca se va a alcanzar, un horizonte hacia el que viajamos en el ámbito de la narrativa. Además, en opinión de Chatman, una teoría abierta del personaje como la que él propone, debería entender esta totalidad como un conjunto que puede responder tanto a una organización teleológica como a una aglomeración; y es que en la historia de la literatura hay ejemplos de ambos tipos.

Del mismo modo que los psicólogos son partidarios de no limitar el término «rasgo» para referirse a las personas del mundo real, Chatman se muestra partidario de hablar en este mismo sentido de los personajes ficticios; además, rechaza la reducción del término rasgo a solamente rasgos mentales. Así, destaca la utilidad de la definición de rasgo aportada por J.P. Guilford: «Cualquier manera distinguible y relativamente duradera en la que un individuo se diferencia de otro». Además, se detiene en cuatro de las ocho propiedades que cita Gordon W. Allport en su ya clásica caracterización psicológica de «rasgo» y añade a éstas sus propias consideraciones:

1. Un rasgo está más generalizado que un hábito; de hecho, es un gran sistema de hábitos independientes.

Chatman entiende que tanto la distinción entre hábito y rasgo, como la definición de este último, es muy útil para la teoría de la narrativa. Aunque las narraciones no examinen los hábitos minuciosamente, se necesita del público la capacidad de reconocer ciertos hábitos como sintomáticos de un rasgo.

2. La existencia de un rasgo puede establecerse empírica o estadísticamente; para hablar de un rasgo tiene que haber evidencia de repetición aunque ésta no sea constante.

En opinión de Chatman, la relativa persistencia de un rasgo es fundamental; aunque los datos de los lectores son empíricos, éstos no realizan análisis estadísticos.

3. Los rasgos son sólo relativamente independientes unos de otros.

Para Chatman, la observación de que los rasgos generalmente se superponen es también muy significativa, especialmente en las narraciones clásicas; y es que esta superposición contribuye a la sensación de coherencia

4. La existencia de hábitos no coherentes con un rasgo no implica la no existencia de este último. De hecho, puede haber rasgos contradictorios en una única personalidad.

Esta circunstancia resulta determinante, en opinión de Chatman, para entender la teoría moderna del personaje.

La unicidad es lo que conduce a la distinción entre los yo. El nombre de algunos personajes literarios nos son más familiares que los de algunos conocidos. Aunque se olviden algunos rasgos de un personaje la sensación de su unicidad casi nunca se pierde.

La forma en que los rasgos adquieren sus nombres, tal y como lo explica la psicología, es un claro indicativo, en opinión de Chatman, de que el teórico de la narrativa está justificado al fiarse del rico código de nombre-rasgo almacenado por la historia en el lenguaje ordinario. Se observa cómo están codificados culturalmente; es

decir, es tendencia de cada época social el caracterizar las cualidades humanas a la luz de las normas e intereses particulares de los tiempos que corren.

Esto es, cada época, según su sistema de valores, apunta nuevos rasgos y con ello nuevos modos de comportamiento. Consecuencia de ello es que, asimismo, el discurso caracterizador del personaje haya sido objeto de múltiples modificaciones al hilo de los cambios en el sistema de valores socioculturales y específicamente literarios (Garrido, 1993: 86, 87).

Desde el punto de vista narrativo, podríamos decir que el rasgo es un adjetivo narrativo sacado del lenguaje ordinario que califica una cualidad personal de un personaje cuando persiste durante parte o toda la historia. Sea inferido o no lo sea, es inmanente a la estructura profunda del texto. De este modo, se puede decir que los rasgos existen al nivel de la historia: realmente todo el discurso está concebido para inspirar su aparición en la conciencia del lector

Esta definición de rasgo –como adjetivo y cualidad personal– pone de relieve la transacción entre la narración y el público. Así, el público se fía de su conocimiento del código de rasgos, que es enorme, en el mundo real, y al nombrarlo, identificamos el rasgo reconocido por la cultura. Chatman dice que la teoría narrativa no necesita las distinciones de los psicólogos entre virtudes morales y vicios, predisposiciones de conducta, actitudes, etc. en la medida en que todas las características personales relativamente constantes pueden agruparse como rasgos de una manera improvisada, si lo único que nos importa es cómo son los personajes

Chatman justifica la utilización de los términos de rasgo y hábito, y no cree necesario aportar términos nuevos, en la medida en que usar esta terminología procedente de la vida ordinaria resulta útil para que el lector interprete a los personajes de la misma forma en que se interpreta a la gente de verdad. Y es que, sin olvidar que

los personajes son construcciones artísticas y no realidades psicológicas, el autor norteamericano se afana en señalar cómo esta información psicológica extremadamente codificada y recogida de la vida ordinaria aplicada a estas construcciones es verdaderamente válida para la comprensión del personaje.

Después de todo lo dicho queda claro que Chatman aboga por una concepción del personaje como un paradigma de rasgos; rasgo como cualidad personal relativamente estable o duradera que puede aparecer más pronto o más tarde en el curso de la historia, del mismo modo que puede desaparecer o ser sustituido por otro. Los rasgos deben distinguirse de fenómenos psicológicos más efímeros, como sentimientos, estados de ánimo, pensamientos, motivos temporales, actitudes y cosas similares. Así, identifica los estados de ánimo y sentimientos pasajeros con la *dianoia* de Aristóteles, esto es, el pensamiento, lo que cruza la mente de un personaje en un momento específico y no su disposición moral general.

Para Chatman las diferencias que existen entre los personajes modernos y los que no lo son son de tipo cuantitativo. Y es que los rasgos de los personajes modernos, además de más numerosos, suelen tener un sentido general, pueden clasificarse y reducirse a un único aspecto o modelo. Así, lo que da al personaje de ficción moderno el tipo particular de ilusión de realidad que resulta aceptable al gusto moderno es precisamente su heterogeneidad o incluso la dispersión de su personalidad.

Desde un punto de vista paradigmático, se ve el conjunto de rasgos que es el personaje como un montaje vertical que cruza la cadena de sucesos sintagmática de que consta la trama. O con otras palabras (Garrido, 1993: 85): el personaje como complejo de rasgos que va atravesando, a medida que avanza la trama, la cadena de los acontecimientos que la componen.

Con todo, y a pesar de que estamos hablando de dos planos que se interceden, se trata de ámbitos autónomos: así, el sintagmático (plano de los acontecimientos) se rige en su ordenación según el criterio temporal, y el paradigmático (plano de los rasgos) no depende constitutivamente del tiempo, aunque se manifieste en el marco de los sucesos (Garrido, 1993: 85). Esto es, los sucesos tienen posiciones estrictamente determinadas en la historia (no olvidemos que el orden de la historia es fijo, y aunque el discurso presente un orden diferente al orden natural siempre puede reconstruirse); son distintos, es decir, aunque pueden superponerse cada uno tiene un principio y un fin definidos y su campo de acción está circunscrito. Por su parte, los rasgos no tienen estas limitaciones ya que pueden imperar por toda la obra y más allá de ella. Al contrario de lo que ocurre con los sucesos, los rasgos no están en la cadena temporal, aunque coexisten con el conjunto o una gran porción de éste. Así, vemos que mientras los sucesos van como los vectores «horizontalmente», del antes al después; los rasgos se extienden por los espacios de tiempo jalonados por los sucesos, son pues paramétricos a la cadena de sucesos. Y es que la comunicación de los existentes –y los personajes lo son– no está sometida rigurosamente a la lógica temporal, como sí lo están los sucesos.

El paradigma de rasgos en las narraciones, lo mismo que el paradigma poético y al contrario que el lingüístico, suele funcionar, en palabras de Barthes, *in praesentia*, y no *in absentia*; esto es, el complejo de rasgos de los personajes establecidos hasta ese momento está a disposición del público. Así, como lectores buscamos en el paradigma para averiguar qué rasgo podría ajustarse a una determinada acción y, si no encontramos ninguno, añadimos otro rasgo a la lista. En opinión de Chatman, este modo de proceder con el personaje literario no debe extrañarnos en la medida en que es similar a la forma en que habitualmente hacemos nuestras evaluaciones ordinarias de un ser humano, tal y como lo entiende P. Lubbock (Garrido, 1993: 85): después de observar a la gente que

nos rodea, juntamos la evidencia fragmentaria que tenemos sobre ellos y vamos formando en nuestra mente una imagen sobre ella. Así, el lector acude a su experiencia vital para interpretar los personajes novelescos y al conjunto de rasgos tipificados por una determinada comunidad para etiquetar sus cualidades. De este modo, vemos cómo son aprovechables las aportaciones de las diversas esferas de la actividad humana, así como las disciplinas que se ocupan de su estudio –tales como la sociología, la psicología, la religión, etc.– y que dejan su huella en el lenguaje ordinario, que es de donde el lector toma las etiquetas para designar los rasgos del personaje.

En este punto puede resultar interesante hacer un pequeño paréntesis para hablar, aunque sea brevemente, del modelo de análisis específico de rasgos que A. C. Bradley desarrolló al estudiar las tragedias de Shakespeare. Entiendo que puede servir a nuestra reflexión teórica a pesar de que se trata de un modo de proceder totalmente relegado por la mayor parte de la crítica actual (Chatman, 1990: 143-148).

Bradley repasa cuidadosamente el texto con el objetivo de ir más allá del simplismo con el que, en su opinión, desde la tradición se han observado los personajes; busca descubrir la verdadera fuerza motriz de su carácter para así poder interpretar y especular sobre estos datos. Y es que para Bradley sólo si se logra establecer una visión coherente e independiente de los rasgos de un personaje se puede descubrir el motivo de sus actuaciones. Así procede con el personaje de Yago, esto es, enumera sus rasgos y, a partir de ahí, intenta establecer los motivos que explican su conducta contra Otelo. De este modo, llega a unas conclusiones que nada tienen que ver con las establecidas previamente.

Este modo de proceder, que fue defendido por Chatman como una operación totalmente legítima, fue duramente atacado por aquéllos que consideraban que el análisis de Bradley se había detenido innecesariamente en detallados análisis

psicológicos y morales, y había excluido un estudio serio del lenguaje. L. C. Knights censura la forma de tratar a los personajes como si fueran personas reales cuyas vidas pudieran pensarse más allá de las obras en las que están insertas; y es que, en su opinión, los personajes no son más que un precipitado de la memoria del lector a partir de las palabras que ha leído, es decir, se trata de puras abstracciones de las que es imposible ocuparse sin empobrecer el trabajo analítico.

Frente a estas consideraciones, Chatman afirma que no tiene porqué ser excluyente analizar por un lado el medio, y por otro hacer lo propio con los elementos estructurales de la narración, tales como los personajes, la trama o el escenario. Y es que, en su opinión, no hay ningún tipo de jerarquía de valores entre la estructura de la historia, de la que forman parte los personajes, la estructura del discurso y la estructura de la manifestación, ya que todas sirven al fin común de la obra en su totalidad.

Por su parte, Crane defiende el derecho de este autor a centrar su interés en los personajes como copias concretas de hombres y mujeres reales. En este mismo sentido, Chatman niega rotundamente la idea de que los personajes sean como abstracciones o precipitados de palabras. Además, afirma que defender el código de rasgos de la personalidad como medio natural y útil de analizar a los personajes no implica, de ninguna manera, que sus vidas vayan más allá de la ficción en la que están inmersos. Y es que los personajes no tienen «vidas», sólo se les dota de personalidad en la medida en que ésta es una estructura familiar para nosotros en la vida y en el arte. Chatman mantiene que la conducta del público en su faceta interpretativa de los personajes está estructurada, pero eso no quiere decir que los personajes estén vivos, sólo que parecen más o menos reales. Con todo, reconoce que no les falta razón a los críticos que ponen objeciones cuando se psicoanaliza a los personajes de ficción como si fueran gente de verdad. Los personajes como construcciones narrativas necesitan términos para su

descripción y, en su opinión, no hay razón alguna para rechazar los que se extraen del vocabulario general de la psicología, moralidad o cualquier otro aspecto relevante de la experiencia humana. Los términos en sí no pretenden tener validez psicológica. Y es que un rasgo de un personaje de ficción, al contrario de lo que sucede con el rasgo de una persona real, sólo es una parte de la construcción narrativa.

Después de este inciso retomamos la figura de Chatman para ir concluyendo con su pensamiento. Así, el personaje queda definido como un signo complejo, cuyos atributos se presentan en dos dimensiones: la paradigmática y la sintagmática (Garrido, 1993: 85). Este doble plano permite establecer un doble tipo de relaciones: horizontales y verticales: las primeras tienen que ver con los signos del mismo tipo y permiten caracterizar a diferentes personajes en función, por ejemplo, de su apariencia física, psicológica, etc.; y las segundas surgen entre signos de diferente tipo que coinciden en la definición del personaje. Estos tipos de relaciones se dan entre signos que apuntan a las diferentes dimensiones del personaje: identidad, comportamiento y vínculos con otros personajes. Así, podemos hablar de tres tipos de signos: los signos del ser, los de acción y los de relación; unos signos que, aunque se diferencian unos de otros, su presencia puede producirse simultáneamente.

### *2.2.3. Signos del ser, de acción y de relación: identidad, conducta y relaciones con otros personajes*

Hablemos sucintamente de cada uno de estos signos y de las categorías lingüísticas que llevan asociadas (Bobes, 1998: 159-161; Garrido, 1993: 85-88).

Los signos del ser son generalmente estáticos y se manifiestan mediante sustantivos y adjetivos que aportan los atributos del personaje. Normalmente se trata del



nombre propio y de carácter denotativo, aunque también puede ser común –si posee rasgos individualizadores– y a veces de carácter connotativo. Sea como fuere, el nombre es una especie de etiqueta vacía que, poco a poco, se va rellenando con los adjetivos que el texto desgrana de manera discontinua. Así, sobre un nombre propio que sirve de referencia desde el mismo momento en que aparece, el lector proyecta todas las calificaciones referidas a él y va acumulando detalles sobre su forma de ser o de estar hasta que lo memoriza como persona.

Podemos reseñar un doble comportamiento en cuanto al nombre propio; y es que en la mayoría de ocasiones funciona como factor de cohesión de los rasgos que a lo largo del relato se le atribuyen al personaje, en cambio, cuando alude a prototipos, el nombre propio experimenta un proceso de semantización pasando a denotar una serie de rasgos como si se tratara de un adjetivo o conjunto de adjetivos.

En cuanto al adjetivo, cabe la posibilidad de que ofrezca al lector rasgos contradictorios. Normalmente esto ocurre cuando proceden de fuentes diferentes, como puede ser el caso del narrador y otro personaje. En todo caso, y aunque en principio puede ser interpretado como una ataque a la coherencia textual, la competencia literaria del lector puede asumirlo sin problemas.

Los signos de la acción o situación son generalmente dinámicos y suelen manifestarse mediante verbos, que nos remiten bien a las acciones funcionales o circunstanciales del personaje, o bien a situaciones transitorias; esto es, se encarga de reflejar la actuación del personaje y simultáneamente los contenidos que le son asignados. Se trata de un tipo de signo que va cambiando a medida que se suceden los motivos en el discurso de la novela, ya que de ellos depende el progreso de la acción, el movimiento y el dinamismo de todos los elementos en general.

Los signos de relación son aquéllos que se refieren a los rasgos distintivos o a los circunstanciales, y sirven para oponer funcionalmente unos personajes a otros. Cabe decir que son los predicados –verbos y adjetivos– los que integran el sustrato discursivo de las relaciones entre personajes. La red de relaciones que surge en el relato en torno al personaje es como una prolongación de su ser; cabe decir que el mundo de las cosas no es ajeno al personaje y la presencia de un objeto puede convertirse en índice de una función y de su sujeto, tal y como ocurre con el uso metonímico del decorado de interiores para definir a los personajes en la novela decimonónica o con las descripciones que por igual se hace de los objetos inertes y animados con el objetivo de evitar cualquier interpretación sobre la conducta de los personajes propia de la novela objetivista.

Concretamente, vemos cómo los atributos que señalan la identidad del personaje funcionan al mismo tiempo como signos de acción y relación; y es que, en cuanto caracterizadores aíslan, es decir, individualizan al personaje a través de la oposición con los rasgos de los demás personajes, aunque simultáneamente justifican el comportamiento de éste y las relaciones que establece con los otros. En palabras de Bobes, lo que sucede es que los atributos que reflejan la identidad del personaje se cruzan con los que aluden a su conducta y a las relaciones que mantiene con los demás personajes: así, los rasgos de identidad se convierten en el sustrato y justificación de su comportamiento y vinculación con otros agentes del relato.

Desde otro punto de vista, se puede decir que el nombre propio representa el significante del personaje mientras que los predicados integran su significado.

Así, al inicio del relato, o en la primera mención que se hace del personaje, éste es una simple etiqueta que progresiva y discontinuamente se va cargando de significación gracias a estas categorías que acabamos de describir, a su relación con

otros personajes o signos del mismo sistema y a su inserción en el sistema general del texto.

A modo de resumen, y después de todo lo visto, podemos decir que la construcción del personaje se presenta como resultado de la interacción entre los signos que integran la identidad del personaje, los que reflejan su conducta y los que expresan sus vínculos con los demás personajes. Los dos últimos se van definiendo, incluso modificando en ocasiones, al compás del desarrollo de la acción. Por todo ello, podemos concluir este apartado tal y como lo comenzábamos: afirmando que el diseño del personaje no culmina hasta que finaliza el proceso textual.

#### *2.2.4. Modos de presentar al personaje en el texto*

En cuanto a los modos de presentar al personaje en el marco del texto podemos hablar de cuatro procedimientos fundamentales (Bobes, 1998: 156; Garrido, 1993: 88-91):

1. Cuando es el propio personaje el que ofrece información sobre sí mismo; esto es, cuando el mismo personaje va llenándose a sí mismo y a su propio nombre –en la mayoría de ocasiones vacío y denotativo– de contenido mediante sus palabras, acciones y relaciones. Este modo de proceder es el habitual en el género autobiográfico. El alcance, profundidad, y objeto del autorretrato varía según se trate de un diario íntimo, una novela epistolar o unas memorias, por poner sólo tres ejemplos. El carácter apologético de este tipo de relatos, el papel creativo dado a la memoria y la inevitable distancia temporal en relación con los hechos repercuten directamente tanto en el volumen de información facilitada como en la orientación y configuración del texto.

2. La presentación a través de otro personaje, tanto por lo que dicen de él como por la forma en que se relacionan. En este caso la información se ve condicionada por el «campo visual» del personaje-narrador, el cual se limita a reflejar el comportamiento y las palabras del personaje descrito, aunque bien es cierto que también puede recurrir a otras fuentes como testimonios de terceros, documentos encontrados, etc. La imagen que finalmente tenga el lector del personaje va a depender, más que del volumen de información recibida, de la actitud de éste hacia él.

3. La información que el narrador da sobre su personaje. El narrador heterodiegético, omnisciente o testigo, suele optar por diseminar sus rasgos a lo largo del relato y va atribuyendo un papel más importante a la conducta y lenguaje del personaje, aunque no debemos olvidar que el desarrollo de técnicas como el estilo indirecto libre han permitido ahondar, y mucho, en la conciencia del personaje; este modo de proceder es propio del relato del siglo XX. Se trata de un comportamiento que dista del propio del narrador extradiegético, es decir, aquél que no está implicado en la historia y que ha sido cultivado ampliamente por la novela tradicional, especialmente por el Realismo. En este caso lo más habitual es que el narrador se reserve espacio específico en los primeros capítulos de la obra para la caracterización básica del personaje, ya que necesita recurrir al aspecto físico, el carácter y el hábitat del personaje para justificar su conducta, gestos o palabras.

4. La combinación de las tres modalidades que acabamos de exponer. Éste es el procedimiento más habitual en el relato, pasando el centro informativo del narrador al personaje, de un personaje otro, etc. Así se obtiene una visión más rica y plural. Los ejemplos más característicos aparecen en el siglo XX y responden al esfuerzo por limitar la preponderancia del narrador omnisciente y para que la presentación de hechos sea más relativa y diversa.

Solo al final del relato el lector, al disponer de todos los datos, puede dibujar el perfil del personaje y darlo por terminado; y es que mientras el relato no ha finalizado puede haber cambios, es más, con mucha frecuencia es el desenlace final lo que otorga coherencia y sentido a todos y cada uno de los motivos del relato.

### **2.3. Tipologías**

Múltiples, variadas y dispares son las clasificaciones que a lo largo de la historia de la literatura se han hecho de los personajes. Así, por un lado vemos cómo la orientación realista ha hecho clasificaciones de tipo social, psicológico, histórico, etc.; a partir de estos criterios se ha hablado de personajes reales o fantásticos, alegóricos y simbólicos, principales o secundarios, planos o redondos, de portavoces del autor o representantes suyos en el texto, etc. Por otro lado está el estructuralismo que distingue formalmente los personajes estáticos de los dinámicos, los agentes de los pacientes, los actantes, que son exigidos por la función, de los anecdóticos, es decir, aquéllos de los que teóricamente se podría prescindir.

El intento por parte de los teóricos de poner orden en el complejo universo de las funciones de los personajes –clasificando sus acciones y estableciendo tipologías– no ha dado resultados muy satisfactorios; y es que la disparidad de criterios empleados para determinar estas tipologías dificulta la tarea. En este sentido, la crítica considera que no es baladí la correcta definición y tipificación que hagamos de las funciones del personaje ya que es en el ámbito de la acción donde definimos al personaje, contrastamos su caracterización y el lector encuentra las pautas para formarse una imagen definitiva sobre él criterios (Garrido, 1993: 91, 92).

Según Todorov, toda esta gran variedad de tipologías puede agruparse en dos grandes bloques: por un lado, las formales, que son aquéllas que establecen oposiciones generalmente binarias entre los personajes de acuerdo con diferentes criterios (Garrido, 1993: 92-94); y por otro, las sustanciales, que reúne las clasificaciones del formalismo y el estructuralismo (Garrido, 1993; 94-100).

### *2.3.1. Tipologías formales*

En atención a la importancia que para la trama tiene el personaje están, por un lado, los personajes principales, esto es, aquéllos de los que se habla más en el texto y desempeñan funciones de mayor relieve en la trama; y por otro, los personajes secundarios, con toda una amplia gama de grados intermedios.

La complejidad en el diseño de los personajes, así como su capacidad para sorprender al lector, han llevado a E.M. Forster a hablar de personajes planos o *flat* y personajes redondos o *round*. Los personajes planos son aquéllos que se caracterizan por su escasa elaboración, esto es, son simples esbozos o caricaturas; son, asimismo, por un lado, fácilmente reconocibles, recordables y previsibles para el lector, y por otro, útiles para el escritor en la medida en que no ofrecen ningún problema en su elaboración, ya que están dotados de una sola cualidad, o de muy pocas. Los personajes redondos son los que poseen una mayor abundancia de cualidades o ideas –algunos contrapuestos o contradictorios– y derivan en una indiscutible complejidad; se caracterizan por un cuidado diseño interior y exterior, y lo más importante, su carácter imprevisible les permite responder mejor a una de las cualidades distintivas de la novela: la permanente capacidad de sorpresa.

La dificultad para describir a los personajes esféricos tiene su origen, además de en la gran gama, diversidad y discrepancia que hay entre sus cualidades, en el hecho de si se determina o no de dónde derivan éstas. Así, el insinuar o incluso eludir determinados aspectos puede contribuir a este hecho; se trata de una circunstancia ampliamente valorada por autores como Hemingway y Robbe-Grille, que hablaban del «enriquecimiento por medio del silencio» (Chatman, 1990: 142, 143).

En el relato se alternan personajes planos y redondos, y es la trama la que opta por unos o por otros según las condiciones. Así, vemos cómo los personajes salidos de la pluma de escritores como Dickens son casi siempre planos, mientras que Dostoievski, Flaubert o Clarín han alumbrado personajes redondos en el seno de unos relatos que se ocupan detenidamente de la psicología y del mundo interior de los mismos.

Llegados a este punto puede resultar interesante detenernos un instante para dar cuenta de las consideraciones que en torno a esta clasificación de personajes –todo un clásico dentro de la literatura– ha realizado Chatman (Chatman, 1990: 141-143); y es que con sus observaciones vamos a poder entender mejor sus ideas sobre lo que él considera una teoría abierta del personaje.

Así, sitúa la propuesta de Forster dentro de una teoría estructuralista abierta en la medida en que entiende que su distinción formulada en términos de «idea» o «cualidad» es claramente equivalente a la de «rasgo» elaborada por él mismo. Usando un vocabulario estructuralista, Chatman considera que mientras el paradigma de un personaje plano es dirigido o teleológico, el del personaje esférico es de aglomeración. Así, un personaje plano lleva una dirección evidente y puede ser recordado más fácilmente; además de que lo que hay que recordar de él es menos (en comparación con un personaje esférico) y está estructurado con más claridad.

Por su parte, el personaje esférico puede inspirar una sensación más entrañable, a pesar de no tener un sentido general. Como lectores, estos últimos nos resultan extrañamente familiares y, como los amigos y familiares de la vida real, es difícil descubrir cómo son exactamente. Chatman entiende que cuando se dice que los personajes esféricos son capaces de sorprendernos estamos diciendo que son abiertos; esto es, que podemos anticiparnos y descubrir nuevos e insospechados rasgos, que son así capaces de generar en el lector nuevas ideas. De hecho, este autor llega a afirmar que pueden originar en el lector durante días obsesiones al tratar de explicar discrepancias o lagunas en relación a su comprensión creciente y cambiante de ellos mismos y de los que le rodean. Los grandes personajes esféricos se configuran así como objetos inagotables para la contemplación, llegando incluso a ser recordados como presencias con las que hemos vivido y no como objetos separados.

Cuando el lector se sitúa ante un personaje abierto la especulación va más allá de los rasgos y llega a alcanzar a posibles acciones futuras. Y es que, en opinión de Chatman, ante este tipo de personajes al lector le resulta imposible no preguntarse qué va a suceder con ellos, unas criaturas que han quedado incorporadas al mundo de sus fantasías. Así, reconoce el legítimo deseo del lector de querer averiguar cómo ha tratado el destino a unos personajes en los que ha puesto toda su emoción e interés; más allá de que el autor quiera o no responder a esa inquietud.

Terminadas estas consideraciones vamos a seguir hablando de otras clasificaciones en atención a otros criterios. Así, el de variación o constancia de los rasgos definitorios de los personajes da lugar a una doble clasificación: los personajes estáticos y dinámicos. Los primeros, que se caracterizan por tener pocos atributos y que éstos se mantengan constantes a lo largo de la trama, tienden a funcionar como paradigmas de una virtud o defecto. Aunque este tipo de personajes se alternan con los



dinámicos, cabe decir que son estos últimos los que revisten mayor importancia y, en principio, engloban a los personajes con un protagonismo más acentuado.

La jerarquía del personaje respecto a la intriga, esto es, el grado de sometimiento o independencia de éste en relación con la trama nos permite hablar, por un lado, de los que se someten a la trama cumpliendo un determinado cometido respecto a ella, y por otro, los que polarizan la acción, sirviéndose de ella para sus fines. Mientras que en el primer caso el peso del relato recae sobre la acción y el personaje se limita a desempeñar papeles que ella le impone, como ocurre por ejemplo en la novela de aventuras; en el segundo, la acción es un elemento que sirve para ilustrar las características del personaje. A este tipo de narración se adscribe el llamado relato psicológico, desarrollado por autores como Chejov y Dostoievski, y por los modelos más recientes de género autobiográfico decantados por la conciencia.

### *2.3.2. Tipologías sustanciales*

Esta clase de tipologías engloba las clasificaciones hechas por el formalismo y el estructuralismo. Estas propuestas, representadas principalmente por V. Propp, E. Sourieau y A. J. Greimas, entienden –tal y como hemos desarrollado en el epígrafe anterior– que en el relato cada agente tiene un determinado papel o papeles asignados que condicionan su conducta en el marco de la estructura narrativa. Es conveniente remarcar que para estos autores el personaje es una categoría abstracta que define los elementos de la trama narrativa a partir de su actividad, de sus cometidos, y no como ser individual, humano, con rostro y cualidades físicas y psicológicas. Los actantes o agentes son así concebidos en un sentido más general, esto es, se trata de cualquier realidad del texto narrativo, animada o inanimada, humana o animal, que asuma un

contenido específico en su interior. Así, los actantes forman una red o estructura funcional y constituyen el modelo abstracto del relato.

Greimas da una definición definitiva de actante, y lo hace basándose en las consideraciones previas hechas por Propp, Souriau y L. Tesnière (Garrido, 1993: 94-97): de hecho, sintetiza las propuestas de los dos primeros e intenta correlacionar sus resultados con las funciones sintácticas de la lengua tal y como las entiende este último.

Hablemos primero, aunque sea muy brevemente, de las aportaciones de estos tres teóricos, para detenernos después en las ideas planteadas por Greimas.

Propp, después de estudiar los personajes de 100 cuentos tradicionales rusos habló de la existencia de 7 papeles o esferas de acción (Bobes, 1998: 153). Desde una perspectiva puramente funcional, al preguntarse por el modo en que se repartían las funciones detectadas entre los personajes, distinguió 7 tipos de personajes: el Agresor, el Donante, el Auxiliar, la Princesa, el Mandatario, el Héroe y el Falso-héroe. Cabe decir que las funciones pueden distribuirse de manera diversa entre los diferentes personajes de manera que un personaje puede desempeñar varias funciones, del mismo modo que una función determinada puede ser desempeñada por varios personajes.

Souriau habla de seis grandes funciones: la Fuerza Temática (el Amor, por ejemplo), el Representante del bien deseado, del valor orientador (ella, la amada), el Obtenedor virtual de ese bien (él, el amante), el Oponente (el otro), el Arbitro atribuidor del bien (el padre de la joven) y la Ayuda (el cómplice). Cada situación concreta depende de la combinación que se establezca entre estas funciones.

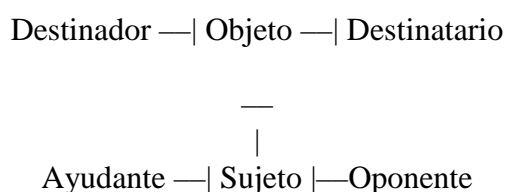
Siguiendo la teoría dramática de Souriau, Bouneuf y Ouellet consideran las situaciones –que ambos identifican con los roles funcionales– como el resultado de la combinación de seis fuerzas o funciones (Bobes, 1998: 154): el protagonista, que es el que da a la acción el principio dinámico (ésta puede iniciarse en un deseo, una

necesidad o un temor); el antagonista, que representa la fuerza contraria; el objeto, que hace referencia a la necesidad sentida, el temor o el deseo; el destinador, que es cualquier personaje que pueda ejercer alguna influencia sobre el objeto y que actúa como árbitro a la vez que como promotor de las acciones; el destinatario o beneficiario de la acción, que no tiene que ser necesariamente el protagonista y que con frecuencia es el sincrético del destinador; y el ayudante, cada una de las fuerzas o personajes pueden dar ayuda o impulso a otros, generalmente al protagonista, al que Souriau denomina espejo. Estas fuerzas no se encarnan siempre en personajes y su combinación da lugar a situaciones diferentes en un número muy elevado, ya que pueden estar todas o parte y combinarse de múltiples maneras.

Las aportaciones de Tesnière en el ámbito de la sintaxis estructural sirven a Greimas para acabar de perfilar su concepto de actante. En su opinión, en el predicado de una proposición encontramos una estructura dramática compuesta por el proceso, los actores y los circunstantes (el verbo, los actantes y las circunstantes). El verbo asume todo el protagonismo de ese pequeño drama que supone el predicado y se convierte, así, en elemento regente de los factores implicados en la acción o proceso que éste designa: los actantes (personajes) y los circunstantes (aluden al contexto o situación). Los actantes sólo pueden ser tres: el sujeto, el objeto directo y el objeto indirecto o beneficiario.

Tomando como base lo dicho por Tesnière, Greimas construye su propio modelo actancial del relato y denomina a los personajes implicados en las acciones actantes. Los actantes son para él, junto con las funciones, los elementos básicos de la gramática del relato, la cual se compone de enunciados narrativos. En la medida en que cada enunciado de este tipo implica relaciones entre dos actantes, podemos decir que cada enunciado constituye una forma sintáctica elemental, siendo la competición lo más

característico. Su modelo actancial implica seis términos, distribuidos en parejas de acuerdo con los ejes semánticos del *querer*, el *hacer* y el *poder*. Así, precisando el esquema planteado por Propp, reduce a tres parejas el número de personajes, a los que identifica por su forma de participar en las acciones: el sujeto y el objeto de la acción; el destinador y el destinatario; y el ayudante y el oponente:



La relación básica entre Objeto y Sujeto implica, desde una perspectiva semántica, un *hacer*; se trata de una relación de *deseo* que en su manifestación textual se transforma en una relación de *búsqueda*.

El carácter excesivamente abstracto y alejado de los textos de este modelo actancial ha llevado al propio autor a introducir dos nuevas categorías: papel y actor. Así, podemos hablar en primer lugar de los actantes como la categoría más general; son clases de actores que en conjunto constituyen la estructura de un género. En segundo lugar están los actores; se trata de seres individuales que, con rasgos generalmente antropomórficos o zoomórficos, se manifiestan como unidades del discurso en calidad de actualizadores de un actante. Y finalmente podemos hablar de «el papel»; que se refiere al actor en calidad de atributo o calificación de éste. Lo que diferencia a estos dos últimos es la capacidad del actor de asumir más de un papel.

Entre las muchas críticas que han surgido en torno al modelo de Greimas destacan las que han puesto el acento en su gran distanciamiento de los textos y de su escasa base empírica. Uno de los aspectos más criticables de este modelo es que

presupone que todos los relatos funcionan del mismo modo, homogeneizando el comportamiento de los personajes y, con ello, privándolos de sus señas de identidad individuales de tipo psicológico, físico, ético, etc. El personaje aparece así desrealizado, como una simple función narrativa. Esta crítica, que sobre la excesiva abstracción ejerce Garrido sobre la propuesta de Greimas, la hace extensiva a todos los modelos de los narratólogos franceses que, interesados en elaborar modelos descriptivos de validez universal, acaban chocando de lleno con la realidad efectiva de los textos.

En este sentido, Bobes considera que tanto el esquema funcional de Propp como el actancial de Greimas son bastante lógicos en sus planteamientos y parecen contemplar todas las posibilidades (Bobes, 1998: 154, 155); de hecho pueden ser aplicados fácilmente a los cuentos, aunque en principio parece que muy difícilmente pueden explicar la variedad de personajes de un relato complejo. Con todo, si reducimos la complejidad de obras de tal envergadura –como puedan ser *La Regenta* o *La colmena* por poner sólo dos ejemplos– a sus funciones nucleares siguiendo la trayectoria trazada por el protagonista como sujeto, es posible que puedan descubrirse en su construcción unas formas simples como las del cuento.

Así, Bobes considera que no son pocas las novelas extensas que responden a planteamientos simples, con desdoblamientos o sincretismos de personajes en las áreas de acción fundamentales, lo que aumenta su número, sin alterar el esquema; todo ello al margen de los personajes que podemos considerar secundarios y que son independientes de las funciones y pueden ser tan numerosos como se quiera. Y es que no le falta razón a Bobes cuando afirma que la historia de las novelas extensas suele ser muy simple aunque el argumento sea muy complejo; fruto, bien de modificar el orden de los motivos, de repetirlos o de omitir alguno de ellos, o bien de detenerse en divagaciones, comentarios o descripciones de objetos y personajes.

Toda esta reflexión en torno a la posibilidad de trasladar las consideraciones hechas sobre los personajes de los cuentos a los relatos de mayor extensión ha llevado a Tomachevski a hablar de claras diferencias entre unos y otros: así, afirma que la menor extensión del cuento obliga a mantener una relación más inmediata con la estructura subyacente de la historia, mientras que la mayor amplitud y complejidad de la novela hace necesario presentar de forma más matizada, compleja, profunda y diversa los mismos elementos estructurales que comparten ambos tipos de relatos pero que pueden resultar difíciles de identificar en este último caso.

Con todo y al margen de las críticas, Garrido dice que es necesario reconocer que este camino emprendido por la narratología francesa era la única vía alternativa a los planteamientos psicológicos, sociológicos e ideológicos de los que antes hemos hablado detenidamente. Por todo ello, autores como T. Todorov, C. Bermond y M. Bal han decidido seguir por esta línea de investigación. Muy sucintamente hablaremos de las aportaciones que en este sentido han hechos estos teóricos.

Antes de hablar del modelo de relato planteado por Todorov en relación con las categorías gramaticales, nos detendremos a comentar brevemente los dos tipos de narraciones que, en su opinión, existen; y lo haremos en la medida en que detrás de éstas se esconden dos tipos diferentes de personajes. Y es que a pesar de defender una actitud similar a la de Propp, Todorov habla de las narraciones centradas en la trama o psicológicas y las centradas en el personaje o psicológicas (Chatman, 1990: 121, 122). Para el teórico búlgaro en las narraciones psicológicas las acciones no están ahí para ilustrar al personaje sino más bien todo lo contrario, esto es, son los personajes los que están subordinados a la acción; este tipo de narraciones existen pues por derecho propio, como fuentes independientes de interés y por lo tanto intransitivas. Por otro lado, las acciones de las narraciones psicológicas son expresiones o incluso síntomas de la

personalidad y por lo tanto transitivas. Añade Todorov que en una narración psicológica, cuando se cita un rasgo, éste debe ir seguido inmediatamente de su consecuencia; así, un rasgo siempre es provocador de acciones, no puede pues haber motivos o anhelos que no lo empujen a actuar. Para Chatman en este tipo de narraciones, los personajes no pueden elegir y realmente se convierten en meras funciones automáticas de la trama. Se trata de una distinción que le convierte en un autor con una noción del personaje más abierta y afuncional que otros estructuralistas.

Además, Todorov se propone elaborar un modelo de relato tomando como referencia las categorías gramaticales más importantes: así, los personajes asumen la función de sujetos u objetos –es decir, de agentes o pacientes– de la acción narrativa, mientras que los verbos, adjetivos y sustantivos reflejan su actividad y atributos, respectivamente. De este modo, por un lado, los personajes son un punto de referencia obligada para las demás categorías del relato en la medida en que dominan sobre la acción, y por otro, la estructura del relato se especifica a partir de las relaciones entre los diferentes personajes de la trama narrativa, teniendo en consideración los tres predicados básicos –que son *desear*, *comunicar* y *participar*–, las reglas de derivación y las de la acción.

Bremond renuncia a la primacía otorgada hasta el momento a la acción y redefine el concepto de función, como la relación entre un agente y un predicado, e interpreta el relato como un encadenamiento de papeles. Así, define el número de papeles a partir de dos categorías: agente y paciente. El agente aparece como influenciador, y a continuación, como mejorador o degradador del paciente. Como influenciador sus roles se diversifican: seductor, intimidador, obligador y prohibidor, consejero y desaconsejador. Se trata de unos roles que se corresponden con ciertas figuras del pensamiento: deprecación y optación, del seductor; la amenaza o

conminación, propia del intimidador; la ironía del obligador y prohibidor; así como la contrafisión y la obliteración del consejero y desaconsejador. Por otro lado el paciente aparece como el destinatario y objeto de las influencias del agente en una gran diversidad de campos, quedando en sus manos.

Por su parte, M. Bal va a recuperar los conceptos de actante y actor desde una perspectiva funcionalista y optan por la analogía, repetidamente defendida por la narratología francesa, entre la estructura narrativa y la frase lingüística. Además introduce como novedad el concepto de personaje. Tres son así los elementos que maneja en su construcción teórica: actante, actor y personaje; mientras los dos primeros se sitúan en el ámbito de la fábula, el tercero se adscribe a la historia.

Los actores son los encargados de ejecutar el programa, que es la fábula, y en su conducta responden a un esquema de naturaleza intencional, esto es, son guiados por una intención precisa que persigue un objetivo.

Los actantes son clases de actores con los que comparten una cualidad de su naturaleza funcional, esto es, sirven a la misma intención. Así pues, el actante es la expresión de una relación funcional entre actores, que justifica la aparición de procesos y, por ello, la existencia de fábula. Hay tres tipos de actantes: sujeto-objeto, dador-receptor y ayudante-oponente. La relación entre sujeto y objeto es análoga a la del sujeto y el objeto directo de una oración. En cambio, entre el dador y el receptor hay una comunicación activa: así, el dador es una persona o colectividad, una realidad concreta o abstracta, capaz de llevar a término la operación emprendida y, aunque generalmente es uno, también pueden ser dos –uno negativo y otro positivo– y suele permanecer en un segundo plano dentro de la fábula; el receptor, que normalmente es personal, suele coincidir con el sujeto. El ayudante y el oponente desempeñan cometidos similares a los del adverbio, esto es, señalan las circunstancias que favorecen



o dificultan la consecución del objeto por parte del sujeto. Así, ejercen de mediadores entre el sujeto y el objeto y son muy relevantes para la acción narrativa ya que repercuten directamente en el ritmo narrativo y especialmente en la intriga.

Hay que apuntar que la relación entre actantes y actores es frecuentemente muy asimétrica, de forma que un actante puede ser encarnado por varios actores y, a la inversa, un actor puede concentrar los cometidos de diversos actantes.

El personaje aparece como un actor dotado de rasgos humanos diferenciadores; así, se presenta como una unidad semántica completa, rodeado de atributos que lo acercan a las personas reales, mientras que el actor remite al nivel funcional de la estructura, esto es, al plano abstracto.

Ph. Hamon establece una tipología del personaje atendiendo al tipo de referente y sirviéndose de las tres dimensiones del signo: la semántica, la sintáctica y la pragmática. En primer lugar habla de los personajes-referenciales, que son los que nos remiten a una realidad extratextual, tales como personajes históricos, mitológicos, alegóricos o sociales. Sean como sean, poseen un sentido fijo, preestablecido por el gran código de la cultura. En segundo lugar están los personajes-deícticos, aquéllos que funcionan como representantes del emisor y destinatario del mensaje o de sus voces vicarias: personajes-portavoces, autores que intervienen directamente, etc. Y finalmente, habla de los personajes-anáfora que nos remiten a otro signo, a otro personaje, más o menos distante, del mismo enunciado. Factores de cohesión y economía textual, este tipo de personajes facilita la organización y el ahorro de materiales, así como la cita del texto por sí mismo. Los sueños premonitorios, el recuerdo de acontecimientos pasados, la confesión, etc. son manifestaciones de la presencia de este tipo de personajes.

Resulta del todo conveniente terminar este apartado en el que hemos analizado diferentes tipologías de personajes –derivadas algunas de ellas de las funciones que

éstos desempeñan— hablando de una función de gran relevancia, que es la de narrador. Y es que ésta es una actividad que con bastante frecuencia asume el personaje en el relato, tal y como ocurre en las dos novelas objeto de análisis de este trabajo. Cuando esto sucede vemos cómo el personaje adopta, sin renunciar a su peculiar estatuto, las funciones propias de un narrador, esto es, la comunicativa, la de control, la narrativa, representativa, etc. (Garrido, 1993: 102).

Hay teóricos que entienden que también pueden ser considerados personajes las creaciones ficcionales que se sitúan entre el mundo de la ficción y el discurso, como pueden ser el narrador, el narratario y el lector implícito, en la medida en que son entes de ficción que se mantienen en todos los textos novelescos como categorías narrativas, adoptando formas diferentes en cada relato (Bobes, 1998: 148, 149).

Después de todo lo dicho, y para cerrar este capítulo, puede resultar interesante que dejemos constancia de la debilidad de las teorías del personaje de la que habla Garrido, en línea con lo mantenido por M. Bajtín y T. Todorov (Garrido, 1993: 102, 103). Y es que, en su opinión, estas aproximaciones se pierden en la psicología — intentando aprehender lo más característico de la personalidad individual—, mezclan categorías heterogéneas o se mueven en una abstracción poco adecuada para explicar la realidad concreta del personaje. Con todo, Garrido no duda en reconocer los esfuerzos de las últimas décadas por penetrar en la idiosincrasia de una categoría tan compleja como ésta.

Cuando se olvida que el personaje es una realidad sometida a unos determinados códigos artísticos —esto es, que está asociada a una corriente, escuela o grupo determinado— es cuando surgen los principales problemas. Garrido es contundente cuando afirma que la verosimilitud que podemos detectar en un personaje es siempre pura ilusión en la mente del lector; por ello, no tiene sentido buscar las claves de su

personalidad y comportamiento en la vida real. Así pues, el periodo artístico al que se adscriben los personajes, y también las características del género al que pertenece la obra en concreto, alumbran un tipo específico de personaje, con un diseño y un funcionamiento determinado. Además, destaca que el personaje responde a otros códigos, como son los que encarnan los sistemas de valores propios de cada época histórico-cultural en ámbitos tan diversos como el político, económico, social, religioso, ético, etc.; y es que no cabe ninguna duda de que el personaje es hijo de su tiempo. Es por toda esta acumulación de códigos diversos que el personaje se erige como una realidad tan compleja y de tan difícil explicación.

Para poder hacer frente a ello, Garrido habla de la necesidad de que surjan trabajos que se centren en estudiar obras y autores particulares, así como de movimientos o escuelas concretas. Entiende que sólo con esta manera de proceder, basada en ir de lo concreto a lo genérico, se conseguirá aislar de manera progresiva la especificidad del personaje como elemento de la estructura narrativa. Y es que, en su opinión, se ha abusado de los intentos por definir el personaje desde arriba, dando lugar a unas afirmaciones que difícilmente casaban con la realidad efectiva de los hechos. Sea como fuere de lo que no cabe duda es que la novela de los últimos tiempos ha dado la espalda, o al menos ha optado por desdibujar el personaje, una figura que tan importante fue en otros momentos de la historia de la literatura.

### III. SEGUNDA PARTE

#### BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN: ALMUDENA GRANDES

##### 3.1. Breves aspectos biográficos

Almudena Grandes Hernández nació en Madrid, el 7 mayo de 1960, y desde muy pequeña mostró interés por la literatura. De hecho, ha confesado que, hasta donde puede recordar, «siempre había querido ser escritora» (Grandes, 2009: 9). Ella misma ha contado que es escritora porque no sabía dibujar. Y es que todos los domingos iba con su familia a la casa del abuelo paterno, donde los hombres veían el partido del fútbol y los niños eran desterrados al comedor a dibujar en silencio; como ella dibujaba fatal y se aburría mucho, no paraba de dar la tabarra, hasta que un día alguien le dio un cuaderno para que escribiera y dar así salida a su portentosa imaginación. Cada domingo escribía versiones distintas del mismo cuento: el de una niña rica que la niñera pierde en un parque y es recogida por una gitana que la cuida en la vida itinerante de un circo. Cuando tiene doce años, de vuelta con el circo a la misma ciudad, se pierde de nuevo y va a parar al mismo parque, donde una señora muy rica y muy buena, que no es otra que su verdadera madre, la recoge sin saber que es su hija. Los demás la desprecian porque es demasiado diferente y demasiado morena, aunque al final, felizmente, se descubre la verdad.

La propia autora ha reconocido que ese cuento, del que su familia conserva algunas versiones, habla más de ella «que ningún otro texto que haya llegado a escribir después» (Pérez Oliva, 2007: 12). Aquella niña gitana en busca de identidad es, ni más ni menos, que la metáfora de su propia realidad como joven escritora en busca de identidad literaria, tal y como la escritora ha confesado en el prólogo de *Modelos de*

*mujer*, primer libro de cuentos publicado por la autora en 1996; es en el prefacio de este volumen, titulado «Memorias de una niña gitana», donde Almudena Grandes da cuenta de las circunstancias que rodearon su temprana pasión por la escritura de la cual acabamos de hablar (Grandes, 1996: 11-13).

El primer libro que le impactó fue una versión infantil-juvenil de *La Odisea* que le regaló su abuelo paterno con motivo de la primera comunión, cuando tenía 8 años. Aunque se sintió un tanto decepcionada por el regalo y tardó en leerla dos o tres años, cuando lo hizo se sintió absolutamente «fascinada e identificada con el personaje» (Manrique Sabogal, 2005: 3): «lo que le ocurría a él me ocurría a mí también» (Cuevas, 2004: 49). Y es que la escritora ha manifestado que le pareció «tan injusto que un hombre tuviera que luchar contra la cólera de los dioses» que cuando Ulises llega a Penélope sintió la venganza como suya: «Creo que ahí decidí ser escritora» (Río, 2002: 35). Almudena Grandes siempre ha confesado que ni su infancia ni su adolescencia fueron demasiado brillantes. De aquella época recuerda que era «una niña muy gorda», un poco acomplexada y que mostraba «poco interés por las cosas». En este sentido, reconoce que durante esta etapa de su vida su abuelo fue una pieza fundamental: «con él sentí por primera vez que alguien creía en mí» (Manrique Sabogal, 2005: 3).

Si *La Odisea* despertó su interés como lectora, fue *Mujercitas*, de Louise May Alcott, el libro que le mostró el modelo de escritora que quería ser de mayor: «Yo quería ser escritora, pero no sabía cómo, quién. Los niños eligen una vocación por emulación, y yo no tenía a ninguna escritora a mano». Cuando leyó la novela lo tuvo claro: Jo March sería el espejo en el que mirarse (Manrique Sabogal, 2005: 3).

Tras estudiar Geografía e Historia en la Universidad Complutense de Madrid, trabajó –sin contrato y por encargo– en diferentes editoriales dedicadas al libro de texto, los fascículos y las obras de consulta y/o divulgación; un ambiente que más tarde será el

escenario de su cuarta novela, *Atlas de geografía humana*, publicada en 1998. Su tarea consistía, principalmente, en redactar textos –tales como pies de fotos, definiciones de términos para enciclopedias, entradillas y solapas, artículos de apoyo, cuadros sinópticos y resúmenes– de temas que, en la mayor parte de las ocasiones, desconocía. En la editorial Anaya fue coordinadora de una colección de guías turísticas y responsable de los pies de fotos de la Biblioteca Iberoamericana, obra conmemorativa del aniversario del descubrimiento de América. En este ambiente de precariedad laboral fue donde se gestó su primera novela, *Las edades de Lulú*, publicada en 1989 (Grandes, 2009: 9-11). Como curiosidad podemos decir que también hizo un papel en el cine; concretamente participó en 1982 en *A contratiempo*, film dirigido y protagonizado por Óscar Ladoire.

En la actualidad está casada con el poeta Luis García Montero (Granada, 1958), persona que cambió por completo el rumbo de su vida: «[...] yo creo que sí que hay amores que le cambian a uno la vida, y a mí el de Luis me la cambió por completo. Entró en mi vida y la puso boca abajo» (Pérez Oliva, 2007: 15). Aunque se conocían desde 1991 –cuando coincidieron en un acto político contra la Guerra del Golfo–, Almudena se enamoró del poeta en 1994 en un acto de la Universidad de Granada de la que él era vicerrector.

A pesar del éxito profesional –en ese momento su carrera literaria estaba ya consolidada con la publicación de *Malena es un nombre de tango*– y de su satisfactoria maternidad, la autora ha confesado que por aquel entonces no tenía pasión por la vida; de hecho, ha llegado a afirmar: «llevaba una vida que no me gustaba mucho». En cinco meses, se divorció y todo cambió radicalmente. «De repente, el amor era tan fuerte que todo me daba igual: me daba igual perder cosas, incluso me daba igual que mi marido se quedara con los libros, que no se los quedó. Era un amor absoluto» ha confesado la

escritora en alguna ocasión (Pérez Oliva, 2007: 15). Juntos han formado una nueva familia, a la que Almudena aportó a su hijo Mauro; el poeta, a su hija Irene, y ambos tuvieron a Elisa. García Montero, además, le ha asesorado en algunos de sus trabajos literarios, tal y como comprobaremos más adelante.

Desde que unió su vida a la del poeta granadino, esta madrileña, profundamente enamorada de su tierra, ha hecho de Andalucía su segunda casa; así, el sur se ha convertido en el lugar donde pasa los veranos en compañía de su familia y del amplio grupo de amigos –todos ellos vinculados al mundo de la cultura– que ambos capitanean, como son, por ejemplo, los escritores Benjamín Prado, Javier Rioyo y Felipe Benítez Reyes o el cantante Joaquín Sabina (Díaz Pérez, 2006: 62). Un espacio, el de la costa gaditana, que la escritora vincula a la felicidad propia del verano (Belausteguigoitia, 2004: 16) y que convirtió, además, en el escenario de su quinta novela, *Los aires difíciles*, publicada en 2002.

Al margen de su actividad estrictamente literaria, Almudena Grandes se ha caracterizado por una destacada presencia en los medios de comunicación; de hecho, es columnista habitual del diario *El País* y ha sido durante largos periodos de tiempo contertulia en distintos programas de la Cadena SER y Onda Cero. Una recopilación de artículos escritos en este periódico conformará *Mercado de Barceló*, obra publicada en 2003.

Políticamente comprometida, se ha significado como una persona de izquierdas y ha demostrado su apoyo público a Izquierda Unida. Sus manifestaciones políticas se multiplicaron durante los últimos años de la segunda legislatura del gobierno de José María Aznar (2000-2004), coincidiendo con el apoyo de éste a la Guerra de Irak. En aquel momento acusó al PP de sacar lo peor de sí misma y de convertirla en una «revanchista resentida»; asimismo, dijo sentir nostalgia por una país «amable y

progresista», lejano en el tiempo, «que caminaba hacia adelante, que reía y quería ser feliz» (Mora, 2004: 35).

Especialmente combativa se mostró en los días previos a las elecciones del 14 de marzo de 2004 que llevaron al poder al José Luis Rodríguez Zapatero, coincidiendo con el atentado del 11-M en Madrid que acabó con la vida de 191 personas.

*Pocas veces he estado tan triste y tan contenta. Y, sobre todo, pocas veces he vivido una indignación tan profunda como la que sentí en esos días. Creo que la pena no nos abandonará; creo que una parte de nosotros siempre seremos dolor después de lo que pasó. [...] Antes del 11-M estaba casi segura de que Zapatero iba a gobernar* (Belausteguigoitia, 2004: 16).

De este modo se pronunció Almudena Grandes al hilo de unos acontecimientos que dieron lugar, en su opinión, «a cuatro días brutales, intensos y largos como años» (Belausteguigoitia, 2004: 16).

En abril de 2007, ya con el PSOE en el poder, fue una de los firmantes del Manifiesto «Por la convivencia, frente a la crispación» en el que un grupo de intelectuales mostraba su descontento y consideraba inaceptable hacer del terrorismo «el eje de la oposición». Con todo, Almudena Grandes reconoce que el personaje público que manifiesta sus opiniones políticas no es más que un amplificador, en la medida en que su trabajo así lo hace posible: «Cuando la gente se manifiesta, un escritor, un actor o cualquier creador lo que hace es servir de altavoz porque su trabajo lo facilita. Pero no creo que un intelectual tenga que ir por delante de la sociedad civil sino detrás» ha afirmado en este sentido (Manrique Sabogal, 2005: 3).

Asimismo, fue la encargada de leer el manifiesto «Por la paz, la vida, la libertad y contra el terrorismo» al finalizar la manifestación del 13 de enero de 2007 tras el atentado de ETA en la terminal T-4 del aeropuerto de Barajas; unos hechos que



ocasionaron la muerte de dos personas y la ruptura de la tregua que la organización terrorista mantenía desde el 22 de marzo de 2006.

Republicana convencida, en el año 2006 se adhirió al Manifiesto por la República, «Con orgullo, con modestia y con gratitud», suscrito por numerosas personalidades del mundo de la cultura, con motivo del 75 aniversario de la proclamación de la II República. Y es que Almudena Grandes dice sentir nostalgia por la España de los años treinta, cuando nuestro país era modélico y «estaba a la cabeza de Europa con una cultura y una legislación impresionante». Asimismo, se lamenta que la imagen de los republicanos sea la de un puñado de «obreros desalmados quemando iglesias». Es pues desde la convicción de que con estas ideas a los españoles se les está robando una parte de su historia desde la que escribió *El corazón helado*, publicada en 2005 (Anabiarte, [http://www.babab.com/no15/almudena\\_grandes.htm](http://www.babab.com/no15/almudena_grandes.htm)).

Partidaria de la recuperación de la memoria histórica, Almudena Grandes se ha mostrado muy crítica con la actual ley, elaborada por el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero, por entender que «[...] no tiene ningún sentido, puesto que se limita a consagrar una situación que existe de facto desde la Transición democrática».

*El gobierno no ha tenido el valor de hacer la ley que debería haber hecho y en consecuencia, este proyecto no gusta a nadie, ni a la derecha, que no quiere ni esta ni ninguna, pero también a la izquierda, que esperaba una ley que restituyera definitivamente la dignidad que una dictadura fascista arrebató no sólo a las personas, sino también a las legítimas instituciones democráticas españolas* (Encuentro Digital, <http://www.20minutos.es/noticia/206585/7>).

Estas han sido las palabras de la escritora que, a la vez, se ha mostrado esperanzada de que en el futuro exista «una ley mejor, más valiente y más justa» (Encuentro Digital, <http://www.20minutos.es/noticia/206585/7>). En *El corazón helado*, esta preocupación por el pasado más reciente de nuestro país alcanza niveles máximos

ya que representa el elemento central de la historia; un interés que, en mayor o menor medida, está presente en casi toda su obra.

Su compromiso político la ha convertido en el blanco de las críticas de los sectores periodísticos e ideológicos más conservadores de este país, entre los que destaca el periodista Federico Jiménez Losantos y el escritor especializado en la II República y la Guerra Civil española Pío Moa, defensor de muchos aspectos de la Dictadura franquista. Además, Almudena Grandes es el centro de las críticas de *La Fiera Literaria*<sup>1</sup>, desde donde se han realizado duras consideraciones sobre sus novelas.

### 3.2. Trayectoria literaria general

Almudena Grandes debutó en el mundo de la literatura en 1989 con *Las edades de Lulú*, obra que la lanzó a la fama y le permitió iniciar una carrera literaria que se ha prolongado hasta la actualidad con la publicación de siete novelas, dos libros de cuentos y un volumen recopilatorio de artículos publicados en prensa.

En febrero de 1991 –después de la aparición de *Las edades de Lulú*, de la que hablaremos detenidamente en el apartado siguiente– Almudena Grandes publicó *Te llamaré Viernes*. Para hablar de los orígenes de esta obra hay que remontarse a la época anterior a la escritura de *Las edades de Lulú*; y es que antes de que ni siquiera pensara en alumbrar la que será su ópera prima, la autora madrileña guardaba en un cajón un

---

<sup>1</sup> \**La Fiera Literaria* es el boletín oficial del Centro de Documentación de la Novela Española, en el cual se critica duramente a la industria cultural española, acusándola de anteponer el beneficio económico al cultural. Autodefinido como libelo, es común que sus contenidos aparezcan firmados con seudónimos. Su fundador es Manuel García Viñó, escritor y colaborador de periódicos como *El Alcázar* o *La Razón*. Entre estos se incluyen críticas, artículos, desmentidos o entrevistas, que están disponibles a través de Internet o de suscripción por correo (<http://www.lafieraliteraria.com>). Durante un tiempo se publicó semanalmente en el periódico *La Razón*, momento en que trascendió al público, pero fue retirada por conflicto con este mismo periódico, perteneciente al Grupo Planeta. Utiliza la crítica acompañada, método de crítica negativa o destructiva (en oposición a la «crítica de entusiasmo») consistente en leer la obra mientras se van realizando anotaciones sobre errores de significado, gramaticales, abuso de frases hechas, risibilidad, inmadurez de pensamiento, pontificaciones, etc. señalando el lugar exacto de los mismos, resultando un compendio de lo que el crítico considera son defectos en la misma.

montón de versiones de una novela que con el tiempo acabará siendo el principio de ésta, su segunda novela (Grandes, 2009: 13). La obra, dividida en cinco partes («Te llamaré Viernes», «I. Iris», «II. Viernes», «III. Manuela» y «IV. Faltan tres días para terminar»), cuenta la difícil y extraña historia de amor que surge entre Benito y Manuela; un funcionario del Ayuntamiento de Madrid que lleva una accidentada y gris existencia hasta que se encuentra con una mujer que, dotada con un extraordinario don para fabular, se convertirá en su Viernes particular.

Con esta novela, Almudena Grandes nos muestra el intento por sobrevivir de unos personajes feos y huraños, pero a la vez conmovedores, que viven abrumadamente solos en una ciudad inhóspita y decadente. Así, el lector encuentra entre estas páginas, y con toda su desnudez, el retrato de unos seres socialmente excluidos y llenos de ternura que, esforzados por encontrar sentido a su vida de perdedores, brillan precisamente a través de sus miserias y frustraciones.

Después de la publicación de esta novela, participó en varios volúmenes colectivos, como es el caso de *Libro negro de Madrid* (1994), *Madres e hijas* (1996) de Laura Freixas, con el relato de «La buena hija» y *Érase una vez la paz* (1996) con «Especies en protección».

En 1996, y después del éxito de *Malena es un nombre de tango*, aparecerá *Modelos de mujer*, un libro de relatos escritos entre 1989 y 1995, algunos de los cuales ya habían sido publicados anteriormente en prensa. Se trata de siete cuentos –«Los ojos rotos» (1989), «Malena, una vida hervida» (1990), «Bárbara contra la muerte» (1991), «Amor de madre» (1994), «El vocabulario de los balcones» (1994), «Modelos de mujer» (1995) y «La buena hija» (1995)– que, a pesar de no haber sido concebidos para que formaran parte de un mismo libro, sí ofrecen una cierta unidad, en la medida en que, según Almudena Grandes, están de una u otra manera vinculados a los temas y

conflictos que han inspirado sus novelas anteriores, que son *Las edades de Lulú*, *Te llamaré Viernes* y *Malena es un nombre de tango* (Grandes, 1996: 14).

Para una narradora como Almudena Grandes, tan dada «al desparrame y a la digresión» (Vivas, 2007: 54), no parece ser el cuento el género más adecuado, por su elevado nivel de exigencia en cuanto al esfuerzo de concisión y exclusión se refiere (Juristo, 1996: 16). Ella misma ha hablado de la tristeza que le produce ver cómo, al poco de zambullirse en la escritura de un relato, justo cuando está empezando a disfrutar, el trabajo realizado excede «el límite requerido» (Grandes, 1996: 14).

*Modelos de mujer* –que recibió en 1996 el Premio NH Relatos– representa siete variaciones en torno a un mismo tema que poco tiene que ver con lo que se ha dado en llamar «literatura femenina», etiqueta que la escritora rechaza de pleno por considerarla peyorativa en virtud del carácter asimétrico del que viene revestida (Grandes, 1996: 16, 17). El tema en cuestión es el de las relaciones entre diversas personas, en este caso mujeres, de la sociedad madrileña de mediados de los años noventa; una generación que se encuentra constreñida entre una más joven, opaca en muchos aspectos, y otra anterior, más ligada al poder y que intervino en conformar la sociedad española tal y como era en la época de la publicación del libro (Juristo, 1996: 16).

Todos los cuentos, excepto el que da título al libro, están ligados de un modo u otro a la infancia, a la capacidad de desear como motor de la voluntad, de los actos de voluntad que las protagonistas deberán asumir para evitar que la vida les avasalle. En los tres primeros cuentos, los personajes femeninos vencen, cada uno a su manera, a la muerte: la pequeña Miguela, la mujer mongólica que se enamora de un fantasma en «Los ojos rotos»; Malena, que se pasa la vida haciendo régimen por amor en «Malena, una vida hervida»; y Bárbara, que acompaña a su abuelo a pescar en «Bárbara contra la muerte». En los cuatro últimos las protagonistas tuercen el destino a su favor,

recurriendo unas al poder de seducción y otras a la fuerza de la razón, y todas con la voluntad que les otorga el firme deseo de no tolerar que la vida se les escape de las manos.

La crítica destacó la capacidad de Almudena Grandes para construir, a través de estos relatos, unos mundos narrativos con los que han llegado a identificarse innumerables lectores pero que, curiosamente, son ajenos a cualquier asomo de «sociologismo, psicologismo o costumbrismo, artificios muy antiguos pero que subsisten enmascarados en buena parte de la narrativa española actual» (Juristo, 1996: 16). Y es que una de las virtudes literarias más significativas de Almudena Grandes presente en estos cuentos y que puede hacerse extensible al resto de su obra es la de haber hallado «el tono de las grandes cuestiones y haberlas sabido llevar a un aquí y ahora muy concreto, tan concreto que muchos pueden confundirlo con una nueva modalidad de costumbrismo». Una circunstancia que «la altura de lo narrado no permite calificarlo así» (Juristo, 1996: 16).

El relato «El vocabulario de los balcones», inspirado en un poema de Luis García Montero, sirvió de base para la película *Aunque tú no lo sepas*, cinta que Juan Vicente Córdoba dirigió en 2000. La película –protagonizada por Sílvia Munt, Gary Piquer, Andrés Gertrúdix y Cristina Brondo– cuenta la historia de Juan, un joven macarra de Vallecas que conoce a una chica de un barrio bien de Madrid e intenta conseguir su amor sin lograrlo, hasta que vuelven a encontrarse un cuarto de siglo después. Para trasladar la historia de la escritora madrileña a la pantalla, el director, que debutaba con esta cinta, sometió el relato a algunos cambios:

*Es un cuento de 15 páginas que daba para una película de media hora. Así que hemos trasladado la voz narrativa al personaje masculino, hemos adelantado el inicio de la historia de 1977 a 1974 y hemos desarrollado elementos que sólo estaban intuidos en el cuento, como la acción en Vallecas (Cuadrado, 2001: 47).*

En su momento, Almudena Grandes reconoció que con *Aunque tú no lo sepas* le había «reconciliado con el cine», después de las adaptaciones de *Las edades de Lulú* y *Malena es un nombre de tango* (Cuadrado, 2001: 47).

En octubre de 1997, la escritora madrileña obtuvo el Premio Rossone d'Oro, concedido al conjunto de su obra por el Ayuntamiento de Pianella (Italia). Almudena Grandes fue la primera mujer y el primer autor español en recibir este galardón que reconoce a las personas que han destacado en el mundo de las Letras, las Artes y las Ciencias.

Un año después, en octubre de 1998, la escritora publicó la que será su cuarta novela, *Atlas de geografía humana*. A lo largo de casi quinientas páginas, Almudena Grandes cuenta la historia de cuatro mujeres de muy diversa condición –pero todas ellas independientes y dueñas de sus actos– que trabajan en una editorial de Barcelona en la confección de un atlas de geografía por fascículos. Según van diseñando esta obra, el lector irá conociendo sus vidas, marcadas por la soledad, los sueños truncados y los amores inconfesados (Llorente, 1998: 67). Las protagonistas –Ana, Rosa, Marisa y Fran– son mujeres que rondan los 40 años y que van a ver cómo se tambalea su mundo cuando el amor y el desamor se crucen en sus vidas. Con todo, Almudena quiso dejar claro desde el principio que las crisis que retrata su novela son «metafísicas»: « [...] no me interesan las depresiones de aquella a la que le salen las primeras patas de gallo o si a otro le sale barriga, yo escribo del ánimo de la gente, de su espíritu» dijo para aquéllos que pensarán encontrar en estas páginas mera superficialidad. Entre los personajes masculinos cabe destacar la figura de Foro, personaje favorito de la escritora por ser «un auténtico redentor, tierno, dulce» (Llorente, 1998: 67).

El paso y el peso del tiempo, la memoria, las relaciones pasionales y laborales, así como las dificultades para afrontar nuevas relaciones sentimentales, constituyen los emplazamientos más destacados de este prolijo atlas de geografía humana (Llorente, 1998: 67). Y es que el título de la obra refleja fielmente el contenido de la novela en la medida en que da cuenta, por una parte, del libro que ellas van tejiendo, y por otra, de su geografía interna, «un mapa colosal de triunfos y fracasos personales» (Llorente, 1998: 67). Para dar espacio a tanta variedad temática, la autora diseñó una obra con cuatro voces distintas; todo un reto en la medida que exigía construir cuatro mundos distintos y familiarizarse con cuatro voces diferentes.

Esta novela le permitió a Almudena Grandes dar un salto atrás en la cronología de su propia biografía: «Elegí el mundo editorial porque lo conozco, he trabajado en él y, además, es un universo con muchas interrelaciones. En él se dan imágenes en miniatura que reflejan la sociedad», dijo la escritora, en su momento, recordando así una etapa de su vida (Llorente, 1998: 67).

Con la publicación de *Atlas de geografía humana*, Almudena Grandes anunció que había cerrado un ciclo y que su próxima novela tendría un carácter menos testimonial y autobiográfico, características propias de la primera etapa de todo escritor: «Mis primeros libros han sido testimoniales, he reflejado el mundo que conozco, pero ahora me apetece cambiar de registro, pasar de la primera a la tercera persona, escribir con una mirada fría, de taxidermista, más fantástica» concluyó (Llorente, 1998: 67).

El 23 de marzo de 2007 se estrenó en Festival de Cine de Málaga la película homónima basada en esta novela. El film, que está protagonizado por Cuca Escribano (Ana), Montse Germán (Rosa), María Bouzas (Marisa), Rosa Vilas (Fran), David Selvas (Javier), Nacho Fresneda (Nacho), Boris Ruiz (Forito) y Alberto Jiménez (Martín), fue dirigido por la amiga de la escritora Azucena Rodríguez.

Con la adaptación de esta novela, la cineasta logró desquitarse por no haber podido rodar la versión cinematográfica de *Los aires difíciles*; y es que cuando la realizadora quiso comprar los derechos de la quinta novela de Almudena Grandes, en 2002, el director y productor Gerardo Herrero ya se había adelantado (Intxausti, 2007: 23).

«He tratado de llevar a la pantalla cuatro retazos de vida reconocible y vivida por muchas mujeres, que no están acostumbradas a que sus dudas, sus miedos, sus alegrías y sinsabores sean foco de atención en el cine. Las cuatro mujeres aprenden que con el paso de los años las cosas cambian y que no es malo admitir los cambios», afirmó la directora con motivo del estreno (Intxausti, 2007: 23).

El objetivo primordial de Azucena Rodríguez fue respetar el espíritu de todos los personajes de la novela y para ello contó con la ayuda de la autora del libro que fue incluyendo diálogos al guión: «Era la espectadora cuya crítica más temía. Tenía verdadero pánico. Ella cuenta muy bien los personajes y estaba aterrada pensando que no le gustase el resultado final. Los lectores de la novela no se van a sentir defraudados porque hemos cogido el corazón de cada una de las historias que aparecen en el relato», indicó la realizadora (Intxausti, 2007: 23). Y es que, en un principio, Grandes se mostró reticente a la adaptación cinematográfica de su obra por entender que los monólogos dificultarían su traslación a la gran pantalla (Llorente, 1998: 67). «Considero que mis obras son complicadas para plasmar en un guión y llevarlo a la pantalla, pero a los directores les gustan», explicó la escritora un tanto desconcertada. (Intxausti, 2007: 23). Con todo, parece que la adaptación no desagradó del todo a Almudena Grandes que se manifestó en los siguientes términos: «Es una adaptación coherente y sensata [...] Adaptar es arriesgado porque el escritor imagina los personajes de una manera y lo



normal es que no se parezcan en nada a como figuran en la pantalla», (Intxausti, 2007: 23).

Como curiosidad, cabe señalar que no es la única adaptación que se ha hecho de la novela, ya que una televisión de Chile la adaptó como serie bajo el título *Geografía del deseo*.

En febrero de 2002 salió a la venta *Los aires difíciles*, obra que marcará un punto de inflexión en la carrera de la escritora y que supondrá, además, un gran éxito de crítica y público.

A lo largo de casi seiscientas páginas, Almudena Grandes narra la vida de un hombre y de una mujer que, huyendo de un pasado sombrío, se encuentran en una urbanización de la costa gaditana, donde buscan una segunda oportunidad. Ella es Sara Gómez, tiene 53 años y pertenece a una familia humilde. Su padre fue condenado a muerte después de la Guerra Civil por rojo y logró eludir la pena gracias a la intervención de la familia a la que servía su mujer en el madrileño barrio de Salamanca. El matrimonio, en agradecimiento, les cederán a su hija menor, aunque será por poco tiempo, ya que cuando cumpla 16 años la devolverán a casa de sus padres. Sara, primero niña y después mujer de ninguna parte, aquella que todo lo tuvo todo y luego todo lo perdió, planeará con tiempo su venganza. Por su parte, Juan Olmedo, médico traumatólogo de 40 años y clase media, llega a aquella tierra acompañado de su hermano Alfonso, disminuido psíquico, y su sobrina Tamara, de 10 años, después de haber vivido un enloquecedor amor con su cuñada Charo, y que terminará trágicamente con la muerte de ella y Damián, su hermano. Huyendo pues de sus secretos más íntimos, ambos encuentran refugio a cientos de kilómetros de Madrid, donde compartirán asistenta: Maribel, separada y madre de un hijo, Andrés.

A través de todos estos personajes Almudena Grandes da cuenta, además, de cómo unos seres totalmente desarraigados construyen una nueva y singular familia, según parámetros muy diferentes a los habituales, dejando así constancia de los nuevos tipos de relación que existen en la actualidad.

La idea de la novela surgió cuando la escritora compró una casa en Rota, lugar donde las viviendas no están rodeadas por setos ni por verjas, sino por muros de ladrillos con el objetivo de parar el viento. Así, estas casas se convierten en el escondite perfecto para los dos protagonistas de la novela, unos seres que buscan refugio tras ver naufragar sus vidas.

Es precisamente este viento caprichoso otro protagonistas más de la obra; y es que la escritora madrileña parece que quiso apresar a lo largo de todas estas páginas el viento y su capacidad para borrar y desordenar todo lo que toca. De levante, de poniente o del sur, el viento en manos de Almudena Grandes deja de ser un simple fenómeno atmosférico para convertirse en una categoría «mitológica» y «profunda» (Ortega Bargueño, 2002: 55). El lector pronto descubrirá que el paisaje luminoso de la costa gaditana, lo más próximo al paraíso y a la felicidad que alguien pueda imaginar, puede ocultar también un infierno.

La publicación de *Los aires difíciles* supuso para Almudena Grandes un punto de inflexión en su carrera literaria en un doble sentido: si por un lado esta novela le permitió hacer abstracción del universo que hasta ese momento había protagonizado su obra –siempre con Madrid y con los conflictos de su generación como punto de referencia–, por otro, le dio la oportunidad de construir una historia que gira alrededor de la supervivencia y la memoria, pero que también se alimenta de personajes marcados por la ambigüedad moral y el deseo de venganza. Así, la problemática y los escenarios contemporáneos a la autora, característicos de su obra hasta el momento, dan paso en

*Los aires difíciles* a una historia ubicada en Rota, muy lejos de Madrid, y protagonizada por personajes ajenos a su propia realidad.

«Con *Atlas de geografía humana* cerré una etapa de novelas testimoniales, en la que escribí sobre la realidad de mi país, de mi ciudad, de los conflictos de mi generación [...] Ésta es una historia que yo no he vivido, es pura ficción» afirmó la autora cuando se publicó la novela (Mora, 2002: 32).

Y es que los conflictos en *Los aires difíciles* no están sólo vinculados –como sí ocurre en sus obras anteriores– al amor, las pasiones, el sexo o la felicidad, sino también lo están a la ambigüedad moral (Ortega Bargueño, 2002: 55). La propia autora dijo en su momento que con esta novela había alumbrado un relato protagonizado por «unas personas moralmente buenas que pueden hacer algo terrible, que llevan a costas un secreto» capaces, pues, de lo peor (Mora, 2002: 32). Así, si hasta *Atlas de geografía humana* los personajes de Almudena Grandes eran heroicos, a partir de esta historia ya no lo serán (Mora, 2004: 35). «Al contrario que en otros libros míos, como *Malena es un nombre de tango*, en ésta no hay héroes ni heroínas, son gentes que intentan construir algo bueno para todos, aunque no saben exactamente qué» afirmó la escritora (Mora, 2002: 32). Abandonar la línea testimonial que había dominado sus obras anteriores fue precisamente lo que le permitió construir, por primera vez, un personaje masculino tan contundente como el femenino.

La novela está escrita desde cuatro puntos de vista: los de los adultos Sara y Juan, pero también desde el punto de vista de los niños, Tamara y Andrés. Es interesante destacar esta circunstancia en la medida en que, hasta ese momento, la escritora madrileña sólo había escrito de niños desde el punto de vista de los adultos que cuentan su infancia.

Desde un punto de vista estructural, *Los aires difíciles* es más compleja que las obras anteriores: «Se trata de tres novelas en una: la de Sara, la de Juan y la que empieza cuando ellos se encuentran. He intentado que estos tres frentes fueran progresando armónicamente» afirmó la escritora cuando se publicó el libro (Mora, 2002: 32).

La novela, cuyo título tiene su origen en un verso de Manuel Altolaguirre, fue calificada por parte de la crítica como «una novela del siglo XIX», en el sentido de que había sido escrita «con ambición de novela total». Y es que frente a la tendencia propia del momento –basada en la experimentación argumental y la mezcla de géneros–, Almudena Grandes se ha manifestado en múltiples ocasiones, tal y como veremos a lo largo del presente trabajo, fuertemente identificada con la novela del XIX, época en la que «los escritores todavía podían ser inocentes y salvajes»; a pesar de que se reconoce autora del presente, defiende el derecho y la ambición de los escritores de escribir buenas novelas y manifestar así su amor a la literatura (Mora, 2002: 32).

La novela, que le costó más de cuatro años escribir, fue considerada por la crítica como su obra más ambiciosa y madura hasta el momento (Mora, 2002: 32), y recibió varios galardones, tales como el VI Premio de los Lectores Crisol y el Premio Literario Arzobispo Juan de San Clemente.

Coincidiendo con la publicación de este libro, Almudena Grandes recibió el Premio Sindicato UGT Julián Besteiro de las Artes y las Letras, otorgado por esta institución en 2002.

*Los aires difíciles* fue llevada a la gran pantalla en 2006 por Gerardo Herrero, quien anteriormente ya había adaptado para el cine *Malena es un nombre de tango*. El filme, protagonizado por José Luis García Pérez (Juan), Carmen Elías (Sara), Cuca

Escribano (Maribel) y Roberto Enríquez (Damián), se estrenó en el Festival de Cine de Málaga donde obtuvo la Biznaga de Oro a la mejor película.

Una de las mayores modificaciones que presenta la cinta en relación con la obra literaria es la eliminación del pasado de Sara, personaje fundamental en la novela y que en la película «sólo se intuye» (Grau, 2006: 21); y lo hizo así Gerardo Herrero por entender que «era inviable hacer una sola película de la novela, porque salían unas cinco horas». No será ésta la única vez que el director madrileño tenga que enfrentarse a este tipo de dificultades; y es que son varias las películas que posteriormente dirigirá inspiradas en obras literarias, tal y como veremos más adelante: a la ya mencionada tercera novela de Almudena Grandes hay que añadir, por ejemplo, *Territorio Comanche* (1996), de Arturo Pérez Reverte y *El alquimista impaciente* (2002), de Lorenzo Silva entre otras (Díaz Pérez, 2006: 62).

Para dar cuenta del pasado de los personajes, Gerardo Herrero recurrió a unos cuidados *flash-back* que le permitieron otorgarle al film una narratividad compleja, pero a la vez muy atractiva (Díaz Pérez, 2006: 62). El director, en la mesa de montaje y después de pensarlo mucho, optó por cambiar el orden de estos *flash-back* tal y como previamente establecía el guión (Grau, 2006: 21).

Además, utilizó el viento como recurso para encadenar las distintas escenas logrando así crear una sucesión de estampas narrativas que al final terminaron por completar el fragmentario y disperso pasado de los protagonistas (Díaz Pérez, 2006: 62). Tal y como sucede en la novela, el presente luminoso que representa Cádiz y el pasado oscuro de Madrid, así como el poder simbólico del viento, desempeñan también en la película un papel determinante. Rodada entre Barbate, Zahara de los Atunes (Cádiz) y Madrid, la cinta vio la luz después de que se hicieran hasta ocho versiones de

guión diferentes y llegó a contar con la colaboración de la escritora en los ensayos de algunas escenas.

La pasión de Gerardo Herrero por la literatura de Almudena Grandes, de la que admira especialmente «la verdad de sus personajes», le llevó a interesarse también por la adaptación de *Atlas de geografía humana* y *Castillos de cartón*, proyectos que cayeron definitivamente en manos de Azucena Rodríguez, como hemos visto antes, y de Salvador García Ruiz, tal y como explicaremos posteriormente.

En 2003 apareció *Mercado de Barceló*, una selección de los artículos publicados entre 1999 y 2002 con periodicidad quincenal en *El País Semanal* bajo este mismo título.

Con el objetivo de dotar a todos estos relatos de un mismo hilo conductor, Almudena Grandes recurrió a un espacio, a la vez tan cercano y fascinante, como el del mercado. Concretamente escogió el céntrico Mercado de Barceló que, situado en un reconocible barrio madrileño, se convirtió en sus manos en un microcosmos de pequeñas historias, una especie de termómetro sociológico capaz de recoger las preocupaciones y tendencias de la más estricta cotidianeidad encarnadas en personajes de diverso tipo. Desavenencias conyugales, la dignidad que se adivina tras el maquillaje de una pescadera, la sorpresa de una mujer solitaria cuando por equivocación un hombre la confunde con su mujer y las asociaciones que despiertan un tipo de modestísimas aceitunas conforman algunas de las cuestiones por las que transita la escritora madrileña.

Un año después, Almudena Grandes sorprendió al público con la publicación de *Castillos de cartón*, una novela de apenas doscientas páginas en la que unos jóvenes se prefiguran como adultos al tener que enfrentarse a una realidad que les sobrepasa. Esta circunstancia supuso todo un cambio en la trayectoria literaria de una autora con

tendencia a escribir novelas no inferiores a las trescientas páginas. Los orígenes del libro explican el porqué de esta *rara avis* en el conjunto de su obra; y es que lo que empezó siendo un cuento –concretamente el último de un libro de relatos con el título provisional de *El lado de la luz*– terminó convirtiéndose en una novela. La historia empezó a crecer poco a poco y cuando superó los 60 folios que la escritora había previsto –y después de recibir el consejo de García Montero– decidió sacarla del libro para evitar que se perjudicaran mutuamente (Mora, 2004: 35). El punto de partida del argumento de la novela hay que situarlo en el deseo que sintió Almudena Grandes por continuar indagando en el mundo de los adolescentes cuando terminaba de escribir *Los aires difíciles*.

Así, *Castillos de cartón* cuenta la historia de amor entre tres jóvenes estudiantes de Bellas Artes que sueñan con alcanzar la gloria en el Madrid de los años ochenta (Mora, 2004: 35). Por un lado está María José Sánchez, que cambió su nombre por el de Jose y que un día pensó que su destino era pintar el lado horrible de la vida; por otro lado encontramos a Jaime González, extrovertido y seductor, mago de los lápices, capaz de reproducir las obras de los grandes maestros, pero incapaz de pintar con estilo propio; y finalmente está Marcos Molina Schulz, el mejor artista, el más guapo entre los estudiantes, un hombre al que le costaba trabajo vivir. Desorientados en un paraíso personal, los tres se construyeron un paraíso a su medida que resultó ser un castillo de cartón, tan frágil, que no resistió los embates de la realidad, los celos y la ambición.

Se trata de un trío amoroso que, según Almudena Grandes, funciona «porque los personajes son inocentes, no perversos. Los tres juegan, los tres arriesgan, los tres sufren. No hay ganadores ni perdedores» (Rodríguez, 2004: 38); circunstancia esta última más propia de los triángulos amorosos –sinónimo siempre de dos más uno– que de los tríos. (Mora, 2004: 35). En esta breve pero intensa historia –donde el talento,

junto con el amor y el sexo, son el eje del poder–, Almudena Grandes nos muestra un viaje de descubrimiento de dos hombres y una mujer que soñaron estar en el paraíso y lo perdieron.

La autora insistió en aclarar, en el momento de su publicación, que se trataba de «una historia de amor, no de sexo», aunque comparta con *Las edades de Lulú* y con *Malena es un nombre de tango* los mismos escenarios, esto es, los del Madrid de los ochenta (Rodríguez, 2004: 38). De todas las obras de Almudena Grandes que han detenido la mirada en este periodo de la historia de España, la escritora considera que ésta es «la que mejor refleja el espíritu de ese tiempo». Con todo, y a pesar de su ubicación espacio-temporal, quiso dejar claro que *Castillos de cartón* «no es una novela de la Movida». La canción *Para ti*, que fue un himno absoluto del momento, y las paredes de todos aquellos bares pintadas de negro son sólo pequeños símbolos de unos años llenos de osadía y audacia que le permitieron hacer «un ejercicio deliberado de nostalgia» (Mora, 2004: 35). Y es que en su opinión «sólo entonces –ni 10 años antes, ni 10 después– se puede entender una historia de amor como ésta», aseguró, refiriéndose a los ochenta como «los años sin culpa, sin miedo» (Rodríguez, 2004: 38)

El hecho de ubicar a los protagonistas de esta novela en un espacio acotado a modo de burbuja –situándose así al margen de las narraciones paralelas que caracterizan la literatura de la autora madrileña– responde a su empeño por darle a una historia de este calibre la mayor verosimilitud y naturalidad posible (Rodríguez, 2004: 38).

El octubre de 2009 se estrenó la película *Castillos de Cartón*, basada en esta misma novela. La cinta, adaptada por Enrique Urbizu, dirigida por Salvador García Ruiz y protagonizada por Adriana Ugarte, Nilo Mur y Biel Durán, participó en la sección oficial de la Seminci.



En 2005 la escritora madrileña publicó su segundo libro de relatos, *Estaciones de paso*; una obra compuesta por cinco cuentos que, escritos entre 2001 y 2003, bucean en la complejidad de la adolescencia, ese periodo en el que se toman las primeras decisiones y en el que empieza la vida de verdad (Manrique Sabogal, 2005: 3). A través de estas páginas, Almudena Grandes niega el mito de la adolescencia como infierno; y es que, en su opinión, aunque la adolescencia es un periodo duro también es gratificante, «porque es cuando tomamos la vida en nuestras manos y afirmamos, frente a la confusión, nuestras ganas de vivir» (Rodríguez, 2005: 51).

Como hemos señalado anteriormente, la idea de escribir *Estaciones de paso* surge durante la gestación de *Los aires difíciles*, una novela en donde la escritora habla de adultos que recuerdan su niñez y adolescencia (Manrique Sabogal, 2005: 3). En cada uno de los cuentos encontramos una especie de homenaje a las cosas que le gustan a Almudena Grandes: el fútbol, los toros, la política, la cocina y la música. La escritora pone a los protagonistas de «Demostración de la existencia», «Tabaco y negro», «El capitán de la fila india», «Receta de verano» y «Mozart, y Brahms, y Corelli» en una situación que les sobrepasa, que les resulta complicado entender, para que así se vean obligados a superarla y a pasar de la adolescencia a la madurez (Intxausti, 2005: 38). «Todos y cada uno de los relatos contienen historias de determinación y coraje, de conflicto con el entorno familiar, de amores y desamores, de cómo hacer frente a la enfermedad y a la muerte, en definitiva, de la vida», explicó la escritora (Intxausti, 2005: 38): como el muchacho de «Demostración de la existencia de Dios», que a través del relato de un partido de fútbol quiere ofrecer su alma a cambio de la victoria de su equipo, pero que cuenta una historia más terrible; o la joven que en «Tabaco y negro» sabe reconocer en su abuelo la dignidad de un trabajo bien hecho, aunque condenado a desaparecer; o Maite, que en «Receta de verano» cuenta el primer amor y también sus

cuidados de un padre inválido; o Carlos, que evoca en «El capitán de la fila india» un lejano verano en que descubrió el compromiso político; o Tomás, el protagonista del último relato «Mozart, y Brahms, y Corelli», que consigue su primera conquista, una mujer espectacular, haciendo lo que mejor sabe, que es tocar el violín.

A través de estas cinco historias –que abordan por igual la fragilidad de la existencia y el apego a la vida–, la autora quiso también retratar la inseguridad que se palpa en las sociedades contemporáneas, un tiempo y un espacio «donde las cosas importantes han perdido intensidad en el imaginario colectivo a favor de la trivialidad, donde el desafío al que se enfrentan los adolescentes es convertirse en consumidores de un inmenso almacén al que parece reducirse todo» (Rodríguez, 2005: 51).

Se trata de una obra que, sin ser autobiográfica, sí es deudora de algunas experiencias vividas por la autora, como es el caso de la muerte de su madre –circunstancia que sobrevuela el cuento que abre el libro, «Demostración de la existencia de Dios»– o de la sensación que tenía de adolescente de no ser aceptada por su gordura, lo que la llevó a afirmarse en su lado más creativo, como el músico protagonista del relato «Mozart, y Brahms, y Corelli» (Rodríguez, 2005: 51).

A pesar de ser una escritora de novelas largas, Almudena Grandes manifestó sentirse muy cómoda en este tipo de «cuento largo» que maneja como una especie de «novela corta», a diferencia de lo que sucede con el formato corto que siempre le ha resultado odioso porque dice no dominarlo bien. En este sentido, señaló que éste es un género muy útil en la medida en que echar mano de él entre novelas le sirve para «desengancharme de ellas y los personajes» (Manrique Sabogal, 2005: 3).

El 12 de febrero de 2007 salió a la venta *El corazón helado*, su séptima y última novela hasta la fecha, además de la más larga con casi mil páginas. Las claves del éxito que ha suscitado entre el público hay que situarlas, según Almudena Grandes, en el

poder de la novela para atraer a todo el que se siente interesado por el pasado más reciente de nuestro país:

*La verdad es que nació un poco a contracorriente porque una extendida opinión decía que se habían simplificado los gustos de los lectores y que preferían novelas cortas y sencillas. Creo que *El corazón helado* es una novela para todas las edades, para hombres y mujeres, que se sienten identificados con una historia común y reciente de España (Villena, 2008: 48).*

*El corazón helado* recorre más de un siglo de la historia de España a través de cuatro generaciones: partiendo de la Guerra Civil, pasa por la Transición y llega hasta nuestros días. Y lo hace a través de la historia de amor que surge entre Raquel Fernández, nieta de un exiliado republicano en Francia tras el triunfo fascista de 1939, y Álvaro Carrión, hijo de un hombre vinculado al bando vencedor. Se trata de dos personajes ubicados en el presente que acabarán descubriendo que son el hijo de un traidor y la nieta de la persona víctima de la traición. Esta circunstancia les obligará a luchar contra un pasado que comparten, una época de nuestra historia que, todavía hoy, ven cómo está influyendo en sus vidas de manera decisiva.

La escritora decidió escribir la novela desde el presente –todo comienza en 2005– porque, en su opinión, lo importante es ver «cómo ese pasado opera en la conciencia de los españoles de ahora» (Pérez Oliva, 2007: 14). Y es que a través del libro el lector descubre cómo las herencias sentimentales, ideológicas y económicas – conocidas o secretas– minan el presente de una familia y una sociedad (Gracia, 2007: 7).

De este modo, Almudena Grandes quiso dejar claro que es imprescindible recordar el pasado por la repercusión directa que tiene en el presente social y cultural y que «todo aquello que sucedió, fuese lo que fuese, no sucedió, sucede, aunque lo callen los que lo saben, aunque lo ignoren quienes lo heredan» (Gracia, 2007: 7). Así, el

conflicto que mantienen las nuevas generaciones con la memoria queda planteado en toda su plenitud (Intxausti, 2007: 23).

A través del personaje de Álvaro Carrión, que descubre una vez muerto su padre que éste no era realmente como él creía, Almudena Grandes quiso reivindicar «la ingenuidad como contraseña de la honradez moral» (Aunión, 2004: 31). Además, la escritora manifestó estar especialmente interesada en «los personajes moralmente ambiguos porque son mucho más parecidos a las personas reales». «Por eso, en esta novela, que tiene fragmentos muy heroicos, nadie es héroe del todo. Ni tampoco Julio Carrión, que es el villano, lo es del todo. Yo quería que Raquel reflejara esa degeneración moral que estamos viviendo» (Pérez Oliva, 2007: 15).

Para escribir la novela, la escritora leyó más de doscientos libros sobre la Guerra Civil española y se entrevistó con numerosas personas que vivieron aquella época y que le proporcionaron de primera mano gran cantidad de historias. Todo ello no significa que *El corazón helado* sea una novela histórica; la historia es el paisaje de la novela, pero no es una novela sobre los hechos históricos, sino sobre la construcción sentimental de esos hechos (Pérez Oliva, 2007: 14). Y es que, a pesar de toda esta basta y profusa documentación que le permitió reconstruir las duras condiciones del exilio y las carencias del interior, en la obra predomina la emoción y el sentimiento (Gracia, 2007: 7). Según la propia escritora su objetivo ha sido hacer una «reelaboración sentimental de los hechos del pasado» (Vivas, 2007: 54).

El deseo de hacer del *El corazón helado* una novela total, aspiración que vislumbramos ya en alguna de sus obras anteriores, nace en Almudena Grandes de la profunda admiración que siente por la novela del siglo XIX, tal y como hemos apuntado anteriormente: «Los novelistas aún podían aspirar a la totalidad, eran salvajes porque eran inocentes. [...] Hemos perdido la libertad que tenían los autores del XIX, y me

parece importante recuperar esa ambición» dijo la escritora (Pérez Oliva, 2007: 14). Además, declaró que siente pasión por la Historia de España gracias a Galdós, escritor que le enseñó a escribir: «Galdós se propuso contar cómo era la España de la Restauración, y yo, sin ser tan buena escritora, he querido hacer algo parecido con el siglo XX» afirmó cuando llegó a las librerías *El corazón helado* (Pérez Oliva, 2007: 14).

Para Almudena Grandes esta novela tiene «un valor especial» en la medida en que le permitió abrir otro ciclo más en su carrera literaria. Y es que después de haber escrito unas cuantas novelas muy parecidas entre sí, con unas miradas sobre el mismo mundo y contando los conflictos propios de su generación, Almudena Grandes entendió que necesitaba encontrar un nuevo registro para evitar repetirse y con *El corazón helado* lo consiguió, dejando así constancia de un indiscutible estado de madurez (Anabiarte, [http://www.babab.com/no15/almudena\\_grandes.htm](http://www.babab.com/no15/almudena_grandes.htm)).

En 2008 la escritora madrileña recibió por esta obra el VII Premio de Novela Fundación José Manuel Lara, el del Gremio de Librerías de Sevilla y Público Lector, así como el del Gremio de Libreros de Madrid como Mejor Novela del Año escrita en castellano.

En cuanto a una posible adaptación cinematográfica de la obra, Almudena Grandes afirmó que esta vez no estaba dispuesta a vender los derechos de la obra, por entender que una novela de tal magnitud no cabe en una película, además dijo que, desde el punto de vista de la memoria histórica, tampoco se fiaba de las versiones que pudieran sacarse de ella (Pérez Oliva, 2007: 16). «Es una novela muy bien entretejida, que me ha costado mucho esfuerzo y que veo difícil que el resultado cinematográfico sea capaz de recoger el espíritu del que está impregnada» sentenció la escritora (Intxausti, 2007: 23).

Aunque declaró sentirse exhausta después del intenso viaje interior que tuvo que realizar para escribir *El corazón helado*, Almudena Grandes dijo que, de momento, no iba a abandonar ese territorio; y es que la autora madrileña pretende dar continuidad a ésta, su última novela, hasta completar una trilogía, con un par de tomos de historias que le han surgido y que no han podido entrar en la novela (Pérez Oliva, 2007: 16).

«Voy a meter a uno o varios personajes de ficción en una coyuntura estrictamente histórica, y con eso haré novelas cortas al estilo de los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós», explicó la escritora desde Buenos Aires. El segundo volumen estará formado por seis novelas breves ambientadas en la guerrilla, la posguerra y los años cincuenta y estarán protagonizadas por «los que siguieron luchando, los que se quedaron en España sin luchar y los hijos de éstos» (Abad, <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/05/07/cultura/1210160580.html>).

Almudena Grandes pretende concluir esta trilogía con una novela del estilo de *El corazón helado*, pero en la que «el pasado no sería ni la República ni la Guerra, sino la Transición» y en el que los protagonistas arrastrarán su pasado y serán herederos de una Guerra y una Dictadura que han marcado la literatura española en los últimos años (Abad, <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/05/07/cultura/1210160580.html>).

La necesidad que siente la autora cuando termina de escribir una novela larga de hacer algo radicalmente diferente le ha llevado, además, a sumergirse en la escritura de un guión cinematográfico. Y lo ha hecho a pesar de que anteriormente había negado sentir la tentación de escribir guiones. Con todo, sabemos que se trata de una idea que surgió durante el amplio periodo de documentación del *El corazón helado*.

*Surgieron muchas historias que no tenían cabida en la historia que quería contar y que sabía que tenía que plasmarlas en una novela corta. Una de ellas irá directamente al cine y llevará por título Inés y la alegría y la rodará Azucena Rodríguez. No voy a sacrificar una novela por una película, pero un cuento corto no me importa tanto* (Intxausti, 2007: 23).

La cinta, ambientada en 1944, cuenta la historia de una mujer que un día se va a vender rosquillas y terminará uniéndose a la guerrilla en el valle de Arán (Intxausti, 2007: 23). Con todo, en cuanto a esta nueva faceta como escritora de guiones, la autora ha manifestado que será el primero y el último (Pérez Oliva, 2007: 16).

Entre sus planes tiene en la mente escribir una obra de teoría literaria desde el punto de vista del escritor; se trataría de una recopilación de artículos entre los cuales, con independencia de que se publiquen o no, uno se titulará «La venganza de Ulises». En éste le gustaría hablar sobre qué es lo que la hizo escritora, tal y como comentamos anteriormente cuando hablábamos de su biografía (Aunión, 2004: 31).

### **3.3. Breve análisis de las dos novelas objeto de estudio: *Las edades de Lulú* y *Malena es un nombre de tango***

#### *3.3.1. Las edades de Lulú*

Almudena Grandes irrumpió en el panorama literario español en 1989, cuando tenía 28 años, con *Las edades de Lulú*, novela erótica que le reportará gran éxito de crítica y público; de hecho, el libro ha vendido más de un millón de copias y ha sido traducido en 20 países (<http://www.almudenagrandes.com/>). La obra surge en uno de los peores y más angustiosos momentos de su vida, tanto desde un punto de vista laboral como personal. Recordemos que por aquel entonces la escritora trabajaba como *negra* y a peso –es decir, tanto escribía, tanto cobraba– en varias empresas editoriales, redactando guías turísticas o enciclopedias, tal y como hemos contado al hablar de su biografía. «Estaba en el peor momento económico porque había comprado un piso y pagar la hipoteca fue un sufrimiento. Empecé a trabajar en Anaya por las mañanas y

redactaba pies de foto por las tardes. Como vía de escape al horror, elegí ese momento tan malo» contó la autora al recordar aquellos tiempos (Ortega Bargueño, 2001: 49).

Almudena Grandes vivó el éxito literario obtenido por una compañera de trabajo –al ganar el accésit de un certamen al que concurrió– como una humillación personal; afrenta que despertó el carácter soberbio que está en el origen de su tenacidad y ambición y que le ha reportado tantos éxitos como fracasos (Grandes, 2009: 11, 12). Fue entonces cuando decidió poner en marcha alguna de las muchas ideas que desde siempre le habían rondado la cabeza, permitiéndole así hacer realidad el sueño que albergaba desde niña cuando en las tardes de domingo en casa de su abuelo descubrió que quería ser escritora. Y es que, aunque *Las edades de Lulú* fue la primera novela que Almudena Grandes terminó, en aquel momento dormían en un cajón un montón de proyectos de obras de todo tipo y que van del espionaje a la intriga, pasando por los psicológicos y decimonónicos, así como los modernos, graciosos, épicos, cómicos y trágicos (Grandes, 2009: 13).

A pesar de que en un principio quiso escribir un libro como los de Boris Vian, a medio camino entre la novela negra y la novela erótica, finalmente alumbró *Las edades de Lulú*, una obra que no se parece en nada a lo que tenía previsto escribir en un primer momento. El punto de partida de la obra era una mujer heterosexual, casada, madrileña y de clase bien, que acaba atrapada en el lumpen gay. Concretamente, la idea que tenía Almudena Grandes en la cabeza era escribir la versión femenina de *Con las mujeres no hay manera*, obra firmada por el novelista y dramaturgo francés en 1948 bajo el pseudónimo de Vernon Sullivan, pero cuando decidió indagar en la identidad de esta mujer apareció Lulú, su historia personal le interesó más y la novela cambió de rumbo, perdiendo así el componente de novela negra (Castilla, 2004: 28).



Fue entonces cuando la escritora decidió presentarse a la XI edición del Premio de Narrativa Erótica, convocado por Tusquets Editores, La Sonrisa Vertical, galardón que, dotado con un millón de pesetas, obtuvo gracias a los votos de un jurado compuesto por Juan García Hortelano, Juan Marsé, Luis García Berlanga, Muñoz Suay, Charo López y Beatriz de Moura. Almudena concurrió al premio con su propio nombre porque, por aquel entonces, no tenía ningún tipo de relación con editoriales literarias ni con escritores; de hecho no la conocía nadie. Con todo, hubo miembros del jurado, como Marsé y García Hortelano, que vieron detrás de aquel nombre de mujer a «un hombre homosexual de unos 50 años» (Ortega Bargueño, 2001: 49).

La novela, además de un éxito –las cifras de ejemplares vendidos y de traducciones en todo el mundo así lo indican– fue un talismán en su carrera literaria. Y es que a partir de aquel momento la vida de Almudena Grandes cambió por completo; así, pasó de ser una completa desconocida a ser tremendamente popular. Aunque la escritora ha confesado que el éxito tan abrumador de la novela estuvo a punto de aplastarla, reconoce que acabó por acostumbrarse «al vértigo de las entrevistas» y al impacto de tan repentina repercusión (Castilla, 2004: 28).

«Éste me ha dado lo que muy pocos libros dan a sus autores. Es un libro con mucha suerte, y yo soy lo que soy porque me lo consintió. Fue el principio de todo. Nunca renegaré de este libro» ha repetido la escritora, sobre todo cuando, en sucesivas entrevistas, le han preguntado, «con una frecuencia sospechosa» (Grandes, 2009: 15), si como escritora se arrepentía de algo (Ortega Bargueño, 2001: 49). Y es que a Almudena Grandes, hoy en día, le sigue gustando *Las edades de Lulú*; una circunstancia que no le impide reconocer que, en ciertos aspectos, la novela «está muy mal escrita porque es la primera» (Anabiarte, [http://www.babab.com/no15/almudena\\_grandes.htm](http://www.babab.com/no15/almudena_grandes.htm)). Con todo, en su opinión, sigue siendo «un buen libro», seguramente el mejor que había podido

empezar a escribir en 1987 (Grandes, 2009: 15). De hecho, reconoce que con *Las edades de Lulú* se hizo escritora, aunque confiesa tener la sensación de que la novela creció tanto y «ha dado tantas vueltas» que ha llegado a sentir que no la escribió ella misma: «[...] a veces tengo la impresión de que soy su hija y no su madre» ha asegurado (Anabiarte, [http://www.babab.com/no15/almudena\\_grandes.htm](http://www.babab.com/no15/almudena_grandes.htm)).

El éxito que cosechó la novela, tanto dentro como fuera de España, Almudena Grandes lo atribuye al hecho de que «una generación de lectores adoptara el libro como una crónica sentimental de su tiempo» (Ortega Bargueño, 2001: 49), «una crónica radical y exasperada en algunos aspectos, pero también universal en otros» (Grandes, 2009: 20). La ruptura cultural que planteaba la novela desde un punto de vista sociológico, en aquella España de finales de los ochenta que empezaba a sentirse liberada de las ataduras del pasado, resulta determinante para explicar la gran acogida de la novela; y es que si algo dejaba claro el libro era su capacidad para cuestionar los códigos morales y sexuales de la época, circunstancia que ejercía la literatura erótica tan en boga en ese momento (Castilla, 2004: 28). De hecho, Beatriz de Moura, miembro del jurado y directiva de Tusquets, reconoce que *Las edades de Lulú* fue «un claro exponente del buen momento por el que pasaba la literatura erótica española a finales de los años ochenta» (Reboiras, 2009: 4). Para la escritora madrileña es precisamente esa «lectura generacional» la que amplió los horizontes de la novela, una circunstancia que hizo que el libro llegara a muchas personas que «ni frecuentaban entonces ni han vuelto a frecuentar después la literatura erótica» (Grandes, 2009: 20). Con todo, cabe decir que la obra no se leyó igual en todas partes; hubo países donde se interpretó como un producto exótico. Incluso la Oficina de la República Federal de Alemania para el Control de la Literatura Peligrosa estudió la posibilidad de incluir la obra en el índice oficial (Castilla, 2004: 28).

Almudena Grandes convivió fácilmente con la etiqueta de escritora de novela erótica que le reportó la aparición de *Las edades de Lulú*, un título capaz de estigmatizar de por vida a cualquiera, aunque bien es cierto que las buenas críticas que, en términos generales, recibió el libro le permitieron sobrellevar sin dificultad dicha calificación (Ortega Bargueño, 2001: 49); de hecho, logró deshacerse de ella prácticamente a la par que aparecía, sólo dos años después, *Te llamaré Viernes*, aunque lo consiguió definitivamente con *Malena es un nombre de tango*, obra que la consagró (Ortega Bargueño, 2001: 49).

A pesar de esto, cabe decir que la escritora siempre se ha apresurado en destacar el alejamiento de la obra respecto a los esquemas tradicionales propios del género; un carácter atípico que Almudena Grandes sitúa tanto en el argumento como en el uso del lenguaje. Y es que, en su opinión, *Las edades de Lulú* cuenta «una historia de amor, y en la literatura erótica no hay historias de amor». Además, también es atípica en el lenguaje, en la medida en que se aparta de «la tradición francesa de la intensidad y la concentración metafórica». «Lo que sí decidí era utilizar un lenguaje que me resultara cómodo, que no me ruborizara, y por eso opté por el coloquialismo en el lenguaje sexual, porque me dan menos vergüenza las expresiones coloquiales que las florituras descriptivas» dijo Almudena Grandes (Ortega Bargueño, 2001: 49).

Esta buena acogida generalizada no puede hacernos olvidar que la publicación de la novela también suscitó, aunque no muchas, sí algunas críticas muy duras, especialmente de los medios más conservadores de este país. Unas opiniones que no se limitaron a poner en duda su calidad, sino que se cuestionaron la condición literaria de la misma al hablar del libro como pornográfico (Mendicutti, 2001: 48).

La novela cuenta la historia de Lulú, una joven de 15 años que se siente atraída por Pablo, el mejor amigo de su hermano mayor, poeta sin éxito y catedrático de

Literatura. Después de tener una primera experiencia sexual con él, Lulú alimentará durante años sus más secretas fantasías con este hombre que la inició en el sexo y con el que acabará casándose. La relación entre ambos, basada en la experimentación, la fantasía y los acuerdos privados, se prolonga hasta que ella cumple los 30 años. Es entonces cuando Lulú decide buscar nuevas experiencias e inicia un recorrido erótico por el Madrid más lumpen de los años ochenta (Castilla, 2004: 28). En este sentido cabe decir que Almudena Grandes, que ha negado siempre el carácter autobiográfico de la novela, sí ha dicho reconocer la atmósfera que rodea a los personajes: «Tiene un aire que yo he respirado» (Ortega Bargueño, 2001: 49).

La novela presenta escenas de sexo explícitas a lo largo de toda la obra; así, se sucede el sexo en pareja, los tríos, la presencia de travestís y las orgías, de las cuales la escritora da todo tipo de detalles. Y es que con el objetivo de expresar literariamente el deseo, Almudena Grandes construyó una historia explosiva que revolucionó las librerías españolas del momento y que destacó por su atrevimiento: «era mi primera novela y tenía la osadía propia de las primeras novelas, fronteriza con la inconsciencia, la temeridad y la ignorancia» ha reconocido la escritora (Ortega Bargueño, 2001: 49).

A principios de 2004, Almudena Grandes recibió la llamada de su editor, Antonio López Lamadrid, para recordarle que estaban a punto de cumplirse quince años desde la publicación de su primera novela. Por esta razón y para celebrar el éxito del libro, en septiembre de 2005 apareció una edición conmemorativa corregida y prologada por la autora. Con estos cambios Almudena Grandes pretendió «limpiar el texto sin rescribir el libro, es decir, corregir sin hacer trampas» (Grandes, 2009: 16). Por ello, y aunque confesó que ganas no le han faltado de modificar determinados episodios, personajes y diálogos por considerarlos ingenuos, la escritora madrileña se limitó a suprimir decenas de puntos y a parte, porque fragmentaban de manera excesiva e

innecesaria el texto, así como un centenar de adverbios de modo terminados en mente. Además, Almudena procedió a la feminización literaria de Ely, un transexual que en la novela aparece tratado en masculino y que en esta nueva edición cambia de género. De manera excepcional, la escritora se permitió también suprimir algunos fragmentos breves y añadir otros con el objetivo, bien de dar a conocer determinados detalles que en un principio no estaban bien explicados, o bien para dar consistencia novelesca a algunas situaciones, así como para eliminar «excesos de pretenciosidad o de cursilería» (Grandes, 2009: 16, 17). Pese a los cambios, la autora considera que con esta nueva edición la novela sigue reflejando «la ingenuidad, el entusiasmo y la inexperiencia» de la Almudena Grandes escritora de aquel momento (Grandes, 2009: 18).

*Las edades de Lulú* fue llevada al cine en 1990 por Bigas Luna (Barcelona, 1946), sólo un año después de la publicación de la novela. Óscar Ladoire y Francesca Neri fueron los encargados de interpretar los papeles de Pablo y Lulú respectivamente, aunque la incorporación de la actriz italiana al equipo de la película se produjo de manera repentina. Y es que después de siete meses de ensayos y cuando sólo faltaban diez días para comenzar el rodaje, Ángela Molina –que iba a interpretar el papel de Lulú– decidió rescindir su contrato con la productora por considerar que el film era «un muestrario de sueños eróticos de una mujer llevados a la práctica», o lo que es lo mismo, «una película porno» y no la historia de «erotismo elaborado» y de aprendizaje de una joven, desde los 14 a los 25 años, que ella había leído en la novela (Muñoz, 1990: 35). El reparto lo completaban María Barranco, en el papel de Ely, Fernando Guillén Cuervo como hermano de Lulú y Rosana Pastor interpretando a la amiga de la protagonista del film.

La versión cinematográfica de la novela cambió el orden de la narración y en lugar de constantes *flash-backs*, situaciones en que la protagonista vive sus diferentes

edades, la película va en sentido lineal, comenzando con una Lulú adolescente que se va haciendo mujer.

A pesar de que participó en la elaboración del guión, Almudena Grandes no dudó en mostrar su descontento con el resultado final del film: «Lo que menos me gustó es que cambiaran el final, ésa fue la pega más grande que puse. Lo demás puede ser discutible. Me molestó que le pusieran un final moral cuando del desenlace han corrido ríos de tinta» afirmó la escritora (Ortega Bargueño, 2001: 49).

Recordemos algo más sobre el director. Proveniente del interiorismo y del diseño industrial, Bigas Luna se introdujo en el mundo del cine a mediados de los años setenta, rodando en pequeños formatos. En 1976 hizo su primer largometraje, *Tatuaje*, pero será en 1978 cuando dé muestras de su carácter heterodoxo y vanguardista, y adquiera notoriedad con *Bilbao*, que será seleccionada para el Festival de Cannes; unas cualidades que se confirmarán con *Caniche* (1978). Ha rodado tanto en catalán como en castellano, siempre con un sello personal cargado de altas cotas de erotismo en todas sus películas, muchas veces relacionado con la comida. Después de adaptar la novela de Almudena Grandes, alumbrará lo que se ha llamado la trilogía ibérica, esto es, *Jamón, jamón* (1992), *Huevos de oro* (1993) y *La teta y la luna* (1994). Ya en la segunda mitad de los años noventa el realizador catalán dirigirá *Bámbola* (1996), *La camarera del Titanic* (1997) y *Volavérunt* (1999); esta última cinta junto con *Son de mar* (2001) marcan su evolución hacia la escritura clásica. El último trabajo cinematográfico del director catalán ha sido el de *Yo soy la Juani* (2006). Su inquietud artística le ha permitido realizar trabajos de diversa índole fuera del cine: ha dirigido el espectáculo del cabaret El Plata en Zaragoza y ha realizado varias exposiciones de videoarte, pintura y fotografía; es el creador del proyecto de los TBL, Talleres Vigas Luna, dedicados a la investigación digital y a ayudar a nuevos talentos; debutó en el teatro con el montaje

multidisciplinar de las *Comedias Bárbaras*, inspirado en la obra de Valle Inclán. En la actualidad está preparando su última película *Di Di Hollywood*, protagonizada por la actriz Elsa Pataky y que está previsto se estrene este mismo año (<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/bigas/index.htm>).

Sea como fuere, y al margen de cualquier consideración, lo que es indudable es que la novela de Almudena Grandes marcó una época y desde entonces ocupa un lugar propio en la literatura en español del último cuarto del siglo XX. Se trata de una primera novela que, además de representar en aquel momento un atrevimiento en toda regla, fue el germen de una voz narrativa que nos permite hablar hoy en día de Almudena Grandes como una de las escritoras más leídas, traducidas y respetadas de este país (Pérez Oliva, 2007: 12).

### 3.3.2. *Malena es un nombre de tango*

En 1994, Almudena Grandes publica la que será su tercera novela, *Malena es un nombre de tango*. La obra fue todo un fenómeno editorial; y es que gozó de una gran aceptación, tanto por parte del público como de la crítica. De hecho, llegó a vender 200.000 ejemplares y países como Alemania, Grecia, Portugal, Croacia, Francia, Holanda, Brasil e Italia tuvieron sus propias traducciones (<http://www.almudenagrandes.com/>). Además, fue finalista del Premio de la Crítica y del Premio Nacional de Literatura.

La novela cuenta, a lo largo de tres décadas, la adolescencia, juventud y primera madurez de Malena, una joven de la alta burguesía madrileña, cuya trayectoria vital y sentimental estará marcada por la relación que mantiene con su hermana melliza, Reina, la favorita de su madre; y es que Malena presiente desde niña que jamás conseguirá

parecerse a ella, la mujer perfecta. Desorientada y perpleja, Malena se dedicará a desenmarañar la historia de su apacible y ejemplar familia, así como su propia historia, intentando arrojar un poco de luz sobre una antigua maldición familiar; pronto empezará a sospechar que no es la primera persona de su familia incapaz de encontrar un lugar adecuado en el mundo que la rodea.

*Malena es un nombre de tango*, que se pasea por la historia de la saga familiar de los Fernández de Alcántara, ofrece también al lector la posibilidad de establecer un paralelismo entre la evolución de la protagonista y el paso de este país de la Dictadura franquista a la Democracia. Además, con esta novela, Almudena Grandes consigue llevar a cabo una aproximación minuciosa a toda una generación de mujeres que parece confesar sus más secretas inquietudes a través de la figura de Malena, tal y como veremos más adelante.

Después del éxito de su primera novela y de la más discreta aparición de *Te llamaré Viernes*, *Malena es un nombre de tango* supuso la consolidación de Almudena Grandes como escritora, pulverizando los restos que podían quedar de Lulú (Ortega Bargeño, 2001: 49). La novela se interpretó, por parte de la crítica, como un paso definitivo en la asunción de un estilo propio por parte de la escritora; es decir, *Malena es un nombre de tango* se erige con el título de obra definitiva en la medida en que fue capaz de definir el estilo de su futura carrera literaria. Y es que el tono propio alcanzado por Almudena Grandes en esta obra –tono que permite calificar una literatura de original– llevó a la crítica a afirmar que las dos obras anteriores no eran sino «prolegómenos», más o menos conseguidos, de lo que ya era algo «redondo» (Juristo, 1994: 7).

Es, concretamente, la capacidad de Almudena Grandes para dar cabida en una misma obra de una justa medida descriptiva y de una adecuada dosis de diálogos,



además de una ilimitada maestría para crear la ilusión de que en sus páginas se especulaba con la prosa del mundo, lo que dio pie a tener en tal consideración esta novela (Juristo, 1994: 7).

Así, con esta obra, a la vez definitiva y definidora, Grandes logra alcanzar un tono que en *Las edades de Lulú* se concentraba en una fuerza narrativa poco frecuente y que en *Te llamaré Viernes* aparece reflejado en la búsqueda de un mundo propio que quedaba por desarrollar de manera más rotunda (Juristo, 1994: 7). De este modo, es a partir de la publicación de *Malena es un nombre de tango* cuando Almudena Grandes da el primer paso para ser considerada, tal y como sucede en la actualidad, como una de las autoras más destacadas de la narrativa española (Pérez Oliva, 2007: 12).

Las casi seiscientas páginas que tiene la novela y su deseo de ofrecer perspectivas enormes dan cuenta de la voluntad totalizadora que caracteriza la mayor parte de la obra de Almudena Grandes y que la ha hecho merecedora de la etiqueta de novelista del siglo XIX en pleno XX y XXI; una circunstancia que asume con toda naturalidad:

*En su planteamiento no es una novela del siglo XX puesto que es la novela de un personaje que padece un conflicto íntimo que se superpone a los conflictos del paisaje, del entorno. A mí no me asusta decir que mi novela es como una cebolla, el conflicto es el protagonista y las capas le envuelven e interactúan entre sí* (Satue, 1994: 51).

De hecho, la escritora madrileña siempre se ha manifestado totalmente ajena a la llamada «generación X» y a los modernos. Y es que su noción de modernidad oscila entre *Oliver Twist*, de Dickens y *Cumbres borrascosas*, de Emily Brönte. «Es que lo que yo aspiro a escribir es *Cumbres borrascosas*. Cuando me preguntaban, mientras estaba escribiendo *Malena*, yo decía siempre que estaba escribiendo *Cumbres borrascosas* pero en extremeño» declaró la escritora. No sin cierta ironía Almudena

Grandes afirmó que los libros de los que se llaman a sí mismos modernos sólo le parecen «graciosos». Tal es la distancia que la separa de la llamada «modernidad» que no ha dudado en identificarse con otra etiqueta, la de la «nueva narrativa española», término utilizado para hablar de los autores que empezaban a publicar en los ochenta y que inicialmente provocó su rechazo (Satue, 1994: 51).

Tal y como señalábamos anteriormente, no podemos perder de vista que *Malena es un nombre de tango*, se configura como una confesión total, hasta el punto de que constituye su razón de ser; una confesión que se multiplica al dar cabida a voces tan distintas como la de Reina, Pacita –que se intuye más que se escucha–, Magda y, por supuesto, la de la propia Malena. De este modo, Almudena Grandes puebla la obra con una gran cantidad de personajes que contrastan unos con otros y que conducen al lector a pensar que el amor –entendido en el más amplio sentido de la palabra– y el sexo son la fuerza motriz de donde sale todo, a pesar de que provengan de una evidente pluralidad de mundos. Así, cabe decir que, desde un punto de vista estructural, la novela fue interpretada por parte de la crítica como un modo de volver a aquellas confesiones de un hijo del siglo que proliferaban por doquier en las postrimerías del XIX y que aunaban la plegaria pública con la descripción y el diálogo, tal y como acabamos de comentar (Juristo, 1994: 7).

*Malena es un nombre de tango* fue llevada al cine en 1995 por Gerardo Herrero (Madrid, 1953), conocido hasta el momento, sobre todo, por su destacado papel como productor, actividad que a partir de entonces compaginará con la dirección. La película, rodada en Mula (Murcia), está protagonizada por Ariadna Gil, en el papel de Malena, Marta Belaustegui, como Reina, e Isabel Otero y Luis Fernando Alvés.

La verdad que envuelve al personaje de Malena fue una de las principales razones por las que Gerardo Herrero decidió rodar esta historia. «Sólo dirijo películas en

las que creo. Malena es un ejemplo. Leí la novela y me enamoré de la protagonista. Cuando la terminé, quería convertirla en película. [...] Se trata de personajes reales, que he conocido o tratado en algún momento, gente de carne y hueso», afirmó Gerardo Herrero, que dijo no sentirse presionado ni por el éxito de la obra –sobre todo por parte del público femenino– ni por la compleja trama que aborda (Ballesteros, 1996: 5).

Por ello, conector como es de la polémica que siempre rodea toda adaptación cinematográfica, antes de que la película llegara a los cines, Herrero quiso dejar claro que no está de acuerdo con la idea de que a una novela de calidad siempre le corresponde una inferior película: «El tópico de que las buenas novelas no dan lugar a buenas películas es sólo eso: un tópico. La historia del cine está llena de ejemplos de grandes filmes inspirados en obras maestras de la literatura», aseguró (Ballesteros, 1996: 5).

A la hora de enfrentarse a la película, Gerardo Herrero tuvo dos cosas claras: primero, que Ariadna Gil fuese Malena –pese a que Almudena Grandes declaró que no poseía el físico adecuado– y que el reparto debía ser fruto de un laborioso trabajo de *casting*. «Desde el principio, pensé en Ariadna. Necesitaba una actriz de 24 años que pudiera representar de manera creíble una etapa que abarca desde los 17 a los 32 años» declaró el director madrileño. Para el resto de personajes buscaba actores poco conocidos con el objetivo de que imprimieran «verosimilitud a la historia». Por ello, recurrió al director de *casting* Paco Pino, que seleccionó a caras procedentes, en su mayoría, del mundo del teatro (Ballesteros, 1996: 5).

Herrero escogió como guionista al cubano Senel Paz, conocido, sobre todo, por el guión de *Fresa y chocolate*, por entender que la película necesitaba a alguien «virgen» en cuanto al conocimiento de los momentos de la historia reciente de nuestro país que toca la novela: «necesitaba en ese terreno, capaz de sumergirse en la trama y

extraer lo esencial de los personajes». Además, el hecho de elegir a un hombre para una historia de mujeres resultó, en opinión de Herrero, «apasionante», porque les permitió zambullirse en «el alma femenina y en las contradicciones entre los sexos» (Ballesteros, 1996: 5).

Recordemos algo más sobre el director. En 1987 fundó, junto con Javier López Blanco, la productora Tornasol Films, con la que ha financiado varios documentales para TVE además de más de 60 largometrajes de ficción. Entre esta larga lista podemos destacar su primera producción, en 1988, *La boca del lobo* de Francisco J. Lombardi; su primer largometraje, en 1994, *Desvío al paraíso*; y su primer éxito de crítica y público, en 1995, *Guantanamera*, de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. Sus films más destacados son las conocidas adaptaciones de la novela *Galíndez* escrita por Manuel Vázquez Montalbán bajo el nombre de *El misterio Galíndez*, en 2003; de *Territorio comanche*, en 1997, escrita por Arturo Pérez-Reverte; y de *La conquista del aire*, en 2000, de Belén Gopegui, con el título de *Las razones de mis amigos*. Además, fue el productor de *Atlas de geografía humana* y *Castillos de cartón*, obras dirigidas por Azucena Rodríguez y Salvador García Ruiz, respectivamente. Recientemente ha presentado en el Festival de Berlín una de sus últimas producciones *Nacidas para sufrir*.

Herrero es defensor de la colaboración cinematográfica entre España y Latinoamérica, y fruto de esta asociación son obras como *Martín (Hache)* (1997), de Adolfo Aristarain; *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), de Arturo Ripstein; *Plata quemada* (2000), de Marcelo Piñeyro; y *El hijo de la novia* (2001), de Juan José Campanella. Con capital hispano-argentino Herrero dirigió *Frontera sur* (1998), *El lugar donde estuvo el paraíso* (2001) o *Lugares comunes* (2002) de Adolfo Aristarain. Además, también ha producido a directores fuera del ámbito hispano; es el caso del

suizo Alain Tanner, con en *El hombre que perdió su sombra* y *El diario de Lady M.*, y el británico Ken Loach con *Tierra y libertad* y *Carla's song*.

Entre 1993 y 1994 presidió la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España; es miembro fundador de la Escuela de Cine de la Comunidad de Madrid y promotor del Programa Ibermedia, un fondo para el desarrollo de la industria audiovisual iberoamericana.

## IV. TERCERA PARTE

### ANÁLISIS DE LOS DOS PERSONAJES FEMENINOS PROTAGONISTAS: LULÚ Y MALENA

#### 4.1. Características generales

*4.1.1. Miradas similares y perspectivas análogas de dos mujeres pertenecientes a una misma generación: Lulú y Malena en primera persona*

*Las edades de Lulú y Malena es un nombre de tango* son la primera y tercera novela de Almudena Grandes respectivamente, están ambas protagonizadas por mujeres –Lulú y Malena, tal y como se indica en el propio título– y han sido escritas en primera persona. Después de *Las edades de Lulú* y antes de *Malena es un nombre de tango*, Almudena Grandes escribió *Te llamaré Viernes*, obra que tiene por protagonista a un hombre, Benito Martín. A este respecto la escritora ha confesado que, por aquel entonces y desde la inocente visión de una novelista que comenzaba, se impuso a sí misma el género masculino del personaje central. Y lo hizo única y exclusivamente con el objetivo de demostrar que su «vocación literaria era firme» y que, por lo tanto, era capaz de escribir desde la perspectiva de un personaje masculino; algo de lo que se arrepiente, sobre todo por el «monstruoso esfuerzo» que le costó escribirla (Grandes, 1996: 17). Estas tres circunstancias que concurren en ambas novelas –mujer escritora que escribe en primera persona relatos protagonizados por mujeres– sitúan a la escritora madrileña dentro de la tendencia predominante que se observa en la ficción de los últimos años (Ciplijauskaité, 1994: 13).

Lulú y Malena, protagonistas absolutas de ambas novelas, van a contar en primera persona, y desde su particular punto de vista, su propia historia, esto es, tal y como ellas la han vivido y sentido. Por esto, al margen de las consideraciones que a través de los diálogos hagan otros personajes sobre ellas, la imagen que el lector tiene de ambas es la que ellas quieren dar de sí mismas. Omnipresentes a lo largo de todo el relato, Lulú y Malena monopolizarán de principio a fin las dos novelas, aunque hay que matizar que si en el primer caso el foco se centra en Lulú, en la segunda el abanico se abre: así, por un lado, la narradora echa la vista atrás, y llega a cubrir cuatro generaciones de su propia saga familiar –aunque se centra en la de sus padres y abuelos, tanto maternos como paternos– y por otro, posa su mirada en algunos de los personajes contemporáneos a ella misma. Esta circunstancia le permite a Almudena Grandes construir un diálogo intergeneracional, «muy en la tónica de la novela decimonónica» (Rueda, 2009: 252); modelo literario del que bebe directamente la escritora madrileña, tal y como hemos apuntado en el capítulo III. El hecho de que los títulos de ambas novelas contengan el nombre de las protagonistas da muestras de este predominio absoluto de ambas en el relato.

El uso de la primera persona se convierte en una oportunidad inmejorable para que el lector pueda «entrar en la psicología» de las protagonistas y entender mucho mejor su devenir vital, plagado de placeres y sufrimientos, casi a partes iguales (Carballo-Abengózar, 2003: 17). Así, el recurso de primera persona –que se constituye como el modo más apropiado para la indagación psicológica (Ciplijauskaité, 1994: 17)– se centra, en ambas protagonistas, tanto en informar de lo acontecido como en investigarse a sí mismas. Y es que estamos ante dos novelas orientadas a la indagación, característica por la que destaca la novela moderna (Ciplijauskaité, 1994: 24) y en la que, además de narrar o exponer, el texto pretende descubrir las «motivaciones

interiores» de toda la acción individual, sin olvidar los «acontecimientos públicos». Con todo, y en este mismo sentido, no hay lugar a dudas de que *Las edades de Lulú* y *Malena es un nombre de tango* son dos novelas donde prima el personaje sobre la acción, de acuerdo con la clasificación hecha por Propp, quién habla de dos tipos de relatos: unos en los que se prioriza la acción y otros en los que el privilegiado es el personaje, tal y como hemos comentado en el capítulo II.

En ambas novelas las protagonistas cuentan su vida desde una edad similar: Lulú y Malena echan la vista atrás para dejar constancia de los hechos más significativos que han jalonado su existencia cuando tienen 31 y 35 años respectivamente. Se trata de unos datos que sabemos por aproximación, ya que no son ofrecidos al lector de manera clara y explícita, más bien es una información a la que podemos llegar buceando en las referencias temporales que aparecen diseminadas a lo largo de ambas novelas. Y es que la ausencia de un orden cronológico en el relato de los hechos no facilita la ubicación temporal de los acontecimientos. Así, la mirada que sobre su propia vida proyectan Lulú y Malena se configurará como una especie de revisión desde la perspectiva que da la vida cuando una mujer alcanza la treintena.

Si a esta circunstancia añadimos que el relato de estos hechos se desarrolla, aproximadamente, tomando como presente los años noventa, podemos concluir fácilmente que las protagonistas nacieron en la misma época y, por lo tanto, compartieron el mismo contexto social, político y cultural a lo largo de su infancia, adolescencia y principio de la madurez. Estos dos aspectos –misma edad desde la que se narra y mismo presente narrativo– sirven indiscutiblemente para unificar ambas perspectivas y facilitar el análisis comparativo.

#### 4.1.2. *Un debate eterno: el carácter autobiográfico de las obras literarias*



Cabe señalar que al elegir a estas dos figuras para protagonizar su primera y tercera novela –ambas mujeres, nacidas alrededor de los sesenta y relatoras de su vida desde la perspectiva de la España de los años noventa– Almudena Grandes parece, en principio, estar dibujándose a sí misma, o cuanto menos a dos mujeres contemporáneas a ella, ya que si Almudena nació en 1960, Lulú lo hizo en 1958 y Malena el mismo año que la escritora. Por ello, y ante tal coincidencia, no son pocas las tentaciones del estudioso de encontrar en Lulú y Malena retazos de la propia escritora.

Estas coincidencias generacionales entre autora y personajes responden a la concreta ubicación de ambas novelas dentro del conjunto de toda su obra; y es que las dos forman parte de su primera fase como escritora, un periodo que la propia Grandes ha calificado como de fuerte «carácter testimonial» y que finaliza con el volumen de relatos *Modelos de mujer*, en el que también se analizan los conflictos de las mujeres pertenecientes a la generación de la autora y vinculadas a este momento histórico concreto. Después de esta etapa, Almudena Grandes iniciará un nuevo periodo en su vida como escritora que contemplará una perspectiva más amplia (Manrique Sabogal, 2005: 3).

Al margen de las eternas discrepancias teóricas que existen en torno a lo correcto o no que puede resultar establecer relaciones causa-efecto entre autor y personajes, y al margen también de lo que supone decantarse por una de las dos posturas que enfrenta, por un lado, a los partidarios de interpretar los personajes como una expresión del autor real de la obra literaria que se proyecta inconscientemente sobre sus criaturas –esto es, el personaje como trasunto del autor–, y por otro lado, a aquéllos que niegan este planteamiento, en este trabajo vamos a limitarnos a dejar constancia de aquellos aspectos que, de manera evidente, enlazan con circunstancias de la vida de la escritora,

sin caer en el error de hacer una lectura autobiográfica de los textos y los personajes, y sin forzar la máquina para buscar en las obras aspectos que vayan más allá de lo evidente. Y es que somos conscientes tanto del determinismo que se deriva de hacer este tipo de interpretaciones como de lo que supone obviarlas y renunciar así, de antemano, a aspectos que pueden resultar interesantes para el análisis de ambas novelas. Así pues, proponemos poner este procedimiento al servicio de los textos para proporcionar luz al estudio del personaje de las dos novelas, prescindiendo de cualquier ápice de determinismo.

Por todo ello, no vamos a desechar este tipo de análisis en relación con aspectos tales como las difíciles relaciones que tanto Lulú como Malena mantienen con sus madres –un «rechazo hacia la persona que, en principio, debiera quererlas más que nada en el mundo» (Carballo-Abengózar, 2003: 15)–, así como la peculiar relación que Malena logra establecer con su abuelo Pedro; y es que se trata de aspectos que nos remiten inevitablemente a la persona Almudena Grandes, tal y como ella ha dejado constar en algunas de sus entrevistas y escritos. En este sentido resultan bastante esclarecedoras las palabras del prólogo de *Modelos de mujer*: «[...] yo no quería ser la primera de la clase, no pretendía la admiración de mis familiares, no buscaba elogios, ni ventajas, ni recompensas. Yo sólo aspiraba a ser la verdadera hija de mi madre» (Grandes, 1996: 13). De igual modo, la escritora madrileña ha confesado en una de sus entrevistas que su abuelo es el modelo de todos los abuelos de sus libros, y, a la vez, un reflejo del amor que tenía hacia él, ya que con él sintió por primera vez que alguien creía en ella (Intxausti, 2005: 38). Junto a estas afirmaciones, también es cierto que en sentido contrario la propia Almudena Grandes ha repetido en múltiples ocasiones, sobre todo respecto a *Las edades de Lulú*, que sus obras se sitúan al margen de cualquier componente autobiográfico (Ortega Bargeño, 2001: 49). En este sentido, la escritora

madrileña ha afirmado que cree que toda ficción es autobiográfica del mismo modo que toda autobiografía es ficción, aunque bien es cierto que ella, como escritora, entiende el término autobiográfico como «todo lo que contiene la memoria, y ésta encierra mucho más que la vida vivida por uno mismo» (García, <http://www.um.es/tonosdigital/znum7/perfiles/almudena.htm>).

#### *4.1.3. Una lucha constante contra las etiquetas: el deseo de ser reconocida como una escritora, sin más*

Del mismo modo, y con más fruición si cabe, Almudena Grandes reniega de cualquier etiqueta que se le quiera asignar como escritora, y lo hace especialmente cuando lo que se pretende es catalogarla como autora de literatura femenina. «Al igual que no reconozco una literatura de autores madrileños, una literatura de autores altos o una literatura de autores con el pelo negro [...] creo que no existe en absoluto ninguna clase de literatura femenina» afirma la escritora en el prólogo de su primer libro de relatos *Modelos de mujer* (Grandes, 1996: 16). Así, rechaza de lleno los planteamientos que desde el mundo académico defienden la existencia de una escritura femenina, y mucho más cuando intentan situar su obra debajo de este paraguas.

Frente a estas opiniones destaca la de otros autores, como es el caso de Gonzalo Navajas, que habla de la «especificidad» estética de la literatura femenina, «una distintividad» de este tipo del discurso que afecta a la naturaleza del texto, por haber sido escrito por mujeres; una circunstancia que hace que ésta ocupe «un emplazamiento especial dentro del paradigma de la literatura general» (Navajas, 1996b: 38). Por estas razones, Navajas reclama una autonomía en el estudio de este tipo de literatura femenina, ya que de no ser así ésta quedaría sumida en el «silencio o la absorción del

modo literario (el femenino) dentro de otro más general que acaba por ignorarlo o subestimarlos» (Navajas, 1996b: 37).

Por su parte, Almudena Grandes se niega a que por el mero hecho de ser mujer se le atribuya un peculiar modo de escribir que inmediatamente la alinea con el resto de mujeres escritoras del mundo y la separa a la vez de los hombres que escriben. Esto es, la autora se considera a sí misma autora de una estética genéricamente neutra y reclama ser juzgada solamente a partir de principios humanos absolutos. Y esto es así porque, según dice, el propósito de quienes proceden de modo contrario es el de otorgarles a las mujeres escritoras un gusto por la «menoridad» contra el que se rebela (Grandes, 1996: 16).

Este rechazo hacia la existencia de una literatura femenina por parte de Almudena Grandes queda muy bien reflejado en *Malena es un nombre de tango* cuando Reina, hablando por boca de Jimena, dice que resulta del todo increíble que Malena pueda identificarse tan profundamente con novela *El guardián entre el centeno* y con Holden Caulfield, el personaje protagonista, por ser éste un libro escrito y protagonizado por un hombre, como si en la vida todo pudiera reducirse a una simple cuestión de género sin más. Asimismo, muestra lo ridícula que puede resultar esta idea de separar estrictamente la producción escrita por mujeres de la elaborada por hombres a través de la actitud de Reina que única y exclusivamente leía «libros escritos por mujeres y editados por mujeres para ser leídos por mujeres». Una circunstancia que limita mucho su experiencia lectora: «Si Holden se hubiera llamado Margaret tal vez lo habría intentado, pero se llamaba Holden» comenta, un tanto irónica, Malena en este sentido (Grandes, 2007b: 351)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> A partir de este momento, cada vez que citemos un fragmento de la novela *Malena es un nombre de tango* (Grandes, 2007b), nos limitaremos a indicar la página de su localización concreta para evitar así colocar toda la referencia completa, dando por entendido que nos referimos a esta edición.

Y es que del mismo modo que Malena, después de más de treinta años de existencia, logra darse cuenta de que no hay nada que la una a su hermana, por el mero hecho de ser mujer como ella, Almudena Grandes piensa que el género de la persona que escribe no está directamente relacionado con el contenido y la forma de aquello que decide plasmar sobre el papel. Con estos mismos argumentos intenta rebatir a aquéllos que han calificado al personaje de Lulú como «un simple reflejo de los tradicionales anhelos masculinos –es decir, un personaje hecho a la medida de lo que los hombres sueñan que sean las mujeres» (Grandes, 2009: 22). Para la escritora, los que defienden este tipo de posturas enarbolando la bandera de un supuesto feminismo, lo que realmente están haciendo es prolongar «la tradicional discriminación de las mujeres hasta el más remoto confín de la conciencia» (Grandes, 2009: 22). Y es que de ninguna manera participa de la idea de que lo que en un hombre puede ser comúnmente aceptado si lo trasladamos al comportamiento de una mujer directamente se transforma en algo impropio, falso o imposible. Así pues, rechaza frontalmente la idea de que hombres y mujeres responden, por el simple hecho de serlo, a preferencias y modos de conducirse diferentes. Fundamentalmente, la escritora madrileña quiere dejar claro que escribe desde su memoria, y ésta contempla su género tanto como sus «terrores infantiles», la aversión por «las coles de Bruselas y una incontrolable multitud de cosas más» (Grandes, 1996: 17).

Entre las distintas razones que llevan a Gonzalo Navajas a hablar de la especificidad de la literatura femenina cabe destacar la de la existencia de «una percepción diferencial del mundo»; circunstancia que, en su opinión, queda más que demostrada en «la nueva percepción erótica de la protagonista de *Las edades de Lulú*». Y es justamente, para Navajas, la perspectiva «genérico-sexual» de la autora la que se sitúa detrás de este carácter diferenciador con relación a las «formas convencionales

vinculadas con una perspectiva humanista de raigambre masculina» (Navajas, 1996b: 38).

En este punto resulta curioso observar cómo una misma obra, como es el caso de *Las edades de Lulú*, ha sido interpretada en dos sentidos tan opuestos, y a la vez excluyentes: y es que si por un lado los defensores de la existencia de una literatura femenina específica ven en su protagonista una clara expresión de una percepción nueva determinada por el género de la escritora, por otro, no faltan aquéllos que interpretan este mismo personaje como un fiel reflejo de los típicos y tópicos anhelos masculinos. Concretamente, Gonzalo Navajas afirma, a su vez, que la novela está concebida «no para la sexualidad de la mujer» sino sobre todo para una «sexualidad masculina estereotípica», tal y como lo indica, la preeminente «perspectiva visual sobre otros modos de iniciación al proceso de la sexualidad» (Navajas, 1996a: 386).

Ante tales discrepancias –esto es, frente a la existencia de un personaje que permite a distintos sectores, incluso a un mismo autor, afirmar una cosa y la contraria– de lo que no hay duda es que estamos ante una obra mucho más compleja y difusa en sus planteamientos de lo que tanto unos como otros pretenden establecer.

A pesar de que tanto en *Las edades de Lulú* como en *Malena es un nombre de tango* encontramos algunas de las características que Biruté Ciplisjauskaité establece en su libro *La novela femenina contemporánea* (Ciplisjauskaité, 1994) como determinantes para poder hablar de una producción literaria con rasgos esencialmente femeninos –y que a la vez se diferencia y opone a la literatura hecha por los hombres– en nuestra opinión, concluir que Almudena Grandes se adscribe a este modo de hacer literatura resultaría del todo injusto por reduccionista. Y es que entendemos que sus peculiares y personales modos de construir los personajes de sus novelas, entre otros aspectos, no nos permitirían hacer tal afirmación sin caer en la simplificación; todo ello

sin entrar en ningún momento a valorar por nuestra parte si realmente existe algo que se pueda llamar «escritura femenina»; sobre todo porque hacerlo sería del todo imprudente y temerario ya que éste es un problema que la crítica «sigue aún sin resolver» (Ciplijauskaitė, 1994: 9).

Por otro lado, y respecto a las opiniones de los que ven en el personaje de Lulú un reflejo de los tradicionales anhelos masculinos, entendemos que, aun suponiendo que esta premisa fuera cierta –esto es, que existieran unas preferencias predominantemente masculinas– resulta curioso observar cómo muchas de las relaciones sexuales de la novela no responden a lo que, en principio, puede entenderse que forma parte de estos gustos mayoritarios; y es que *Las edades de Lulú* no refleja las principales fantasías de los hombres, esto es, la realización de tríos –de un hombre con dos mujeres– o de dos mujeres, más bien lo que predomina son las escenas protagonizadas por hombres o, en su caso, por una mujer y dos hombres<sup>3</sup>. Y esto es así porque Lulú disfruta ejerciendo de voyeur cuando dos hombres mantienen relaciones sexuales; un tipo de preferencia que la obligará a tener incluso que justificarse frente a la extrañeza de terceras personas, concretamente delante de un camarero, que primero le recrimina el modo que tiene de mirar a un homosexual, para luego mostrarse desconcertado al oír que le excita ver a los gays mantener relaciones sexuales. «Me gustan los homosexuales, simplemente. Me gustan, me excitan mucho» afirma convencida Lulú (Grandes, 1989: 193)<sup>4</sup>. Estas preferencias, que llegados los años ochenta necesitan todavía ser justificadas, nos remiten directamente a la circunstancia vivida por Malena cuando por su modo de ser – «mucha mujer» (p. 327) – tampoco será capaz de encajar en este Madrid de la Movida

---

<sup>3</sup> La periodista y escritora Sylvia de Béjar en su libro *Tu sexo es tuyo* (2001: 184, 185), citando diferentes estudios, afirma que entre los temas favoritos de las fantasías sexuales masculinas destaca el de mantener relaciones sexuales «con dos o más mujeres a la vez» y el «sexo lésbico» como espectador.

<sup>4</sup> A partir de este momento, cada vez que citemos un fragmento de la novela *Las edades de Lulú* (Grandes, 1989), nos limitaremos a indicar la página de su localización concreta para evitar así colocar toda la referencia completa, dando por entendido que nos referimos a esta primera edición.

que se cree la vanguardia de todo pensamiento. Así pues, vamos a ver cómo estamos ante dos maneras de vivir el propio deseo que incluso llegada esta época de libertad serán consideradas extravagantes, cuando no dignas de toda censura. «Los deseos inéditos no existen» afirma Lulú enlazando directamente que el argumento esgrimido por la propia Almudena Grandes cada vez que se ha visto en la obligación de dar explicaciones sobre los gustos y preferencias de la protagonista de su primera novela (p. 193), tal y como acabamos de señalar.

Así, frente a la extrañeza con que la sociedad de ese momento afronta estas conductas, surgen determinados comportamientos que se configuran como políticamente correctos en la trasgresión, tal es el caso de la homosexualidad femenina que asume total normalidad en los personajes de Reina y de Chelo. En línea con esta capacidad que muestran ambas para adherirse a lo socialmente instituido, vamos a ver cómo la amiga de Lulú se adapta perfectamente a las ideas progresistas de esta etapa al mostrarse abiertamente atraída por los chicos progres y al valorar el *coitus interruptus* como una mezcla de gesto cortés y declaración de principios en la igualdad de oportunidades; y es que su ultracorrección la lleva a sumarse sin ningún tipo de problemas a los nuevos vientos que soplan durante esta época (p. 164); una circunstancia ausente en nuestras dos protagonistas. Nos referiremos a todos estos asuntos más adelante cuando hablemos de los personajes de Reina, Chelo y del componente trasgresor de ambas novelas.

#### *4.1.4. Dos novelas de formación o Bildungsroman: despertar y aprendizaje*

*Las edades de Lulú* y *Malena es un nombre de tango* son esencialmente dos novelas de formación, iniciación o *Bildungsroman*, una de las manifestaciones más



características de la escritura femenina de hoy según Elizabeth Abel, quien concretamente propone el término «novela del despertar» (Ciplijauskaitė, 1994: 20). Y esto es así en la medida en que el lector se convierte en un testigo privilegiado de las primeras experiencias vitales de las protagonistas, así como su posterior evolución, esto es, el paso de niñas a mujeres y de su lucha por convertirse en este tránsito en seres independientes: en el primer caso, Lulú «transita unos caminos que pasan por la *iniciación* y la *perversión* para acabar en la *perdición*» (Valls, 2000: 12), de la que Pablo la rescatará, y, en el segundo caso, vemos cómo «la niña Malena se convierte en una mujer madura (tras casarse, separarse y tener un hijo)» hasta que finalmente llegará a «aceptarse como mujer» (Valls, 2000: 21). Así, Lulú llegará a asumir una identidad, en y a través de Pablo, mientras que Malena logrará ser ella misma pero distinta a su hermana Reina.

Para Almudena del Olmo, en las dos novelas predomina un «aprendizaje parcelado» aunque de carácter discrepante; y es que si en la primera «el aprendizaje del erotismo sirve para analizar un proceso de búsqueda o de autoafirmación de la propia identidad de Lulú, en la segunda en este aprendizaje erótico destaca «cómo la mirada del amante condiciona la imagen que de sí mismo posee el sujeto amado» (Olmo, 2000: 281).

El título de la primera novela de Almudena Grandes ya dice mucho del contenido del relato: esencialmente, Lulú nos habla de las diferentes etapas de su vida, desde los 15 hasta los 31 años, con varias referencias a su infancia. Así, la existencia de la joven se constituirá como un aprendizaje constante compuesto por una sucesión de fases que irá atravesando y, a medida que lo haga, irá extrayendo de ellas distintas enseñanzas. En el caso de *Malena es un nombre de tango*, es también la propia protagonista quien nos cuenta, además de su propia vida prácticamente desde su

nacimiento, la peripecia vital de sus abuelos, sus padres, tíos, etc. abriendo el así el ángulo de observación hasta configurar un inmenso puzzle cuyo objetivo final, al margen de otras consideraciones, es el de permitirnos enfocar mucho mejor a la propia Malena. Y es que sólo cuando conozcamos estas circunstancias que rodean la vida familiar de la joven podremos conocer mejor a la propia protagonista de la novela.

Lulú y Malena despertarán a la vida con las relaciones iniciáticas que establecerán con Pablo y Fernando respectivamente. Con ellos perderán la virginidad y hacia ellos proyectarán un amor sin límites que, explicitado en unas relaciones sexuales plenamente satisfactorias, les permitirá a ambas construir la tan perseguida y deseada propia identidad, aunque, eso sí, el proceso se alargue en el tiempo y tenga que hacer frente a todo tipo de obstáculos, tal y como vamos a poder comprobar. Así, ambas harán el camino de ida con ellos pero luego se verán obligadas a realizar solas el camino de vuelta. La ausencia de ambos, por motivos diferentes en cada uno de los casos, será tremendamente dolorosa para ellas. La salvación de Lulú sólo será posible a través de Pablo, mientras que Malena lo hará sola, aunque bien es cierto que no estará sola en sentido figurado, ya que, de alguna manera, al final de la novela logrará recuperar a Fernando.

#### *4.1.5. Un paso más allá de la novela de formación, esto es, la novela de concienciación*

En *Las edades de Lulú y Malena es un nombre de tango* encontramos algunos rasgos de lo que ha venido en llamarse novela de concienciación, un tipo de relato que se desarrollará como una especie de *Bildungsroman* aunque con técnicas innovadoras. Y esto es así en la medida en que en ambas encontramos como punto de partida la

pregunta «¿quién soy?»; un interrogante vinculado directamente a la corriente existencialista en la medida en que lo que se pretende es retrotraer la atención hacia el individuo (Ciplijauskaité, 1994: 34). Así pues, la novela de concienciación, que domina el panorama literario escrito por mujeres de los últimos años (Ciplijauskaité, 1994: 80), se contempla como el desarrollo de la conciencia, más allá del simple aprendizaje que caracteriza a la «novela de formación» (Ciplijauskaité, 1994: 20, 21).

A la pregunta de ¿quién soy? que Lulú y Malena se plantean al cumplir más o menos los treinta años se responde contestando a ¿quién he sido? y ¿cómo he llegado al estado actual?. Y es que, en definitiva, lo que pretenden hacer ambas novelas es precisamente eso: describir el proceso de construcción identitaria de las dos protagonistas desde su niñez hasta el inicio de su madurez. La respuesta a la pregunta del presente está pues en el pasado y, para ello, se procede a una reevaluación del mismo desde el presente, es decir, «desde una conciencia ya despierta» (Ciplijauskaité, 1994: 34). Con esta restauración identitaria, ambas protagonistas se reafirmarán en aquello que ha sido el objetivo de toda su peripecia vital, además del contenido fundamental de la novela: la búsqueda de una identidad propia.

Para poner en marcha el proceso de concienciación, las protagonistas necesitarán activar el recuerdo; un recuerdo que en el caso de ambas estará asociado a la primera experiencia amorosa y sexual que, tanto en Lulú como en Malena, aparecen indisolublemente unidas (Ciplijauskaité, 1994: 24, 25). La presencia del contexto político como telón de fondo de ambas novelas, especialmente en el caso de *Malena es un nombre*, y no como un «aspecto global por biografar», da cuenta también de su participación de las características de la novela de concienciación (Ciplijauskaité, 1994: 36).

De los muchos temas que Biruté Ciplijauskaitė establece como propios y característicos de la novela de concienciación, nos vamos limitar a plantear de manera sucinta aquéllos que están presentes en ambas novelas, para posteriormente analizarlos detenidamente: el despertar de la conciencia en la niña y su posterior evolución consciente al ser de mujer, la relación entre madre e hija, el tema de la maternidad y la técnica del «espejo de generaciones». Estas son precisamente las razones, además de las anteriormente referidas, que nos han llevado a calificar con esta etiqueta tanto a *Las edades de Lulú* como a *Malena es un nombre de tango* (Ciplijauskaitė, 1994: 37, 38).

A través del relato del despertar de la conciencia de Lulú y Malena a lo largo de su infancia, adolescencia y etapa de primera madurez, Almudena Grandes da cuenta de la opresiva educación recibida tanto en el seno del entorno familiar como en el ambiente de los colegios religiosos a los que asisten ambas. Las relaciones con sus padres y abuelos, la denuncia de la hipocresía de la vida social española, así como la dicotomía vida auténtica-vida falsa, adquirirá especial relevancia en *Malena es un nombre de tango*.

El paso de la adolescencia a la plenitud como mujer aparece también en Lulú y Malena relacionado con la primera experiencia sexual; un encuentro que se planteará como uno de los puntos más importantes en el proceso de concienciación del personaje. En este mismo sentido cabe decir que la defensa del derecho de la mujer a tener una vida sexual sustraída al control por la sociedad se constituye en uno de los ejes fundamentales de ambas novelas. Además, las dos obras incluyen consideraciones sobre la vida de la familia, tanto de la que proceden como de aquella que van a fundar.

Si la relación madre-hija y la maternidad de las protagonistas es, además de uno de los elementos fundamentales de ambas novelas, el origen de los problemas identitarios que comparten las dos protagonistas, el «espejo de generaciones» se

constituye como el recurso técnico por excelencia de *Malena es un nombre de tango*; un procedimiento usado frecuentemente en la novela de concienciación junto con «el doble», ambos con el objetivo de lograr el desdoblamiento.

Se trata de una técnica que ya encontramos en *Nada*, de Carmen Laforet, y que le permite a la autora hacer de Andrea el personaje femenino arquetípico de la literatura española, símbolo de una generación de mujeres que está intentando encontrar su sitio en un España arruinada por la Guerra Civil y obsesionada con la tradición (Ciplijauskaité, 1994: 47); unas consideraciones que podemos extrapolar a las figuras de Lulú y Malena, representantes a su vez de una generación de mujeres –las nacidas en los años sesenta– que, en este caso, luchan por encontrar una identidad propia que les permita vivir sin censuras ni sobresaltos de acuerdo con sus propios deseos. Resulta curioso observar cómo del mismo modo que la protagonista de *Nada* no logra vencer las dificultades por sí sola y la visión final afirmativa queda supeditada a la figura protectora masculina (Ciplijauskaité, 1994: 47), en *Las edades de Lulú* observamos una conclusión revertida que pasa por la reconstitución de la dependencia de la protagonista con relación a su oponente masculino, a pesar de su propósito inicial de evadir esta dependencia.

En *Malena es un nombre de tango*, Almudena Grandes ofrece una visión transversal de las relaciones intergeneracionales, es decir, no enfrenta a las generaciones entre sí –una práctica frecuente en la narración más reciente en España (Ciplijauskaité, 1994: 77)–, más bien lo que hace es dicotomizar a los personajes al margen de la generación a la que pertenezcan. Todo esto le permite crear vínculos y afinidades indisolubles entre Malena y la abuela Soledad a la vez que plantea relaciones irreconciliables entre la propia Malena y su hermana Reina. Esto mismo podemos aplicarlo a las relaciones que surgen en la novela entre hombres y mujeres; así, evita el

enfrentamiento entre personajes de distinto género para propiciar asociaciones entre personajes con rasgos y principios afines, con independencia de su sexo. La yuxtaposición de figuras, procedimiento usado típicamente en la novela de concienciación, se hace extensible en *Malena es un nombre de tango* a personajes pertenecientes a clases sociales diferentes, tal es el caso de los hijos que el abuelo Pedro tuvo con la abuela Reina frente a los hijos nacidos de su relación con Teófila; o los Alcántara, que viven en el barrio de Salamanca, frente a los Montero, provenientes de Usera.

#### **4.2. Una primera aproximación: temas, rasgos y procedimientos**

La historia de Lulú y Malena no es más que la historia de dos mujeres de edades y miradas similares cuyo propósito principal es el de encontrar su propia identidad. Y es que aunque en un principio puede parecer que son muchas las diferencias que existen entre ellas, ambas son, en esencia, dos personajes que buscan un espacio en el mundo que les permita vivir y ser ellas mismas, aunque lo hagan por diferentes caminos. Así, del mismo modo que una de las tareas fundamentales del escritor es dotar de identidad a los personajes de sus novelas, Lulú y Malena se van a convertir en autoras de sí mismas en la medida que ésta va a ser su tarea principal. En este sentido, Bettetina Pacheco y Alicia Redondo han afirmado que el conjunto de la narrativa de Almudena Grandes está poblada de «personajes femeninos que luchan por la existencia, por procurarse un lugar en el mundo en medio de un proceso vital que conlleva un aprendizaje que les enseña el camino hacia la libertad y el desarrollo de la autonomía personal» (Pacheco y Redondo, 2001: 152).

4.2.1. *Lulú, en Pablo vs. Malena, a través de Fernando y otros muchos personajes*

En el primer caso vamos a poder comprobar cómo Lulú va a encontrarse a sí misma en Pablo, en complacerle, en ser lo que él quiera que sea.; así, a través del profundo amor que siente por él y gracias al peculiar tipo de relación sexual que nace entre ambos, Lulú construirá para sí una identidad hasta ese momento prácticamente inexistente. Con todo, conviene analizar cuál es la verdadera naturaleza de esta identidad, y es que la sumisa relación que surge entre ambos –por parte de Lulú hacia Pablo– avanzará hacia una progresiva sustitución de ella por él, es decir, Lulú acabará siendo Pablo, dando lugar a una singular transferencia identitaria de la que hablaremos posteriormente. De este modo, vemos cómo Lulú, que parte del vacío propio, se construirá en Pablo, siendo éste el principal hacedor de un personaje a imagen y semejanza de lo que él mismo quiere, «un producto creado por Pablo» (Valls, 2000: 12). Ya sin él, Lulú continuará indagando en su propio yo a través de una procelosa vida sexual que, a modo de desesperada huida hacia adelante, la conducirá hasta el borde del abismo. Resulta curioso ver cómo el peligroso camino que elige Lulú casi la lleva al punto de partida; esto es, Lulú está cerca de volver al origen y quedar así sin identidad propia cuando roza la muerte, ya que en esencia la muerte implica la pérdida total de la identidad, algo que en ningún caso le ocurrirá a Malena.

Por su parte, Malena deambulará durante toda su vida buscándose a sí misma en distintos personajes; esto es, su existencia tiene como objetivo autoconstruirse a través de diferentes espejos, unos equivocados y otros válidos en la medida en que le van a permitir avanzar, o no, hacia su objetivo. Así, vamos a poder ver cómo a los espejos erróneos que representan su hermana y su madre, habrá que añadir el gran

descubrimiento que para Malena representará Fernando. Se trata, sin duda, de uno de los personajes principales de la novela, no por el número de páginas que ocupa, sino por la trascendencia que tiene en el proceso de construcción identitaria de la protagonista. En este sentido, Fernando se constituye como ese espejo determinante, aunque eso sí roto prematuramente, capaz de hacer a Malena libre para otorgarse valor a sí misma. Gracias a él, Malena logrará la plenitud identitaria, y lo hará también a través del sexo, que le permitirá asumir visibilidad. A éste le seguirán los personajes de Agustín y el de Santiago, dos figuras antagónicas que serán también muy importantes para la construcción de su identidad, aunque lo sean en sentidos opuestos.

Otro punto de apoyo determinante en este proceso lo conformarán su tía Marga y el abuelo Pedro, portadores principales de la *mala vena*. Se trata de dos referencias de difícil asunción para Malena por el carácter ausente de ambos: en el primer caso cabe señalar que Magda está fuera de su vida desde que cuando todavía era una niña la vio por última vez, por lo tanto ésta tendrá que mirarse en ella a través del lejano y remoto recuerdo que le queda; y en el segundo caso vemos cómo el abuelo Pedro aunque sí está presente físicamente no lo está de manera nítida en la medida en que su vida representa para Malena todo un enigma que poco a poco irá descubriendo a lo largo de la novela. La abuela Soledad y su testimonio de un tiempo pasado que desconoce –y que alcanza tanto lo personal como lo colectivo– van a resultar también determinantes para que Malena pueda ir poco a poco construyéndose a sí misma.

Este papel determinante que Almudena Grandes les otorga tanto a la abuela Soledad, como a la tía Magda es, en opinión de Paola Madrid Moctezuma, un claro ejemplo de cómo «la reconstrucción del sujeto femenino se formula a partir de la recuperación simbólica de una genealogía»; aspecto que hace extensible a la novela *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel (Madrid Moctezuma, 2002: 62).



Y es que esta autora, siguiendo el camino abierto por Luce Irigay, entiende que la mujer debe zambullirse en su genealogía femenina –de la que se encuentra exiliada por la influencia de la figura del padre-marido– para «conquistar y conservar» su propia identidad (Madrid Moctezuma, 2002: 62, 63). Estas afirmaciones merecen ser matizadas con relación a la novela que estamos analizando en la medida en que Malena va a lograr construirse a sí misma no sólo a través de estas dos mujeres, sino también gracias a la figura de personajes masculinos, especialmente de su abuelo Pedro, con el que se identificará profundamente a pesar de ser un hombre.

A lo largo de los más de treinta años de la vida de Malena vamos a ser testigos de un constante enfrentamiento entre dos fuerzas que luchan en el propio seno de la protagonista por hacerse fuertes y salir vencedoras: por un lado, asistimos a los intentos de ésta por adecuarse a lo establecido, cuando en su infancia intenta imitar a Reina y luego cuando se casa con Santiago; y por otro, vamos a ser testigos de cómo aflora su propio yo en la relación que mantiene con Fernando, y en cierta medida, también con Agustín. En este sentido, no puede sorprendernos que dos de los personajes más nefastos para su autoconstrucción, y que destacan ambos por su elevada capacidad de castración sobre Malena, acaben juntos. A esta lista de personajes debemos sumar el de su madre, un ser tan neutralizador de la personalidad de Malena como lo pueda ser su hermana. Aunque su presencia sea menor que la de Reina entendemos que ésta está presente en el relato a través de la conducta de su hija, quien es un fiel reflejo de su progenitora, que a su vez reproduce lo aprendido de su madre, la abuela Reina, y así sucesivamente hasta llegar a generaciones remotas de las mujeres de la familia Fernández de Alcántara, tal y como ocurre con sus propios nombres (p. 33, 34).

El caso de Lulú va a ser distinto en la medida en que parte de cero; y es que Lulú es una niña que carece de identidad propia por haber nacido en el seno de una familia

numerosa que no ha demostrado ningún interés hacia ella como ser independiente y con personalidad propia. Especialmente significativa resulta la figura de su madre, que muestra una total indiferencia hacia ella. Esta desposesión identitaria, que irá acompañada de una más que evidente desposesión material, la llevará a mirarse en un único espejo que es Pablo. Con todo, y aunque en la protagonista de *Las edades de Lulú* no se da de una manera tan palmaria esa lucha entre dos personalidades diferentes, cabe decir que en términos generales ambas novelas son partícipes de cierta tendencia hacia la contraposición y la dualidad, al juego de opuestos y de contrarios, aunque sea en distinto grado. El simple hecho de que Almudena Grandes disponga que la construcción identitaria de las protagonistas se lleve a cabo a través de otros personajes encargados de darles la réplica a las protagonistas, y que nosotros hemos tenido a bien otorgarles la categoría de espejos, da cuenta de lo que estamos hablando.

#### 4.2.2. *Dualismos –amor-sexo, deseo-voluntad y placer-dolor–, juego de opuestos y contrarios, trasgresión, testimonio y memoria*

La más que evidente tendencia a los dualismos en *Malena es un nombre de tango* la podemos observar en múltiples aspectos, tales como la doble vida que llevan muchos de los personajes, principalmente la protagonista y todos los miembros de la familia con los que va a identificarse, así como la lucha interna que experimentan estos mismos personajes cuando intentan gestionar de la manera menos dolorosa posible ese tira y afloja entre lo deseado y lo debido. Además, vamos a observar cómo hay dos familias: la oficial y la oficiosa; dentro de la familia entendida como un todo hay dos tipos de personas: los de la *mala vena* y los que no la tienen; hay dos pares de mellizas –

Malena y Reina, y la madre y la tía de ambas– y están además las figuras de Porfirio y Miguel, por poner sólo unos ejemplos

La estrecha relación que existe entre el placer y el dolor, como dos polos opuestos de un todo que acaban tocándose por los extremos, es también un claro ejemplo de esta tendencia a la dualidad. Así, en *Las edades de Lulú* y en *Malena es un nombre de tango* va a quedar más que patente que el placer nace del dolor, y a la inversa; un dolor que asume una doble configuración, tanto física como moral. El dolor físico tiene un especial protagonismo en primera novela de Almudena Grandes, ya que se convertirá, en cierto modo, en la fuente de su aprendizaje; además, alcanzará límites extremos a través de prácticas sadomasoquistas. Con todo, y a pesar de lo que pueda parecer, el sufrimiento no hace de Lulú ni de Malena dos seres más vulnerables, sino más bien al contrario las fortalece y las empuja a buscar los límites de sus deseos.

Por todo ello, vamos a analizar la realidad de todos estos personajes –Pablo, Marcelo, Chelo y la madre de la protagonista, en el caso de *Las edades de Lulú*; y ambas Reinas, Fernando, la tía Magda y el abuelo Pedro, entre otros, en el caso de *Malena es un nombre de tango*– como instancias narrativas de las que ha dispuesto la escritora para poder hacer avanzar, y en determinadas circunstancias también retroceder, tanto a Lulú como a Malena, a lo largo de ese largo camino en busca de la identidad propia que es, en esencia, el argumento central de ambos libros.

Esta búsqueda de la propia identidad va a estar presidida, tanto en el caso de Lulú como en el de Malena, por el binomio amor-sexo; dos elementos que aparecen intrincados en los personajes de Pablo y Fernando y que se deslizarán para asumir vida propia al margen el uno del otro –esto es, el amor por un lado y el sexo por otro– en otras instancias narrativas. En este sentido no podemos olvidar que, al margen de las descripciones sexuales explícitas de *Las edades de Lulú* –derivadas necesariamente del

carácter erótico de la novela—, la obra cuenta una prolongada y potente historia de amor, del mismo modo que ocurre en *Malena es un nombre de tango* donde, a pesar de haber una presencia erótica mucho menor y menos explícita, ésta no resulta nada desdeñable. Y esto es así, no de un modo casual; de hecho, cabe señalar que la franqueza sexual va a ser una característica común de gran parte de los grandes personajes femeninos que Almudena Grandes ha alumbrado a lo largo de su carrera literaria, se manifieste de un modo más evidente o de un modo más indirecto o sugerido.

Así, al introducir en *Las edades de Lulú* el tema del amor como búsqueda fundamental de la protagonista, Almudena Grandes convierte la novela en algo más que una simple novela erótica, «abriendo una brecha entre lo erótico y lo pornográfico» (Pacheco y Redondo, 2001: 153); todo ello acompañado de una elevadísima carga erótica que culmina con la descripción de duras secuencias de sexo sadomasoquista. Si lo primero ha sido interpretado por algunos como el elemento clave del éxito alcanzado por la obra, lo segundo se ha constituido, para otros, en el núcleo central de sus ataques más furibundos, quienes no han dudado en calificar la obra de abiertamente pornográfica. En el momento de su publicación se abrió un debate, no exento de polémicas, en torno al carácter pornográfico o no de la novela del que hemos hablado en el capítulo anterior y en el cual no vamos a entrar en la medida en que excede el propósito de este trabajo (Mendicutti, 2001: 48).

El amor es pues el ámbito donde se van encontrar a sí mismas las dos protagonistas. Se trata de ese elemento capaz de ejercer un potente efecto redentor sobre ambas en la medida en que les va a permitir salir de la situación en la que están, aunque, eso sí, deban pagar un alto precio por ello: el del dolor y el sentimiento de culpa, en el mejor de los casos. De este modo, emerge la paradoja de la que hablábamos anteriormente: el vínculo entre el amor y el dolor. Con todo, el amor que sienten las dos

por Pablo y Fernando les va a permitir saberse seres individuales y con personalidad propia, al margen de cualquier otra referencia. Malena va a descubrir, en primer lugar, que puede ser diferente a Reina y, en segundo lugar, que no está condenada a ser desdichada por amar del modo en que lo hace, es decir, su modo de ser no la aboca necesariamente a una deliberada e inevitable vida maldita. Por otra parte, Lulú va poder construirse, a través de Pablo, un mundo propio en el que prolongar indefinidamente su niñez robada.

La pasión y el deseo carnal que van a experimentar ambas mujeres, y que se expresan al margen de las limitaciones derivadas de cualquier convencionalismo tradicional, no se presentan sólo como un simple impulso carnal difícil de controlar contra el que, en ocasiones, intentan luchar, que también, sino como un camino pendiente de exploración cuyo tránsito llevará a las protagonistas a un autoconocimiento y una visibilidad determinante para su construcción identitaria. Y es que el aprendizaje que sobre ellas mismas y sobre el mundo les va a permitir llevar a cabo el sexo es más que evidente. En el caso de Lulú, este aspecto llegará a asumir un fuerte carácter violento que le permitirá a Almudena Grandes plantear asuntos relacionados con las prácticas sadomasoquistas, asunto que incide en las estrechas relaciones entre placer y dolor de las estamos hablando.

En este sentido, queda claro cómo este proceso de indagación personal que venimos comentando va a estar jalonado por la trasgresión y la disidencia, además de la memoria y el testimonio. En *Las edades de Lulú* y en *Malena es un nombre de tango* la trasgresión viene planteada desde ángulos diferentes: y es que si en la primera novela la disidencia asume naturaleza sexual –al dar espacio a relaciones con tintes paterno-filiales y relatar incestos y orgías sadomasoquistas–, en la segunda, la trasgresión es de tipo ideológico y cultural, tal y como vamos a poder comprobar. Asimismo, podemos

decir que los personajes de Lulú y Malena asumen un destacado carácter testimonial en la medida en que ambas protagonistas van a ser el resultado del tiempo que han vivido; a través de ellas, Almudena Grandes va a dar cuenta de un país, España, y de una ciudad, Madrid, tal y como se muestra en los años sesenta, setenta y, especialmente, en los ochenta.

Dicho testimonio, gráficamente, abarca dos áreas que podemos reproducir como el dibujo de dos círculos concéntricos: en primer lugar, tenemos a las dos mujeres que dan cuenta de las huellas que la vida y el tiempo han dejado en ellas mismas; y, en segundo lugar y a través de éstas, el círculo se amplía al aflorar necesariamente el testimonio de los hombres y mujeres contemporáneos a la existencia de ambas. De este modo, queda claro que el testimonio personal de Lulú y Malena se constituye como el testimonio colectivo de la vida de unas gentes, unas costumbres, un lenguaje, una situación política y sociocultural en unos años determinados y coincidentes en ambas novelas: la última etapa del Franquismo, la Transición y los primeros años de asentamiento democrático. En este sentido, para Almudena del Olmo, no hay duda de cómo «los acontecimientos cotidianos» se interfieren en el relato con el «ámbito de lo colectivo» (Olmo, 2000: 283).

Aunque en un principio puede parecer que la memoria no es, ni mucho menos, un elemento determinante en la configuración de ambas novelas, especialmente en el caso de *Las edades de Lulú*, pronto nos daremos cuenta de que las cosas no son lo que parecen, sobre todo en relación a *Malena es un nombre de tango*. Y es que el conocimiento del pasado por parte de la joven resultará determinante para comprender mejor a los otros y, con ello, entenderse mejor también a ella misma. Esto es, Malena, se servirá de una «mitología familiar» para dar cuenta de sí misma, para reinventarse en la autoafirmación de su individualidad a la luz de la historia y el tiempo colectivo que

su memoria y la de los otros personajes van componiendo (Olmo, 2000: 84, 85). Así, vamos a poder comprobar cómo la historia de su abuelo Pedro, relatada por la tía Magda, Paulina y Mercedes, así como la vida de la abuela Soledad junto a su otro abuelo Jaime, le van a permitir dar un paso más en la construcción de su propia identidad. Y todo ello será posible gracias a la ruptura del silencio sobre el pasado familiar; una circunstancia que le permite a Almudena Grandes poner sobre la mesa uno de los temas recurrentes en el conjunto de su obra: la necesidad de desvelar el pasado colectivo. En este sentido, Fernando Valls considera que *Malena es un nombre de tango* se constituye como un testimonio inmejorable de «las transformaciones que ha sufrido la mujer en España a lo largo de estas últimas décadas», desde la República hasta nuestros días, y «la aparición de un nuevo modelo de conducta, de una mujer nueva que –por primera vez, entre nosotros– lleva las riendas de su vida, decide qué hacer y cómo, que toma decisiones sobre sus relaciones sexuales, que elige con quien se quiere acostar, etc.» (Valls, 2000: 19). «Yo había elegido ser una mujer nueva» afirma Malena cuando decide abandonar a Agustín y busca una nueva vida al lado de Santiago que acabará resultando absolutamente falsa por situarse al margen de todo lo que ella realmente siente (p. 359). Esta manera de expresarse por parte de Malena, Fernando Valls la relaciona con la obra que Carmen Laforet escribió, con este mismo nombre, en 1955; novela en la que se cuenta la historia de Paulina, una mujer que después de cometer adulterio y abandonar a su marido se siente llamada a una nueva vida en gracia con Cristo (Valls, 2000: 19).

El concepto de «mujer nueva» que tanto Lulú como Malena van a ejemplificar a través de su modo de actuar será reivindicado antes por tres mujeres no menos ejemplares: la tía Magda, la abuela Soledad –representante de los derechos conseguidos por las mujeres bajo la República– y su bisabuela, sufragistas y defensora de liberar el

cuerpo de la esclavitud del corsé por considerarlo «insultante para la dignidad de las mujeres» (Cornejo-Parriego, 2005: 46). De este modo, la escritora madrileña presenta una genealogía del movimiento feminista español del que también daremos cuenta más adelante.

*4.2.3. Hacia un análisis conjunto de Lulú y Malena: por un lado, como expresión de personas y, por otro lado, como actores de la acción narrativa en conexión con otros actores*

Tal y como hemos establecido en los objetivos contenidos en la introducción de este trabajo, en este capítulo vamos a detenernos a realizar un profundo análisis de Lulú y Malena de manera conjunta, de modo que este apartado quedará configurado como un duelo mano a mano entre ambas mujeres. Por esta razón, ellas van a ser el eje principal sobre el que vamos a construir este apartado central; a partir de ahí, iremos desplegando el resto de personajes, y hablaremos de ellos en la medida en que nos sirvan para contar mejor a nuestras protagonistas.

Entendemos que esto debe ser así porque ambas van a llevar a cabo la construcción de su propia identidad a través de otros personajes; en cierto modo, podemos decir que al hablar de estos otros personajes estamos hablando de ellas en la medida en que contribuyen decididamente a su construcción identitaria. Así, en el caso de *Las edades de Lulú* hablaremos también de Pablo, Marcelo y Chelo, además de la madre de la protagonista, una figura que aparece de manera tangencial pero que resultará fundamental para explicar la identidad, conducta y relaciones con otros personajes de Lulú. En el análisis de *Malena es un nombre de tango* daremos cabida



también a otros personajes, tanto masculinos como femeninos, tales como son sus abuelos, Pedro y Soledad, o su tía Magda, tal y como venimos apuntando.

Gracias a este modo de proceder, al final obtendremos un conglomerado de referencias cruzadas que nos va a permitir tener una mejor visión de conjunto, más rica y acertada de los personajes de ambas obras y, especialmente, de sus protagonistas. Aunque son muchas las diferencias que hay entre ambos personajes, nos vamos a centrar en las similitudes, sin descartar, en ningún momento, dar cuenta también de algunas discrepancias; con todo, en determinados momentos daremos paso a cualquier otro tipo de consideración, siempre que así lo creamos necesario si puede resultar de interés para nuestro trabajo.

Para analizar los personajes protagonistas de ambas novelas vamos a recurrir a la perspectiva que Carmen Bobes ofrece sobre esta instancia narrativa, en la medida en que toma en consideración las dos tendencias que históricamente han predominado en el análisis de personajes, tal y como apuntábamos en el apartado dedicado a establecer el marco teórico. Se trata de abordar esta figura desde dos puntos de vista que, lejos de resultar contrapuestos, pueden aportar mucho a nuestro trabajo si se utilizan de manera complementaria; así, el objetivo es mostrar la vertiente que los personajes tienen, por un lado, como expresión de personas y, por otro, como actores de la acción narrativa en conexión con otros actores o elementos del sistema. Ambas consideraciones aparecerán diseminadas conjuntamente a lo largo de los diferentes epígrafes que hemos creado para elaborar este apartado.

La construcción del personaje novelístico representa, en la mayoría de los casos, un delicado y prolongado proceso que, en manos del escritor, tiene como objetivo otorgarle personalidad propia, dotándolo de identidad, conducta y relaciones con otros personajes. Se trata, en definitiva, de construir el personaje a través de los signos del

ser, de los signos de la acción y de los signos de relación, respectivamente. Para poder llevar a cabo esta ingente tarea –que tiene como objetivos principales concretar el agente de la acción, equipararlo con otros elementos necesarios para que desempeñen sus cometidos con solvencia y facilitar el reconocimiento por parte del receptor– el escritor precisa desplegar un amplio proceso de caracterización que comienza con la atribución de un nombre y de unos rasgos físicos, y continúa con la asignación de rasgos. Por todo ello, en el presente capítulo abordaremos separadamente ambos aspectos: inicialmente nos centraremos en la asignación del nombre y de los rasgos externos, tales como el aspecto físico y el vestuario, y posteriormente nos detendremos a analizar aquellos rasgos que están presentes en ambos personajes, dando cabida a través de éstos a cuestiones relacionadas con su identidad, conducta y relaciones con otros personajes.

### **4.3. Primera caracterización. Los signos del ser. La identidad a través del nombre, el aspecto físico y el vestuario**

#### *4.3.1. Hacia una caracterización primera. Los signos del ser: la identidad a través de la asignación del nombre*

Aunque algunos autores eligen los nombres de sus personajes de manera aleatoria, son muchos los que deciden dotar de sentido a esta etiqueta con el objetivo de redondear sus perfiles, tal y como ocurre en los dos casos que nos ocupan. Seguidamente, vamos a poder comprobar cómo el nombre no es, en Almudena Grandes, una simple etiqueta para poder llamar a una persona; se trata de algo que va más allá y que tiene una alta carga significativa.

#### 4.3.1.1. Lulú, Marisa, María Luisa y Pato

Lulú es el nombre que recibe al nacer la protagonista de la primera novela de Almudena Grandes y que pierde, con apenas cinco años, a raíz de la llegada al mundo de sus hermanos mellizos: «A los cinco años dejé de ser Lulú y me convertí en Marisa, nombre de niña mayor» (p. 240). Con este cambio de nombre tan prematuro, la escritora madrileña quiere remarcar que el modelo familiar por el que han optado sus padres –una familia numerosa de nueve hijos– ha dejado a Lulú sin infancia, tal y como podremos comprobar más adelante cuando analicemos el tipo de relación que mantiene con su madre; y es que se trata de una circunstancia que resultará determinante en la configuración de su propia identidad, así como en la manera de conducir su vida y de relacionarse con el resto de personajes.

Si al alcance limitado de la memoria humana –que en ningún caso abarca los primeros años de la propia vida– añadimos el hecho de que a los cinco Lulú deja de ser considerada una niña para ser vista en su casa como una persona adulta, la joven se encuentra en la tesitura de no recordarse a sí misma como niña; este hecho, que supone la ausencia de una etapa determinante en la formación de la personalidad de cualquier ser humano, tendrá consecuencias clarísimas en cuanto al tipo de relación que establecerá, desde el principio, con su hermano Marcelo, y especialmente con Pablo, aspectos que analizaremos posteriormente. Algo similar le va a ocurrir a Malena; y es que al reconocer que cuando su padre dejó de jugar con ella todavía no disponía de «una memoria duradera» (p. 154), está poniendo sobre la mesa el mismo problema que dice tener Lulú, esto es, la dificultad de poder verse a sí misma como una niña que disfrutaba de los juegos al lado de su progenitor.

Con todo, cabe decir que este cambio de nombre no alcanza a todo el mundo; de hecho, sabemos que cuando cuenta con 15 años todavía la siguen llamando con este diminutivo, un tanto infantil y ñoño, tanto Pablo como su amiga Chelo (p. 27). Esto es, fuera del ambiente familiar se observa que hay ámbitos sociales en los que sí se le va a permitir desarrollar esta faceta de niña que le ha sido robada.

El hecho de que a lo largo de la novela se hagan varias alusiones a su nombre, además de que se distinga claramente entre el modo de ser reconocida por la mayoría de la gente –Marisa– y la manera en que la llama un muy reducido número de personas –Lulú– da cuenta de que éste no es resultado del azar; más bien se trata de un instrumento que tiene la autora para hablar de la configuración de la personalidad de la protagonista. De este modo, el camarero que la atiende en el bar al que acude con Pablo, después de abandonar, incluso antes de empezar, el concierto de un conocido cantautor, se sorprende ante el uso de este apelativo y reconoce: «–Oh! Le pega llamarse Lulú...» (p. 29). Ante tal afirmación, la adolescente, que se siente ridícula por ir vestida de uniforme en un contexto, totalmente ajeno, del que además sólo obtiene miradas curiosas y risas acusadoras, se siente en la obligación de aclarar que su verdadero nombre es Marisa; se trata de una denominación que le permite ser mayor –ahora que lo es realmente– aunque ésta fuera impuesta cuando todavía no era capaz de asumirla: ni el nombre ni todo lo que suponía ser adulta a los cinco años.

La propia Lulú cuenta en la novela cómo su nombre es con bastante frecuencia objeto de confusión; así, cuando conoce a alguien éste siempre tiende a atribuirle la autoría de tal nombre a su marido: «La mayor parte de la gente que me había conocido con Pablo pensaba que Lulú era un nombre reciente, que había sido él el que me había bautizado así, nadie parecía dispuesto a creer que se tratara en realidad de un diminutivo

familiar, derivado de mi propio nombre, involuntariamente impuesto en mi infancia» (p. 111).

Si analizamos detenidamente esta circunstancia en torno al verdadero origen de su nombre –esto es, que se lo da su familia y no Pablo– podremos saber un poco más sobre el verdadero origen de ella como persona, y comprobar cómo Lulú llega hasta donde llega, no única y exclusivamente porque Pablo la conduzca hasta allí, abriéndole puertas que hasta ese momento desconocía, que también, sino por el tipo de adolescente que ella es a los quince años.

Esta relación metafórica que establezco entre el otorgamiento del nombre y la conformación de su identidad no puede ser obviada en la medida en que el nombre es el primer elemento que existe para dotar de identidad al ser humano, o al menos para poder identificarlo y diferenciarlo del resto de personas; de hecho, cuando los niños nacen y en el hospital tienen que compartir espacio con otros niños, al margen del color del pelo o de la piel, el elemento principal que sirve para diferenciar a unos de otros es el nombre que llevan en la pulsera identificativa; un objeto que acaba por constituirse como un aspecto más de su propia persona.

Y es que es su familia la que le da el nombre de Lulú y la que al quitarle prematuramente este apelativo cariñoso le roba la infancia y acaba por convertirla en una adulta de cinco años. Así, Lulú es una adolescente necesitada de cariño que nunca pudo, ni siquiera, aspirar al amor de una madre; una mujer que siempre estaba ocupada en atender a sus hermanos más pequeños por considerar que eran los más débiles de la familia. Aquí vemos apuntada ya una dualidad entre personajes fuertes y débiles que adquiere total trascendencia en *Malena es un nombre de tango*; novela que relata «la historia de dos hermanas, Reina y Malena, mellizas, figuras protibíblicas en cuanto que en la Biblia hallamos en síntesis esa confrontación eterna entre la mujer fuerte y la

débil» (Madrid Moctezuma, 2002: 63), aspecto en el que nos detendremos posteriormente. Asimismo, de las difíciles relaciones que mantiene Lulú con su madre y de las de la propia Malena con la suya –pilares fundamentales de la novela y determinantes a su vez en la configuración de la personalidad de ambas protagonistas– daremos cuenta más adelante.

De esta manera, queda en entredicho cualquier lectura que pretenda ver en Pablo la figura de un personaje urdidor de un ser humano desgraciado; éste simplemente se aprovecha de una circunstancia que él no ha provocado: las carencias afectivas y la falta de una identidad propia. Esto no significa que debamos olvidar, tal y como explicaremos después, que ella acabará siendo, en sus manos, un objeto que poco a poco va modelando a su antojo, «un producto creado por Pablo: sus avatares en los diversos mundos de la sexualidad, su insaciable curiosidad, su ansia de placer, se presentan en el relato como consecuencia de su relación con él» (Valls, 2000: 12, 13). Y esto es así en la medida en que él se convierte en el guía de su aprendizaje, sustituyendo así la tarea tradicionalmente atribuida a los progenitores que en este caso están ausentes. En cierto modo, podemos decir que ella por sus carencias identitarias, directamente derivadas de las carencias afectivas, está predestinada a terminar como termina y a recorrer ese camino, con un durísimo tramo final.

Su hermano Marcelo, una de las figuras claves de la novela, tiene un término propio cariñoso para referirse a Lulú, concretamente la llama pato (p. 27). De este modo, además de dejar patente que la protagonista destaca por ser especialmente patosa, tal y como se repite en varias ocasiones a lo largo de la novela (p. 28, 75), desde el principio queda claro que la relación entre ambos es muy estrecha; tal es su grado de complicidad e intimidad que este nombre es usado por Marcelo de forma exclusiva; nadie más la llama así.

El apelativo de Lulú oculta su verdadero nombre: María Luisa Aurora Eugenia Ruiz-Poveda y García de la Casa. Se trata de una aparatosa y rimbombante conjunción de nombres y apellidos que provoca el orgullo de su padre, pese a ser el resultado de una casual coincidencia de «dos linajes perfectamente plebeyos» (p. 232). Este asunto del pasado glorioso a través de los apellidos, y que apenas aparece apuntado en *Las edades de Lulú*, será justo un aspecto importante de la segunda novela de la escritora madrileña; de hecho, con el matrimonio de los padres de Malena se unen dos familias totalmente opuestas y pertenecientes a ámbitos sociales y políticos totalmente enfrentados, dando lugar a una dualidad que confronta clases sociales diferentes, de la que anteriormente ya hemos hablado y en la que nos detendremos más adelante.

Durante una excursión con el colegio al parque de El Retiro, en la que la protagonista encuentra sorpresivamente a Marcelo y a Pablo, Lulú decide mutilar su apellido y quedarse con Ruiz García; todo esto mientras una de las monjas grita su nombre entero, «cada vez más nerviosa», ante el empeño de la joven de quedarse con su hermano y el amigo de éste. La decisión de acortar su nombre y de permanecer con ellos para «tomar el aperitivo en una terraza, Coca-cola y gambas a la plancha, todo un lujo», mientras el resto de sus compañeras regresan a clase después de una triste visita a una no menos triste Casa de Fieras, representa una clara determinación por parte de Lulú de alinearse con *el otro bando*, el de los trasgresores que en plena Dictadura franquista recitan a Baudelaire en plena calle y hacen mítines improvisados sobre el socialismo (p. 230-232): la existencia de dos mundos enfrentados, dos maneras diferentes de afrontar la vida, que aparecen sólo apuntadas en la primera novela de Almudena Grandes y que pasa a ser otro de los elementos centrales de *Malena es un nombre de tango*; de hecho, la base a partir de la cual quedarán estructurados los personajes de esta novela es un constante juego de dualidades y espejos, tal y como

tendremos ocasión de comprobar posteriormente. Además, las monjas que aparecen en esta primera novela de manera secundaria, aunque ya como censoras de la personalidad de Lulú, adquirirán un mayor protagonismo en la tercera novela de Almudena Grandes, centrande parte de la infancia de la protagonista y de la vida de su tía Magda.

La decisión de llamarse sólo Ruiz García, apellidos vulgares por repetidos donde los halla, nace como imitación de lo hecho previamente por Marcelo, quien había procedido de tal modo «solamente por joder» (p. 232); de este modo, lo que pretenden ambos es cortar el cordón umbilical que les une a su familia, de ir contra ella, de manifestar, en definitiva, su disconformidad con todo lo que ésta es y representa.

#### 4.3.1.2. Malena es un nombre de tango y mucho más

Tal es la importancia del nombre de la protagonista de *Malena es un nombre de tango* que éste mismo –Malena– y lo que significa –un nombre de tango– han dado lugar al título de la obra; así, en tan solo seis palabras se comunica al lector el nombre del personaje principal, así como su total preponderancia en la novela, y lo que supone para ella ser la portadora de este nombre.

El apelativo de Malena oculta su verdadero nombre: Magdalena Montero Fernández de Alcántara. En este sentido, conviene señalar lo significativo que resulta que la protagonista se llame Malena, y no Magdalena, porque así lo decidió su madrina y tía Magda, su otro yo en la novela. «Te lo puse yo, con una Magda ya había bastante» le explica a su sobrina, en un claro intento de evitar que la niña reproduzca sus propios modos y maneras (p. 60). Esta decisión responde a un evidente intento de liberarla del peso que supone tener que llevar el nombre de la pecadora más conocida de la historia;



una denominación estigmática que a través de los años se ha ido transmitiendo en el seno de su familia de generación en generación. Un nombre que comparte con su tía Magda, otra de las ovejas negras de la familia, hermana gemela de su madre con la que Malena se sentirá profundamente identificada, y que curiosamente, y en cierta manera, también renegará de él al optar por su versión más corta.

Junto a estas apreciaciones en torno a la elevada carga simbólica que aporta el nombre de esta destacada figura bíblica, no debemos pasar por alto que el nombre de la protagonista nos remite a un famosísimo tango<sup>5</sup>; un baile nacido en los barrios bajos de Buenos Aires a principios del siglo XX y que destaca por su alto grado de sensualidad, cuando no de una más o menos explícita carga sexual, sin olvidar el siempre presente sentimiento de tristeza y melancolía.

El nombre de Malena merece el halago de Fernando, un personaje que es capaz de valorar su nombre al igual que la valora a ella; circunstancia por la cual va a decidir distinguirla con su atención a través de la relación que se establecerá entre ambos (p. 172). Mediante este reconocimiento de la belleza de su nombre, Fernando se adhiere a lo que ella representa, algo que hasta entonces ha pasado desapercibido prácticamente para todo el mundo, salvo contadas excepciones, tales como el abuelo Pedro y la tía Magda, así como sus primos Miguel y Porfirio.

De la misma manera que a Lulú la llama así, además de su amiga Chelo, única y exclusivamente Pablo, Fernando también se tomará el derecho de tener en exclusiva un nombre para Malena: la llamará India, en clara alusión a los labios carnosos heredados de sus antepasados que habitaron el nuevo continente. Se trata de una forma de intimidad y complicidad entre ambos, además de una manera de distinguirla y de dejar

---

<sup>5</sup> *Malena* es el nombre de un tango rioplatense compuesto por Homero Manzi en 1941 y musicado por Lucio Demare. Inspirado en una mujer de identidad enigmática, este tango simboliza los valores vitales que desbordan el tiempo, los sentimientos, las pasiones, el amor, esto es, la propia vida; aspectos que concurren en el personaje de Malena.

constancia de que, para él, ella es diferente; una circunstancia que se apresura a dejar clara desde el primer momento la propia Malena. «Yo no soy como los demás» dice reivindicándose a sí misma frente a Fernando (p. 173). Hasta tal punto este apelativo pasará a formar parte de su identidad y le permitirá a la joven afirmarse en su propia personalidad que recurrirá a él cuando en un determinado momento de su vida intente buscarse de nuevo en otros hombres, tal y como le sucederá con el personaje de Agustín (p. 329).

La correspondencia entre determinados nombres y ciertas conductas morales queda más que patente en el juego al que nuestra protagonista se ve sometida durante su infancia por parte de su hermana Reina: así, en un claro intento de llevar a Malena por la buena senda, Reina se convertirá en su principal censora y se tomará el derecho de otorgarle un nombre u otro como una manera de castigar o premiar su conducta, según se haya portado. Así, cuando se adhiere a las normas establecidas puede seguir llamándose Malena, mientras que cuando las infringe, por llevar la blusa por fuera de la falda, arrugar constantemente las hojas de los cuadernos escolares o ir despeinada, su hermana la castiga llamándola María (p. 22). Este juego, en principio pueril y sin importancia, esconde la naturaleza de la verdadera relación que existe entre ambas y que tiene en Reina la principal usurpadora de la identidad de su hermana, tal y como comprobaremos un poco más adelante.

Con todo, cabe señalar que las dificultades que tiene Malena para encontrar su propia identidad, y con ello un espacio propio en el mundo, se remontan al mismo momento de su nacimiento; y es que aunque inicialmente a ella la llamaron Reina, más tarde le arrebataron el nombre para dárselo a «aquel gusano diminuto», dejando constancia así de que su hermana, «que antes de recibir la primera caricia había

triunfado ya sobre tantos obstáculos, merecía llamarse Reina» más que la propia Malena (p. 33).

Pero el nombre de Malena adquiere total significación en la medida en que aparece contrapuesto al de su hermana Reina que representa totalmente lo contrario: la perfección absoluta y el privilegio de poseer el nombre de su madre, de su abuela, y de otras muchas mujeres anteriores hasta remontarse a tiempos inmemoriales en la familia Fernández de Alcántara (p. 34). «Reina es un nombre tan cursi que no precisa otro arquetipo aclaratorio, tiene el simbolismo de la reinona, de quien gobierna el mundo o eso se cree» ha afirmado Almudena Grandes en este sentido (Satue, 1994: 51). La existencia de estas dos ramas, las Reinas por una lado y las Magdalenas por otro, da cuenta de la escisión que existe en el seno de esta saga entre *buenos* y *malos*, y que integrará tanto a mujeres como a hombres. Se trata de una idea que desde pequeña conoce Malena por boca de las conversaciones de las criadas Mercedes y Paulina y que el lector irá desgranando, poco a poco, hasta llegar al origen de tal división; especialmente por lo que respecta a los *malos*, portadores de la *mala vena*, todo un mito asumido por Malena desde la infancia que le procurará una vida llena de infelicidad.

#### *4.3.2. Hacia una caracterización segunda. Los signos del ser. La identidad a través de la asignación de los rasgos externos: aspecto físico y vestuario*

Del mismo modo que ocurre con los nombres, los rasgos externos –tanto el aspecto físico como el vestuario– con los que Almudena Grandes ha dotado a las dos protagonistas de las novelas que estamos analizando no son, de ninguna manera, fruto del azar.

4.3.2.1. El físico evidente e inseguro de Lulú. El vestuario: reflejo primero de una infancia prestada y posterior ejemplo de una copia identitaria de Pablo

Así, Lulú se perfila como una adolescente alta, corpulenta, «demasiado morena» (p. 44) y con una torpeza que en más de una ocasión está a punto de propiciar su caída al suelo (p. 28). «Clásico de mí, no tengo reflejos» dice la joven cuando está a punto de estamparse contra una acacia después de que su amiga Chelo se detenga en seco y resbale sobre un alcornoque (p. 75). Esta inseguridad, derivada de su desgarrada complejión física, se ve aumentada por la vestimenta que está condenada a llevar: una blusa y una falda pequeñas heredadas de sus hermanas, unas medias desgastadas con el elástico aflojado, unos zapatos espantosos con una suela de goma de dos dedos y una trenca verde de uno de sus hermanos. Todo ello porque Lulú está en el último curso y su madre entiende que no merece la pena gastarse el dinero con ella (p. 22). Esta caracterización exterior que Almudena Grandes hace de Lulú nos presenta a una joven descontenta con un cuerpo que no logra controlar, ridícula por inadecuada en su vestimenta y, a la vez, sin ninguna prenda que posea en exclusividad para ella. Todas estas inseguridades desaparecerán cuando logré encontrarse en el personaje de Pablo a través de la relación amorosa y sexual que establecerá con él. De este modo, Lulú buscará dejar de sentirse «un corderito blanco con un lazo rosa alrededor del cuello»; una imagen en la que se ve reflejada la protagonista de la novela y que aparece en varias ocasiones a lo largo de la novela con el fin de informar al lector de su lucha por intentar controlar su propia vida (p. 30, 74).

En este punto puede resultar interesante que nos detengamos un instante a hablar de dos episodios relacionados con la indumentaria de nuestra protagonista. En primer lugar, nos referimos a la vestimenta que se pone Lulú, oculta debajo de un abrigo, para

reencontrarse en una conferencia en la Universidad con Pablo quien, después de cinco años en Estados Unidos, regresa a España. Disfrazada para la ocasión, con un abrigo blanco que deja en el aire la duda sobre si lleva o no algo debajo y con unas medias enrolladas en los tobillos, tal y como iba el día de su primer encuentro sexual, Lulú, además de agradar a Pablo, lo que intenta es dejarle claro que el tiempo no ha pasado y que, a pesar de que ha cumplido veinte años, ella sigue siendo la niña que él tanto deseó en el pasado. En este caso, la ropa es el mensaje.

Esta misma significación adquiere la camisa de niña que Lulú compra expresamente en una tienda clandestina para complacer a Pablo. Se trata de una prenda que, además de reflejar el papel de niña eterna que va a asumir la joven en su relación con Pablo, se convierte en un elemento determinante para poner al lector sobre la pista de cuál es el futuro que le espera a nuestra protagonista; y es que el hecho de que Lulú amanezca con ella puesta, después de que Pablo la haya rescatado de la orgía que casi le cuesta la vida, da cuenta de que su futuro estará vinculado a él y al papel que éste le ha otorgado desde el principio de su relación.

Por otro lado vemos cómo las formas de vestir y de comportarse durante los cerca de diez años que durará la relación con Pablo, como por ejemplo es el caso de la ropa interior, estarán vinculadas a los gustos y preferencias de éste, tal y como veremos más adelante.

En el parecido físico que existe entre Lulú y la propia Almudena Grandes –muy morena y demasiado peluda– no debemos buscar una supuesta carga autobiográfica ya que, en realidad y según la propia escritora, lo que pretendió con esta peculiar caracterización fue «romper con un estereotipo imperante de mujer: rubia y más o menos frágil, a lo Brigitte Bardot» (Valls, 2000: 13). Esta renuncia explícita a construir una protagonista poseedora de un cuerpo perfecto, así como su gusto por crear

personajes con un pasado y un futuro, más allá del presente sexual que viven, le permitió a Almudena Grandes alejarse de los *best-sellers* americanos de la literatura erótica (Valls, 2000: 11).

4.3.2.2. La oposición física entre Malena y Reina, reflejo de la confrontación moral. La búsqueda de una identidad propia a través de los modos de vestir

Si los rasgos físicos siempre son importantes en la construcción de los personajes, en *Malena es un nombre de tango* adquieren una importancia mayor en la medida en que Almudena Grandes los va a utilizar para contraponer a Malena con su hermana melliza Reina; un tipo de confrontación que se repite en las figuras de su madre y su tía Magda.

«Pelo negro, ojos negros, labios de india y dientes blanquísimos, no hacía falta esforzar demasiado la vista para verme, y quizá por eso nadie, excepto Magda y el abuelo, solía mirarme mucho» dice Malena de su propio físico. Frente a esa imagen rotunda de la joven protagonista aparece Reina quien, a pesar de los problemas de crecimiento durante su infancia, se convertirá en una adolescente frágil pero con una belleza manierista, ojos verdes, piel pálida y labios finos; una frágil estructura que, paradójicamente, y en sentido contrario a lo que pasa con Malena, ocultará una «fuerza titánica» descomunal (p. 88).

Así pues, vemos cómo a la contraposición moral que existe entre ambas, Almudena Grandes añade la discrepancia física: y es que ellas son «dos hijas mellizas pero distintas, una morena y otra rubia, una alta y otra baja, una muy delgada y la otra no», pero además son dos seres discrepantes también desde un punto de vista moral; en

definitiva, estamos ante dos personas que por ser mellizas deberían parecerse y que curiosamente no van a tener nada en común ni física ni interiormente (p. 88).

Estos dos niveles de discrepancia en torno a Malena y su hermana, la escritora madrileña los hace extensibles a la progenitora de ambas y a su tía Magda, con la que la joven se identificará tanto moral como físicamente desde su infancia hasta su madurez. «Apoyada en el quicio, estaba ella, y era yo misma veinticinco años después» dice la protagonista cuando se reencuentra con ella clandestinamente en el sur de España (p. 450).

El vestuario en *Malena es un nombre de tango* también es fundamental en la medida en que va a estar estrechamente relacionado con el tema de la identidad. Así, si de pequeña Malena se ve obligada a ir vestida igual que su hermana, fruto de un desesperado e inútil intento por parte de su madre de alentar las semejanzas entre ambas negándose a ella misma la tozuda realidad, en la adolescencia las discrepancias entre el modo de vestir de Malena y Reina van a ser evidentes y se van a prolongar a lo largo toda su vida. Y es que el vestido amarillo en el que se embute una rebosante Malena de apenas catorce años para ir a la boda de Angelina, nada tiene ya que ver con el sobrio e infantil conjunto austriaco de loden verde elegido por Reina para esta misma ocasión (p. 94, 95). Esta clara oposición entre los modos de vestir de Malena y Reina no son más que un reflejo de las discrepancias morales y físicas que existen entre ambas, y que a su vez reproducen lo que ocurre entre la madre y la tía de las dos.

A lo largo de su juventud, y coincidiendo con la búsqueda de su identidad en los personajes opuestos de Agustín y Santiago, Malena optará por un vestuario totalmente ajeno a lo que es su propio yo; en este sentido resultan bastante esclarecedoras las palabras de Agustín, quien habla de «harapos» para referirse a sus ropas y le espeta

sobre las razones por las cuales está empeñada en vestirse de todo menos de mujer: «¿es que hay algo malo en vestirse tía?» le recrimina el periodista (p. 334).

Y es que estas ropas –de todos los colores, tamaños y estilos imaginables– son el reflejo externo de la búsqueda interior que representa su propio devenir vital, al margen de los modelos que desde pequeña ha tenido como referencia, y especialmente como reacción a los gustos y preferencias de su hermana: «la ropa era muy importante para mí, porque me permitía afirmarme no sólo frente al mundo, sino también frente a mi madre, y sobre todo frente a Reina» (p. 334). Así, vemos cómo Malena juega y flirtea con la ropa de la misma manera que se tantea a sí misma en busca de una identidad propia que le sea cómoda para quedarse a vivir allí definitivamente. Una de las etapas de este largo camino estará dominada hasta tal punto por la extravagancia que acabará presa de un disfraz que, más que mostrar lo que ella es en realidad, se constituirá como una forma más de ocultamiento de ella misma.

Este desconcierto identitario del que hablamos se ve muy bien reflejado en los distintos modelos que se prueba sola, en su casa y frente al espejo, y que le permiten llegar a la conclusión que es más Malena cuando se calza el vestido ajustado de su tía Magda, de generoso escote e insinuante drapeado, que al ponerse un masculino traje estilo gánster. Y es que aunque a veces quiera convencerse a sí misma de que aquello no era «nada más que ropa» sabe muy bien que no es así (p. 341-343).

#### **4.4. Identidades robadas: el espejo erróneo de Malena, Reina, frente a la desposesión material de Lulú**

##### *4.4.1. El deseo equivocado de ser Reina. El juego cruel de identidades*



«Durante toda mi infancia, lo único que quise [...] fue parecerme a ella» (p. 22). Con estas palabras, pronunciadas por Malena desde la perspectiva que da el saberse libre de la tiranía de Reina tras el paso del tiempo, quedan resumidos los primeros años de la vida de nuestra protagonista. Y es que Malena, al sentirse una niña completamente fuera de lugar por tener un comportamiento siempre censurado por su entorno, intentará equivocadamente buscarse a sí misma en su hermana; y lo hará a pesar de lo dañino que esto pueda resultar para ella. En este sentido, la idea de que el mundo está hecho a la medida de Reina y no a la suya perseguirá a Malena durante mucho tiempo (p. 84). Sólo cuando adquiera conciencia de que su hermana no es más que un espejo equivocado, emprenderá una lucha a brazo partido por romper este espejo que no resultará nada fácil y que estará jalonada por múltiples recaídas. Y es que a pesar de todo lo que Reina pueda hacerle y decirle, desde las cosas más insignificantes hasta sus observaciones más crueles, Malena necesitará recorrer un largo y duro camino hasta que logre desprenderse de la sensación de que ambas viajaban «en el mismo barco» (p. 185).

Este deseo permanente por parte de Malena de ser Reina se pone de manifiesto muy claramente durante toda su infancia y parte de su primera adolescencia a través de un juego inventado por esta última cuyo objetivo final es que Malena se adapte a los patrones propuestos por Reina; un modelo que está ejemplificado en su hermana y que no es más que el resultado de lo que ésta ha aprendido de su madre, de su abuela y de todas las mujeres de la familia, sin contar por supuesto a Magda. En ningún momento podemos olvidar que se trata de un patrón que, a pesar de nacer en el seno de su entorno familiar y escolar más cercano, hunde sus raíces en una propuesta social más amplia, que es la de la clase alta de la España de los años sesenta, vinculada a los planteamientos ideológicos del Franquismo.

Conviene señalar que las relaciones con este estamento no se limitan a una simple coincidencia ideológica, sino que van más allá al existir un contacto personal, tal y como afirma la abuela Reina al hilo de unas fotos aparecidas en la revista *Hola* (p. 36). En este punto ya vemos cómo, a pesar de que el componente político no aparece en un primerísimo primer plano, sí se sitúa detrás de la configuración ideológica de la familia y esto tiene consecuencias directas sobre la vida de nuestra protagonista. En este sentido, Almudena del Olmo habla de la más que evidente presión que ejerce «el determinismo familiar, educacional, cultural e histórico, impuesto por factores que atañen a lo colectivo sobre la toma de postura individual ante la realidad, ante la vida» (Olmo, 2000: 285).

Malena y María van a ser los nombres elegidos por Reina para identificar y diferenciar a dos niñas distintas en un mismo cuerpo, la buena y la mala: por un lado está Malena la buena, que es aquella que Reina, su madre, su tata, sus profesoras, sus amigas, etc., están dispuestas a aceptar, esto es, aquella niña que el «entero universo» está solicitándole que sea; y por otro lado está la mala, la que sólo aspira a llamarse María y que representa a la verdadera Malena.

Se trata de un juego de apariencia inocente que obtiene una total sumisión de Malena y que va a fomentar una personalidad dual en ella que se configurará como una especie de ensayo de lo que posteriormente será su vida, especialmente a raíz de su matrimonio con Santiago. En esta actividad aparece claramente reflejada la usurpación de la verdadera personalidad de Malena, especialmente en el hecho de que el ser ella misma la condena a perder su verdadero nombre para tener que conformarse con llamarse María, tal y como comentábamos anteriormente al hablar de la caracterización de los personajes a través del otorgamiento del nombre.

El juego, dirigido por una Reina convertida en juez principal de sus actos, supone un ataque frontal a los cimientos de la identidad de Malena; y es que en la medida en que censura lo que come, lo que lee, lo que viste, etc., pretende anular la voluntad de Malena y borrarla así, de un plumazo, del mapa. Disfrazado de broma infantil, este juego cruel resulta del todo contraproducente ya que al no lograr sus objetivos –esto es, que Malena se adapte a los patrones que la sociedad le propone sin cuestionarlos– ésta va a sentirse todavía más frustrada y expulsada de un entorno que la rechaza tal cual es.

Con todo, y a pesar del trato recurrentemente despiadado de Reina, Malena se siente profundamente unida a su hermana, y es que a su manera la necesita: «durante toda mi infancia, la atención de Reina ejerció siempre un inmediato efecto balsámico sobre mis heridas» (p. 26). De hecho, una de las pocas certezas de este periodo es el profundo amor que siente hacia ella; una amor que la misma Malena califica como «demasiado grande a veces» (p. 87). En este punto, conviene señalar cómo Lulú calca prácticamente estas palabras –«le amaba demasiado. Siempre le ha amado demasiado, supongo» (p. 122)– para hablar de su relación con Pablo, dejando constancia de su dependencia hacia el objeto amado; actitud que en determinados momentos se trasmutará en sumisión, tal y veremos seguidamente.

Hasta tal punto llega esta dependencia que a pesar de que Reina censura su modo de comportarse con sus primos Miguel y Porfirio, a pesar de que hace lo propio con su relación con Fernando y Agustín hasta el límite de propiciar la ruptura de esta última –que sepa Malena en un principio–, a pesar de que no pierde oportunidad para humillarla por todo lo que tenga que ver con su personal forma de ser, estar y sentir, ella no duda nunca en salir en su ayuda y acudir a socorrerla; así ocurre por ejemplo cuando la encubre ante su madre en su decisión de irse a París a vivir una relación con Jimena

(p. 356). De igual modo, podemos observar cómo, a pesar de los comportamientos caprichosos y dañinos de Reina, Malena va a ocuparse de ella durante su misteriosa enfermedad como si fuera su propia madre; todo ello mientras su verdadera progenitora, que está al cuidado del abuelo Pedro, opta por quitarle importancia a unos extraños y, en principio, preocupantes síntomas. Así, vemos a una Malena angustiada hasta tal extremo que cuando Reina se niega a ir al ginecólogo, si no es con la condición de que ésta también asista, ella se sacrifica y se deja reconocer por el médico; un episodio que va a propiciar, previa traición del ginecólogo, el descubrimiento por parte de su madre de que Malena no es virgen. Todo ello ante la displicencia e impasibilidad de Reina que parece haber olvidado que ella está en el origen de tal circunstancia.

*Y no me dolió la bofetada que me pegó mamá apenas me tuvo delante, [...], ni que me llamara puta a gritos en plena calle. Lo que dolió fue que, cuando paró un taxi y abrió la puerta para que mi hermana pasara delante – ¡vamos, hija!–, ella (Reina) ni siquiera se volvió a mirarme (p. 224, 225).*

El vínculo entre ambas hermanas se configura como una ligazón de la que Malena intentará liberarse durante toda su existencia y que se prolongará hasta que esté en condiciones, no ya de advertir la verdadera naturaleza de su hermana, sino hasta que sea capaz de descubrir la verdad en torno a los acontecimientos relacionados con el abandono de Fernando. Sólo en ese momento, Malena podrá romper el espejo equivocado que es Reina para ella, y entonces será capaz de construirse a sí misma sin dificultades, o al menos con las mismas dificultades que cualquier otra persona libre de tales ataduras.

Tal es la influencia que Reina ejerce sobre Malena que el modo de amar a su propio hijo va a estar, en un determinado momento de su vida, en función de lo que haga su hermana; así, ante el hecho de que la creciente atención de Reina sobre Jaime

pueda dejarla como una mala madre, ésta desplegará un interminable catálogo de muestras de cariño que repetirá en todo momento y sin causa aparente, para que su hijo sepa que le quiere y que su amor es «lo más valioso que tenía» (p. 442):

*[...] fue entonces, precisamente entonces, cuando [...] adquirí la costumbre de decirle a Jaime a todas horas que le quería, sin ningún pretexto, sin ningún motivo, hasta sin venir a cuento, te quiero, Jaime te quiero, Jaime, te quiero, Jaime, [...] y mis besos, tantos locos besos y sin causa [...]* (p. 441)

La incapacidad de Malena para distanciarse de Reina y dejar de prestarle ayuda queda patente en múltiples ocasiones, tal y como ocurre cuando Germán la abandona por una chica más joven y Malena, nuevamente, decide volcarse por completo y sin condiciones en atender a su hermana:

*todo eso se me olvidó de repente, como todo se me había olvidado siempre en momentos parecidos, y me pareció tan frágil, tan triste, tan tibiamente desesperada, tan pobre y tan sola, que por un instante tuve la sensación de que no había dejado de ser una niña enfermiza, y yo la hermana grande y fuerte que tenía la obligación de protegerla* (p. 442)

Aunque en aquel momento Malena lo desconozca, ese modo de comportarse no es ni más ni menos que una réplica exacta de lo que años atrás sucedió entre su tía Magda y su correspondiente melliza, la madre de Malena. Y es que a pesar de que en el pasado la madre de nuestra protagonista le contó a la abuela Reina que Magda estaba embarazada, y a pesar de que existían muchas posibilidades de que el hijo que estaba esperando fuera de su propio marido, su tía renuncia a cualquier tipo de revancha y decide no comunicarle tal circunstancia, algo que hubiera podido arruinarle la vida. «[...] creí que ella jamás se merecería una cosa así, y ahora, con todo lo que ha pasado, volvería a estar a punto y volvería a callarme, porque tu madre volvería a darme pena por adelantado» confiesa Magda, demostrando de este modo tener un profundo

sentimiento de lástima hacia su hermana, calcado al que Malena sentirá también hacia su melliza en su edad adulta (p. 485, 486).

Así pues, vamos a comprobar cómo este tipo de vínculo enfermizo se trasmite de generación en generación, intentando perpetuarse más allá de la propia Malena en la relación que se empieza a alumbrar entre Jaime y Reina: hijos de Malena y Reina respectivamente; una circunstancia contra la que Malena se revelará al comprobar que su hijo está intentando ser arrastrado hasta la otra orilla y que, en este proceso, está empezando a perderlo, tal y como comprobaremos más adelante. Con este modo de proceder vemos en la joven protagonista un intento por fundar una nueva estirpe al margen de este tipo de sumisiones.

Malena siente esta especie de obligación moral para con su hermana porque desde siempre ha creído que ella misma es la principal responsable de las dificultades que ésta atravesó cuando nació; unos problemas que la llevaron a debatirse durante semanas entre la vida y la muerte y que han tenido consecuencias indudables sobre su persona, como son por ejemplo las más que evidentes diferencias físicas que existen entre ambas. Y es que Malena ha crecido creyendo que Reina es, primero, un feto raquítico y débil y, después, un bebé que está al borde de la muerte porque ella desde el útero se comportó de una manera ambiciosa y egoísta, «devorando la mayor parte de los nutrientes» que su madre producía para las dos (p. 33).

El peso de esta convicción sobre el devenir de su existencia es tal que Malena llegó a sentir, «durante mucho tiempo», que había «nacido por error» y que, por lo tanto, disponía de una vida equivocada. Y es que la joven confiesa sentirse, desde que nació, en deuda con Reina porque aunque nadie la culpó, tampoco nadie le dijo que no debía sentirse culpable por ello (p. 83). Tal es la magnitud de esta sensación que se muestra dispuesta a renegar de su propia vida en favor de su hermana: «hubiera

entregado todo cuanto poseía a cambio de una sola oportunidad por desandar mi vida hacia el principio, hasta esa larga noche uniforme donde intercambiaría, sin dudarlo un instante, mi cuerpo con el de mi hermana» (p.84). Resulta curioso ver cómo la angustia culpable que siente es tal que llega a querer intercambiar su propia identidad por la de Reina, esto es, se propone a sí misma un intercambio identitario que pasa por asumir la personalidad de su hermana; una circunstancia que, tal y como vamos a ver, en el caso de Lulú adquirirá carta de naturaleza en el personaje de Pablo.

Este tipo de relación tan dependiente que encontramos en Malena respecto a Reina, nos remite, en cierto modo, tal y como apuntábamos anteriormente, a la relación un tanto enfermiza que la protagonista de la primera novela de Almudena Grandes establecerá con Pablo. Y es que esta manera de conducirse de Malena tendente a la sumisión, reproduce el vínculo que nace entre Lulú y Pablo aunque, eso sí, con matices; en este sentido, conviene puntualizar que si en Malena la dependencia es absolutamente castradora, para Lulú al menos le resultará útil en la medida en que le va a permitir avanzar en su peculiar proceso de construcción identitaria.

Para entender mejor el alcance de este pertinaz sentimiento de culpa que habita en Malena basta con observar cómo éste se sitúa más allá del estado de conciencia; y es que está atravesada por esta acechante sensación incluso cuando duerme, momento en el que se entiende el ser humano puede evadirse totalmente del entorno ejerciendo el derecho a soñar e imaginar una vida diferente. Así, vemos cómo Malena tiene una pesadilla recurrente en la que se ve a sí misma, totalmente «indiferente», matando a su propia hermana. La impasibilidad y crueldad de la que hace gala Malena en este sueño no hace más que agravar su sentimiento de culpa, porque entiende que «las niñas de verdad», las que llevaban una vida correcta como Reina, «no tienen pesadillas criminales» (p. 84).

A través de este sueño, Almudena Grandes plantea un sutil intercambio de papeles entre ambos personajes que Malena, tal vez por su escasa edad, no alcanza a descifrar. Y es que al aparecer como la asesina de Reina, sin sentimiento de culpa alguno, parece realmente estar encarnando el papel de su hermana en la vida real en la medida en que ésta al tratar de imponerle su propia identidad está, en cierta manera, propiciando la muerte de Malena, ya que partimos de la idea de que sin identidad propia no hay vida, o al menos vida propia.

En este punto conviene detenernos a comentar, aunque sea brevemente, cómo la escritora madrileña echa mano de nuevo del recurso del sueño para dejar constancia del tormento que vive el abuelo Pedro, otro de los personajes fundamentales de la novela, marcado también por un persistente sentimiento de culpa; una circunstancia que se repite en todos los personajes con los que se identificará Malena, tal y como vamos a ir comprobando a lo largo de este trabajo. Así, el abuelo Pedro sueña recurrentemente con sus dos mujeres y todos sus hijos, tanto los que tuvo con Reina como los que tuvo con Teófila, observándolo desde un balcón mientras él, arrodillado en la plaza de Almansilla, se golpea la cabeza con un adoquín, sin que nadie de los presentes haga nada para impedirlo; y es que aunque todo está preparado para que se ahorque cuando él decida, de momento lo que le toca al abuelo Pedro es seguir fustigándose.

Este modo cruel de castigarse públicamente por todo lo hecho, ante la mirada impasible de unos hijos incapaces de aliviar un dolor tan inmenso, va a propiciar que Malena se identifique totalmente con el abuelo, ya que ésta se siente tan sola, tan mala y tan culpable en aquella casa como su propio abuelo.

En la vida de Malena, Reina lo ocupa todo, y todo lo que tiene es un «indeseable duplicado» de las cosas que su hermana ha elegido (p. 86). Así, Malena siente que el mundo que habita no responde a sus intereses porque nadie le ha dado nunca «la



oportunidad de elegir»; algo que cambiará con la entrada de Fernando en su vida (p. 87). Durante su infancia, Malena vive ajena, no sólo al hecho de que ha acabado por convertirse en una copia barata y mala de su hermana, sino sobre todo permanece al margen de los daños que comportarse de tal modo tiene y tendrá para ella, especialmente en el futuro. Casi sin darse cuenta, la niña Malena ensayará una constante farsa –basada en vivir la vida de otra persona– que posteriormente ejercerá con más o menos dificultades, llegando a convertirse en una verdadera impostora de sí misma, especialmente cuando se case con Santiago.

#### *4.4.2. La desposesión material de Lulú*

Desposeída de sí misma es como Malena va a afrontar gran parte de su vida. Y es justo el tema de la desposesión uno de los elementos básicos a partir de los cuales Almudena Grandes construye el personaje de Lulú. Por ello, conviene detenernos a analizar los distintos modos que tiene la escritora madrileña de otorgar este rasgo fundamental a ambos personajes: así, mientras los problemas identitarios de Malena están vinculados, tal y como acabamos de comprobar, a su incapacidad para tener un mundo propio, un espacio mental elegido por ella misma que le permita desarrollar su propia personalidad al margen de las injerencias de su hermana, la falta de identidad en Lulú aparece muy bien reflejada en la novela en términos materiales.

«Nunca he tenido nada para mi sola» confiesa Lulú quien, con quince años, está acostumbrada a vestir la ropa heredada de sus hermanas y a tener que compartir habitación con alguna de ellas (p. 53). Consciente de que «cuando una nace la séptima de nueve hermanos, sobre todo cuando los dos últimos son mellizos, no suele estrenar ni el uniforme» (p. 22), Lulú desarrollará cierta animadversión hacia sus dos últimos

hermanos (p. 52), porque con su llegada al mundo «todo» se acabará para ella (p. 240); de repente, se convierte en una extraña en su propia casa, un territorio hostil por el que vaga sin que nadie juegue con ella ni la coja en brazos, ni la lleve al parque o al cine, echando siempre mano de la misma excusa: los mellizos dan mucho trabajo (p. 240).

Estas carencias materiales serán el punto de partida de las carencias afectivas e identitarias de la joven. Y esto es así en la medida en que los objetos cotidianos del día a día, por muy nimios que pueden parecer, se configuran como determinantes para conformar la identidad de uno mismo. Así vemos cómo la existencia de Lulú es tan prestada como lo puede ser la falda y la blusa que viste de Isabel y Amelia. Hasta tal extremo llega la imposibilidad de Lulú de poseer objetos materiales propios y exclusivos con los que poder identificarse que, a petición de su madre, tiene que dejarle a su hermana Amelia un vestido, regalo de su abuela, que ni siquiera ha podido estrenar (p. 148).

La elevada carga simbólica que poseen los objetos queda más que patente cuando, antes de ir a buscar a Pablo para pedirle que vuelva con ella, Lulú confiesa tener la necesidad de llevar «algo entre las manos», un objeto capaz de hacerle compañía, de sostenerle y animarla (p. 263). No es casualidad tampoco que, entre todas las posibilidades, la joven elija una muñeca rota en pedazos, un objeto que claramente resulta ser una representación de ella misma; y esto es así en la medida en que Lulú dice estar prometiéndose a sí misma, día tras día y durante veinte años, llevarla al sanatorio de muñecas para que la arreglen sin llegar nunca a hacerlo, tal y como ocurre con su propia vida (p. 264).

Las palabras de Soledad, la abuela de Malena, en torno a este asunto no sólo resultan esclarecedoras para entender su particular sentimiento de pérdida sino también para comprender mejor el vacío interior del personaje de Lulú. En este sentido, Soledad,

al comprobar que con la Guerra Civil lo perdió todo, tanto lo material como lo inmaterial, afirma lo siguiente:

*Las cosas son muy importantes, los objetos pequeños, los regalos, los vestidos preferidos, los recuerdos de un viaje, o de un día especial. [...] cuando dejas de ver tus cosas encima de tu mesa, es como si se desvaneciera tu memoria, como si tu personalidad se desintegrara, como si dejaras de ser tú [...] (p. 270).*

Por esto, ante tales carencias, Lulú se agarrará a Pablo e intentará vivir la vida de éste, o al menos la que él ha previsto para ella; por su parte, Malena deambulará sin rumbo, y saltará de unos personajes a otros, intentando encontrar una imagen, como será el caso del abuelo Pedro y la tía Magda, que la refleje fielmente y le permita construirse a sí misma.

En el caso de Lulú, estas carencias materiales desaparecen con la entrada de Pablo en su vida, quien le va a permitir, a través de la posesión de todo tipo de objetos, tener una identidad; y es que del mismo modo que su crisis identitaria está vinculada a la carencia de elementos materiales, la asunción de una personalidad para sí al lado de Pablo va a estar justamente ligada a la conquista de objetos y espacios. Por todo ello, Lulú dice sentirse maravillada al observar cómo, casada ya con Pablo, cuando se levanta por la mañana todo permanece en el mismo sitio donde lo ha dejado la noche anterior o cómo la nevera siempre está llena porque no se ha adelantado nadie y ha arrasado con todo lo que allí había. La conquista de un espacio sólo para ella, como es el de una habitación propia, además de la posibilidad de estrenar vestidos, supone para Lulú un primer paso que será determinante para la construcción de su propia identidad. Todos estos pequeños detalles se convierten en símbolos de una progresiva adquisición identitaria que, en cualquier caso, tal y como vamos a poder comprobar, va a estar vinculada a la propia identidad de Pablo, quien no acierta a descubrir los verdaderos

motivos de la fascinación que manifiesta Lulú ante cualquier regalo por muy inútil que sea (p. 238, 239).

#### 4.4.3. *El deseo de Malena de ser niño, ejemplo máximo de renuncia a la identidad propia*

Retomando la figura de Malena vamos a ver cómo las dificultades que tiene ésta durante su infancia para poder responder correctamente a las exigencias que supone ser una niña de su edad y de su clase social, teniendo como referente constante a Reina, la llevarán a desear ser un niño; esto es, como el comportamiento de su hermana resulta del todo inalcanzable para Malena, tal y como el cruel juego de la doble identidad se encarga de demostrar constantemente, ésta decidirá buscar su propia identidad en el otro género. De hecho, suplicará constantemente a la virgen que le permita ser un niño (p. 23): «[...] llegué a sentir mi propio cuerpo como algo prestado, ajeno. Entonces comencé a sospechar que yo debía ser un niño, un varón embutido a la fuerza en un cuerpo equivocado, un misterio casual, un error» (p. 85).

Se trata de una extravagante teoría que nace en la mente de Malena para explicar todas las cosas que le pasan y para explicarse a sí misma. Desechada esta posibilidad, un poco más adelante, ya en su adolescencia, Malena se agarrará a la idea de la *mala vena* para poder aceptarse a sí misma, o al menos para poder encontrar alguna explicación a su incapacidad para adherirse a lo aceptado por la generalidad de la sociedad que le rodea. Y es que a pesar de la falta de verosimilitud de la idea de estar poseída por una *mala vena*, ésta se constituye como una «leyenda» válida en la medida en que le va a permitir explicar la actitud de «extrañamiento ante la realidad a lo largo de toda su vida» (Olmo, 2000: 286).

La renuncia a su condición de niña es una opción, sin duda equivocada, ante la que le abrirá los ojos su tía Magda. «Sólo hay un mundo, Malena. La solución no es convertirse en niño, y tú nunca te volverás un niño, por mucho que reces, esto no tiene remedio» le explica ésta antes de desaparecer de su vida por más de veinte años (p. 81). Con estas palabras el personaje de Magda anticipa una de las ideas fundamentales a las que Malena llegará sólo con el paso del tiempo y después de haber pasado por diferentes situaciones a lo largo de su existencia: la imposibilidad de renunciar a ser lo que uno mismo es.

A través de este episodio, Almudena Grandes plantea cómo aunque los mensajes que ofrecen algunos personajes son importantes para la evolución del personaje principal, no lo son tanto como su propia vivencia, esto es, nada es tan determinante como la propia experimentación del personaje. Así pues, sólo con las experiencias propias, éste puede avanzar y, entonces sí, otorgarle un nuevo significado a aquello que inicialmente quedó pendiente de ser interpretado por no contar con los instrumentos necesarios para hacerlo. De este modo, la escritora madrileña deja constancia de qué es lo que esencialmente va a permitir avanzar a sus personajes: lo vivencial, todo aquello relacionado con la propia experiencia; una circunstancia por la cual hablamos de ambas novelas como obras de formación. De ahí que la base sobre la que se sustentan los dos relatos sea el aprendizaje directo y en primera persona de ambas protagonistas, dando lugar a «una mujer que opta, que se equivoca, pero que sabe rectificar y que intenta saber cuál es, cuál debe ser el rumbo de su vida» (Valls, 2000: 19). Todo esto, bien es verdad, sin prescindir de lo contado por otros personajes, especialmente en el caso de *Malena es un nombre de tango*, aunque bien es cierto que lo referido, lo relatado, aparece vinculado a temas a los que no es posible acceder de cualquier otro modo por estar situado en el pasado.

Malena quiere ser niño no porque lo sienta verdaderamente, sino porque ésta es la única salida que encuentra ante la imposibilidad de alcanzar a su hermana. Además, desde pequeña observa que la vida para el género masculino es mucho más fácil: sabe que pueden ser torpes y desordenados, pueden carecer de oído y además no están obligados a llevar lazos, de igual manera ha podido comprobar cómo los hombres de su familia no tienen la obligación de saludar a Pacita ni de ir a misa. La diferencia entre los hombres y las mujeres de su entorno más cercano parece no ofrecer lugar a dudas, y en esta discrepancia se observa la ventaja de los primeros sobre los segundos; algo que desde su infancia intuye y que la novela pronto desmentirá, ya que en su familia va a haber hombres tan desgraciados como mujeres.

De este modo, observamos cómo Almudena Grandes renuncia a establecer compartimentos estancos para hombres y mujeres, y prescinde igualmente de otorgar etiquetas vinculándolas únicamente al género concreto de los personajes. Proceder de tal modo, resultaría, en mi opinión, además de maniqueo y alejado de la realidad, poco acorde con la propia manera de ver las cosas que tiene la escritora madrileña: aspecto del que hemos hablado anteriormente al hilo de los intentos por situar su obra dentro de lo que comúnmente conocemos por literatura femenina. Dejamos apuntado aquí este asunto para retomarlo más adelante cuando profundicemos en la personal visión de lo que representa ser mujer para Almudena Grandes.

#### *4.4.4. La ocultación de Malena frente a la hipocresía de Reina*

La capacidad que va a demostrar Reina a lo largo de toda su vida para adaptarse a la realidad que le ha tocado vivir, así como para dejar constancia de sus dotes en el ejercicio de la hipocresía, cuando no del cinismo, queda patente en las palabras que le

dirige a su hermana después de haber sido castigada por la monja: «No te pongas tan nerviosa, Malena. [...] Esa bruja no puede hacerte nada, ¿entiendes? Papá y mamá pagan para que estemos aquí, y a ellas lo que más les importa es el dinero» (p. 25). Y todo esto lo hace al tiempo que consigue mantener siempre una elevada consideración social hacia ella: «podrías aprender de tu hermana» le reclama la madre Gloria a Malena por acudir por enésima vez con las flores mustias a la celebración del mes de María (p. 25). Asimismo, el empeño de Reina por acompañar a su hermana, mucho tiempo después, en su visita al sur con la excusa de hacerle compañía y prestarle un hombro sobre el que llorar después de que Santiago la haya dejado, cuando es ella la responsable de esta ruptura, se sitúa en la línea de lo que acabamos de comentar (p. 452).

A través de estas anécdotas pretendemos hacer constar que el personaje de Reina es desde niña toda una experta en la práctica de la ocultación propia, así como en la exhibición hipócrita de lo que la sociedad espera de ella. Se trata de un modo de proceder que Reina ejecutará con una precisión extrema con el objetivo de colocarse en un lugar privilegiado socialmente y que Malena intentará copiar para sí, aunque en su caso tendrá un propósito distinto, el de poder sobrevivir, además de unos resultados altamente dolorosos, nada que ver con la impunidad con la que se mueve su hermana.

Asimismo, la capacidad de Reina para aceptar con naturalidad una conducta propia, que en caso de ser desarrollada por otro personaje sería despiadadamente juzgada, se pone de manifiesto cuando le cuenta a Malena que ha decidido irse a vivir a París con Jimena alegando que «nunca se puede negar el cuerpo»; y esto lo hace curiosamente cuando es precisamente eso lo que ella se ha pasado juzgando toda su vida respecto a Malena (p. 356). De hecho, el asunto central de su diatriba contra ella se sitúa justo en ese ámbito: el de vivir su deseo de manera libre, tal y como nace de sí misma, sin que pase por tamiz ni domesticación alguna.

La hipocresía de Reina, esa capacidad para herir en lo más hondo y mostrarse seguidamente de lo más mansa y arrepentida, esa capacidad suya para exhibiese como un ser perfecto y angelical, siempre libre de cualquier mala intención, se desvanece por primera vez en toda su vida cuando Malena le comunica que Jaime, su hijo, ya no quiere vivir con ella y con Santiago y que, por lo tanto, va a regresar con ella. «Ese fue el momento que escogió mi hermana para enseñar la patita por primera vez en toda su existencia» dice Malena de Reina al ver cómo ésta la amenaza con llevarla ante un juez por no estar en condiciones de cuidar de Jaime, un niño que, según el psicólogo del colegio, está desequilibrado.

En este mismo sentido, y al hilo de la preponderancia que adquiere el rasgo de la hipocresía en el personaje de Reina, observamos cómo Malena no puede llegar a comprender el papel de «incubadora ambulante» que asume su hermana con toda naturalidad –«a ella le parecía una situación de lo más normal en los tiempos que corrían» (p. 401)– cuando tras quedarse embarazada acepta compartir casa con la mujer del padre de su futura hija, Jimena, y con éste, quien además dispone de un apartamento para mantener sus propias aventuras sexuales. El argumento de que ella y su amor «estaban por encima de un conflicto tan vulgar como los celos comunes» no termina de convencer a Malena quien en otros tiempos tuvo que soportar que Reina la censurara por entender que su modo de actuar con Fernando suponía una humillación en toda regla (p. 401). En su opinión, la verdadera humillación está en Reina quien elige a un ser «engreído, narcisista, indolente, obsceno, descortés, cotilla, maleducado y pedante hasta la cursilería» como padre de su hija (p. 403).



4.4.5. *Reina y Chelo, dos personajes castrantes de Malena y Lulú respectivamente: censoras hipócritas de las conductas ajenas y fieles reproductoras de la ideología franquista y del papel de víctimas*

La constante censura de Reina hacia Malena tiene su equivalente, aunque sea en un grado menor, en *Las edades de Lulú* en la actitud del personaje de Chelo quien, además de insistirle constantemente en que no tiene sensibilidad, es la encargada de recordarle la diferencia entre hombres y mujeres, así como la necesidad de que como mujer no se debe dejar utilizar por los hombres. «—¡Tú..., tú..., tú eres como un tío! Sólo vas a lo tuyo, hala, sin pensar en nada más. ¿No comprendes que te ha tomado el pelo? Es un viejo Lulú, un viejo que te ha tomado el pelo. Échale un galgo, ahora. ¿Sabes lo que dice mi madre? Los chicos sólo se divierten» le recrimina a Lulú después de que ésta le confiese que se acaba de acostar por primera vez con Pablo (p. 75, 76).

De esta forma, Chelo intenta convencer a Lulú de que todos los hombres son iguales y que van a lo que van; se trata de una réplica exacta del soniquete que Malena está cansada de escuchar durante toda su vida por boca de Reina. Además, del mismo modo que la hermana de Malena ha heredado estas ideas de su madre y ésta a su vez de su abuela, Chelo es un personaje portador de unas convicciones transmitidas también por su propia madre, esto es, ambas se erigen en portavoces de los prejuicios de la generación anterior, contra los que se manifestarán con sus palabras, pero sobre todo con sus hechos, tanto Lulú como Malena, alumbrando esa mujer nueva de la que antes hablábamos. Así, personajes como Reina y Chelo se constituyen como un más que evidente producto de «la ideología sexual y cultural del régimen franquista» al reproducir los esquemas de sus antecesoras (Madrid Moctezuma, 2002: 65).

Resulta curioso ver cómo dos personajes tan diferentes como Chelo y Ely coinciden en destacar la maldad de los hombres, para seguidamente afirmar que, a pesar de todo, no pueden vivir sin ellos (p. 82); una idea trasnochada que propone una separación estricta entre hombres y mujeres en virtud de una determinada actitud ante el sexo y ante la vida que Almudena Grandes no comparte y que se encarga de demostrar a través de la historia de la familia de Malena. El género no supone, en su opinión, un determinismo biológico que podamos vincular a un determinado tipo de comportamiento moral; personajes como el abuelo Pedro y su tía Magda por un lado, y figuras como la de la hermana y la madre de Malena así lo demuestran.

Otro de los parecidos entre Chelo y Reina es que, pasado el tiempo, ambas mantendrá relaciones sexuales con mujeres; concretamente en la novela se habla de algún contacto sexual entre la propia Chelo y Lulú (p. 93). Se trata de una circunstancia que no deja de sorprender en la medida en que fue Chelo la primera encargada de censurar la relación de Lulú con Pablo por ser éste un «viejo» aprovechado. Y es que del mismo modo que pasa con Reina no es lo mismo hablar de la conducta de uno mismo que de los comportamientos ajenos.

En este sentido vemos cómo Chelo además, tal y como hace Reina, encarna perfectamente el papel de víctima: ese rol que tan bien le sienta a la hermana de Malena y del que la tía Magda tan claramente habla en la novela, tal y como analizaremos pormenorizadamente un poco más adelante. Este victimismo aparece muy bien reflejado en las relaciones que mantiene con los hombres. Así, la violencia física –buscada premeditadamente en sus relaciones– se convierte en la excusa perfecta para fomentar la lástima y el papel de víctima que necesita para buscar sexo con mujeres:

*Formaba parte del juego, por lo visto, fingir desvalimiento y ternura, adobar la piel amoratada con lágrimas y suspiros para impresionar a cualquier*

*jovencita incauta, [...] (a los hombres) les provocaba y les insultaba, iba soltando cuerda poco a poco, hasta que ellos entraban al trapo, y entraban siempre, porque ya se cuidaba ella de buscarlos suficientemente inocentes, [...] como inocentes deberían ser ellas, para tragarse el cuento de la violación y de las dolorosas cicatrices (p. 94, 95).*

Aunque Chelo y Reina persiguen objetivos diferentes, lo fundamental en ambas es que pretenden hacer de su condición de víctimas un instrumento a su favor, buscan una excusa a su forma de actuar, una justificación que las exima de cualquier censura externa; algo que resulta del todo curioso cuando ellas mismas se erigen en las principales censuradoras de las vidas ajenas, dejando constancia así de la hipocresía predominante en ambos personajes.

Esta circunstancia es aprovechada por Chelo para recordarle a Lulú su supuesta insensibilidad. «Ella trataba de vengarse de mi estricta impasibilidad frente a sus trucos recordándome que no soy una persona sensible, pero eso tampoco me afectaba ya, después de tantos años» (p. 95) afirma la joven demostrando una liberación respecto a las servidumbres que intenta imponerle su amiga similar a la experimentada por Malena con respecto a su hermana Reina en determinados momentos de su vida. Asimismo, el peculiar concepto de amistad que tiene Chelo, y que Lulú califica de blando, ambiguo y «lacrimoso» (p. 94), nos remite directamente al tipo de relación fraternal, marcada por las disculpas constantes, así como por las excusas insustanciales y poco convincentes, que Reina establece con Malena.

En este mismo sentido, no debe sorprendernos que Santiago recurra a este término, el de «sensible», para calificarse a sí mismo cuando le reclama a Malena que en sus relaciones sexuales no tenga la delicadeza de esforzarse por «terminar al mismo tiempo» (p. 393); una circunstancia que resulta un tanto paradójica si tenemos en cuenta que él mismo se muestra indiferente ante la falta de orgasmo en Malena la primera vez

que se acuestan: «–Oh, vaya! Lo siento, pero no creo que importe mucho, ¿no?, eso pasa muchas veces, la principio» (p. 315).

#### **4.5. Dos búsquedas identitarias similares por caminos discrepantes: los espejos de Fernando y Pablo a través del amor y el sexo**

Detengámonos en este punto a hablar del diferente modo que tienen Lulú y Malena de encontrar su propia identidad a través del amor y el sexo en las figuras de Pablo y Fernando, respectivamente. Y es que si Lulú logrará construirse a sí misma –y encontrar así un reducto de felicidad– desplegando una tarea constante que busca gustar y complacer a Pablo, y que terminará en un proceso de asunción por su parte de todas las preferencias y valores que éste representa, Malena recorrerá un camino también de amor y entrega a Fernando que dará pasó, aunque sea poco a poco y con el paso del tiempo, a una auténtica, verdadera y propia personalidad. Esto es, Malena se encuentra a sí misma a través de Fernando, y Lulú, aunque también consigue rescatar parte de sí misma, lo hace alumbrando una personalidad que le pertenece más a Pablo que a ella misma.

Estas dos reflexiones hechas por las protagonistas de ambas novelas resumen a la perfección este discrepante camino del que hablamos. «Entonces, Fernando, que era el único objeto de mi pensamiento, pasaba a un segundo plano, y era yo quien me preocupaba a mí misma [...]» afirma Malena dejando constancia de la capacidad de Fernando para hacer emerger su propio yo (p. 205). Por otro lado, vamos a ver cómo los instrumentos a través de los cuales Lulú logrará construirse una identidad propia al lado de Pablo, así como las claves de su final, se alejan de este planteamiento tal y como queda expuesto en la reflexión que hará la joven ante las caricias y los besos que recibe

de Pablo tras mantener la primera relación sexual con él: «intuía por primera vez que aquello acabaría pesando sobre mí como una maldición, que aquello, todo aquello, no era más que el prólogo de una entera, ininterrumpida ceremonia de posesión» (p. 65). Y es que si algo es la vida de Lulú junto a Pablo es justamente eso: una posesión total y absoluta de la persona de Lulú por parte de Fernando.

#### *4.5.1. Malena: visibilidad y plenitud a través de Fernando. Los deseos hechos realidad. Pasos previos*

El personaje de Fernando representa un gran paso dentro del proceso de adquisición de una identidad propia que son los primeros treinta años de vida de Malena; y es que a través de esta trasgresora relación, la joven logrará verse como un ser único y diferente al resto, además de válido por sí mismo, y sólo entonces podrá aceptarse tal cual es. Así pues, Fernando se erige en el primer espejo que le devolverá a Malena una nítida imagen de sí misma y le permitirá dar un inicial y determinante paso en su particular proceso de construcción identitaria.

Con todo, conviene señalar que antes de conocer a Fernando, la pulsión sexual no ha estado ausente del todo en su vida, tal y como vamos a comprobar, primero, con el descubrimiento de la masturbación, y, posteriormente, a través de los personajes de Miguel y Porfirio.

##### *4.5.1.1. Sexo y autodescubrimiento*

Veamos pues cómo hasta que entra en contacto con su primo, el sexo para Malena era algo más o menos lejano, «una rara magia, oscura y violenta», una especie

de asunto misterioso que le tenía reservado el papel de mera observadora; así, durante su adolescencia Malena será una espectadora obligada tanto de los escarceos de Reina con el novio de turno como de los de su prima Macu con su también primo Pedro. Con todo, Almudena Grandes no dibuja a la niña Malena como un ser asexuado, más bien al contrario; de hecho, relata cómo descubrió, casualmente, y cuando sólo era una niña, la masturbación, actividad que la propia Malena califica como «un método personal de conocimiento del mundo» (p. 159). Con esta definición, en la que se asocia el sexo al descubrimiento, la escritora madrileña pone sobre la mesa de nuevo uno de los más destacados rasgos caracterizadores de Lulú y Malena: el sexo como instrumento para descubrirse a sí mismas. De esta manera, Almudena Grandes vincula el desvelamiento propio, esto es, la capacidad de acceder a ámbitos desconocidos de uno mismo –y que podemos asociar con el mundo– a la experimentación sexual. Este aspecto, mostrado con una amplitud considerable en la figura de Malena, adquiere carácter protagónico en *Las edades de Lulú*, tal y como vamos a comprobar cuando hablemos del peligroso camino que la joven emprenderá ya sin Pablo.

#### 4.5.1.2. Miguel y Porfirio. El despuntar de la visibilidad propia asociada al sexo

Asimismo, previamente a la aparición de Fernando en la vida de Malena, ésta establecerá una peculiar relación con sus primos Miguel y Porfirio que será el prelude de la verdadera explosión y plenitud que representará, poco tiempo después, su primo. Y es que del mismo modo que Fernando la distinguirá y le otorgará personalidad plena, la manera en que Miguel y Porfirio van a tratarla inaugurará un camino que le permitirá verse a sí misma con un ser único y diferente del resto del mundo, especialmente de su hermana: «[...] me hablaban a mí, a mí sola, y me distinguían de los demás, y de Reina

por encima de todo» (p. 155). En esta relación queda apuntada la posibilidad de Malena de ir diferenciándose de su hermana, una circunstancia que, no es casualidad, va aparejada a su capacidad para despertar el deseo sexual en otra persona. Nos referimos al episodio de la piscina en el que Miguel tiene una erección mientras su prima le hace cosquillas; una experiencia que Malena calificará como «la primera conquista» de su vida (p. 155, 156).

La forma que Malena tiene de relacionarse con ellos –de los que dice sentirse «verdaderamente enamorada»– da muestras de que para ésta el amor será entrega consciente y satisfactoria al otro, tal y como le ocurre al personaje de Lulú. «Yo me sentía feliz por ello» dice Malena dejando constancia de la absoluta satisfacción que le reporta el cumplir los caprichos de sus primos (p. 153); una actitud que para Reina supondrá un abuso definitivo y que deja claro que ambos personajes encarnan dos maneras totalmente opuestas de entender el amor, y en definitiva, la vida. Por todo ello, vemos cómo Almudena Grandes se sirve de estos dos personajes para apuntar algunos de los temas que asumirán plenitud en la figura de Fernando.

Y es que con su primo, Malena sentirá por primera vez en su vida, de una manera clara y contundente, que ha dejado de ser invisible para centrar la atención de la otra persona; así, la idea de que su físico evidente propicia que nadie se fije en ella desaparece por completo de su cabeza (p. 88). Las peculiaridades de dicha relación se perciben ya desde el principio cuando Fernando la distingue con un trato diferente: «porque era nieto de mi abuelo pero no me trataba como si yo fuera su prima, y porque era nieto de Teófila pero tampoco me trataba como si yo fuera nieta de mi abuela» (p. 143).

El más que evidente efecto espejo que Fernando va a ejercer sobre Malena podemos apreciarlo ya en el primer encuentro entre ambos, esto es, cuando el chico la

pone frente a sí misma y le recuerda que parece carecer de opiniones propias ya que sólo usa las de Reina, indicándole así que tiene un evidente problema de identidad al depender de su hermana hasta en lo que es la configuración de unas ideas propias (p. 170, 171).

El hecho de saberse observada y amada por Fernando va a propiciar en Malena un cúmulo de sensaciones nunca antes experimentadas que se desplegarán en dos direcciones: una hacia el interior de ella misma, alcanzando cotas infinitas de placer, y dos hacia el exterior, haciéndose visible para el resto del mundo. Del primer asunto daremos cuenta más adelante cuando hablemos del destacado poder transformador del sexo.

La imagen del árbol de Navidad –con luces intermitentes y colores brillantes (p. 135, 136)– a la que recurre Almudena Grandes para dejar constancia de esta recién adquirida visibilidad resulta tan esclarecedora como el fragmento en el que Malena reflexiona sobre sí misma después de haber mantenido la primera relación sexual con Fernando. Después de leerlo no hay dudas acerca del poder de éste sobre la configuración identitaria de la joven:

*(aquél era) el reflejo del rostro que él había querido mirar, y mi repentina belleza no era sino la huella más profunda de su mirada. Me estudié atentamente, y me estremecí al comprender que lo importante no era verme guapa, sino simplemente verme, o quizás, verme con sus ojos, ser capaz de desprenderme de mí misma para observarme desde un corazón ajeno, y gustarme, y decidir entonces que podía volver de nuevo a ser una sola cosa. Nunca me he sentido tan a gusto con lo que me había tocado en suerte, y nunca había estado tan segura de ser no ya alguien valioso, sino simplemente alguien* (p. 187).

Malena confesará, en este mismo sentido, no haberse sentido nunca «tan grande» (p. 184) ni «tan invulnerable» (p. 190), nada que ver con su anterior vida: «cuando me miraba sentía que mis pies se hundían en el suelo, y porque sonreía cuando yo le miraba



y entonces la tierra entera se desquebrajaba de placer» (p. 143). Y es que para la joven esta época será recordada como una etapa determinante para su existencia en la que, a pesar de ser una niña, nunca vivió tan seriamente, y a la vez, nunca le costó «tan poco trabajo vivir» (p. 183).

De aquella época con Fernando, Malena dice tener dificultades para diferenciar la realidad de la ficción, y no alcanza a recordar con certeza las cosas que de verdad existieron y las que no, «porque la realidad y el deseo nunca estuvieron tan cerca como entonces». De esta manera tan sencilla, Almudena Grandes resume el gran triunfo vital que representa el personaje de Fernando en la vida de Malena: ese paso adelante en la búsqueda de su identidad que, aunque no será definitivo, sí será determinante en la medida en que le permitirá hacer realidad sus deseos. Y es que cuando Fernando desaparezca de su vida, a Malena le va a costar «un trabajo infinito» vivir, por lo que se impondrá a sí misma la obligación de hacerlo (p. 183).

#### *4.5.2. El miedo de Malena a la ausencia del objeto amado y a sí misma.*

##### *Fernando roto en 1.000 pedazos*

Con todo, no podemos olvidar que este proceso de descubrimiento que suscita Fernando en Malena no está exento de hallazgos dolorosos; así, Malena aprenderá a convivir con el miedo, un miedo si acaso distinto al de su infancia, marcada por el temor a no ser aceptada por el entorno escolar y familiar en el que se mueve, pero miedo al fin y al cabo: «me aterraba estar segura de que Fernando no me amaba tanto como yo le amaba a él, pero me aterraba más reconocer que no era su lealtad lo que me atormentaba, sino mi propia dependencia» (p. 205). Y es que la relación entre ambos llevará a Malena a descubrir zonas de ella misma que desconocía, tales como una

entrega y sumisión absoluta que llega a obsesionarla. Al vincular el miedo al amor, Almudena Grandes da entrada en *Malena es un nombre de tango* la dualidad placer-dolor de que está presente en ambas novelas, dos caras de una misma moneda que parecen estar indisolublemente unidas, especialmente en el nivel emocional.

Con todo, Malena pronto descubrirá que el miedo que siente no tiene su origen en la otra persona, sino en ella misma: «no era su ansia lo que temía, sino mi propia, inagotable avidez» (p. 206); circunstancia que la llevará a pensar constantemente en la sangre de Rodrigo. Así, vamos a poder contemplar cómo Malena iniciará un proceso de deseo desbocado, insaciable e irrefrenable que también observaremos en Lulú, aunque en su caso adoptará mayores dimensiones alcanzando una magnitud más extrema, y que crece exponencialmente hasta el punto de estar muy cerca de llevarla a la muerte, tal y como comentaremos detenidamente más adelante.

En este nivel de plenitud que adquiere el personaje de Malena junto a Fernando, parece que la joven está a punto de dar un salto cualitativo y asir de golpe una identidad propia que Reina se ha encargado de ir cercenando poco a poco hasta ese momento, pero no será así ya que la desaparición repentina de Fernando de su vida, así como los falsos argumentos argüidos para hacerlo, no lo harán posible, de momento. Y es que el personaje de Fernando quedará en la vida de Malena como un capítulo pendiente de conclusión hasta que sea reubicado de nuevo al final de la novela y todo adquiera un nuevo sentido para la protagonista.

Inmersa en esta fiesta del placer que implica para Malena descubrirse a sí misma gracias a Fernando, surgirá la figura de Reina para romper el encanto sugiriéndole que seguramente las cosas no son lo que parecen; de hecho, ya al principio de la relación le dice que la forma que éste tiene de mirarla se debe seguramente más a la curiosidad – por su peculiar aspecto físico– que a un verdadero deseo (p. 167). Así, el intento de

Reina de quebrar este proceso de adquisición progresiva de identidad por parte de Malena resulta más que evidente desde el primer momento; algo que se repetirá con Agustín, tal y como analizaremos más adelante. Así, podemos comprobar de nuevo cómo Reina se erige en una instancia narrativa encargada de interponerse entre ambos personajes y abortar así el proceso de construcción identitaria de su hermana. La tarea de Reina va a consistir, en el caso de Fernando, en desmerecer el objeto de deseo de Malena –«no te llega ni a la suela del zapato» (p. 168)–; una afirmación que al final de la novela, cuando ésta descubra las verdaderas causas del abandono del joven, adquirirá un sentido nuevo. En la difícil tarea que van a desempeñar los personajes que estamos analizando de *Malena es un nombre de tango* como instrumentos al servicio o no de la construcción identitaria de la protagonista, es más que evidente la fuerza que adquiere el personaje de Reina por encima del resto, llegando a neutralizar dicha tarea, aunque, eso sí, su poder vaya disminuyendo poco a poco.

Malena detectará que el espejo de Fernando empieza a empañarse cuando éste inicia una metamorfosis progresiva e imparable que no será capaz de interpretar: las charlas, las risas y las confidencias, en definitiva, la complicidad entre ambos desaparece provocando un dolor inmenso que alcanza su culminación cuando su primo la abandona utilizando las palabras que tantas veces había oído en su vida, formuladas de mil maneras diferentes, pero siempre directamente dirigidas a censurar su propio yo: «Todas las mujeres no son iguales. Hay tías para follar, y tías para enamorarse, y yo... Bueno me he dado cuenta de que a mí ya no me interesa lo que tú me puedes dar, así que...» (p. 239). Esta despedida supone para Malena no sólo el fracaso de su relación, sino la derrota de su propio yo, esto es, el fin de la apuesta decidida por ella ser misma que Fernando le había permitido llevar a cabo.

Conviene señalar que el más que evidente poder que va a tener Fernando sobre Malena para ponerla en la pista de cómo llegar a su propia identidad sólo será evidente para ella cuando pase el tiempo y pueda comprender que «más que su cuerpo, más que su voz y más que su nombre, más que sus palabras, más que su amor» su ausencia había disuelto una de sus vidas posibles, la única vida posible que ella «había sido capaz de elegir libremente hasta entonces» (p. 303).

Así pues, el miedo que siente Malena cuando Fernando se entera que en su primera relación sexual ésta le ha ocultado que era virgen nace, más que de la posibilidad de un abandono, que también, de la sola sospecha de que Fernando sea un ser convencional y que, por ser una persona como el más común de los mortales, entre ellos se abra una brecha insalvable. Por todo ello, le ruega que se comporte de otro modo y que le diga que el hecho de que ella sea virgen no le importa, que piensa que ella es mayor para cuidarse sola, que todo sucedió porque lo pensó y preparó previamente, que lo hizo porque no podía aguantar más, que es superior a su fuerzas; en definitiva, le suplica que confiese que la desea tanto como ella a él, esto es, que están hechos de la misma pasta, porque sólo así Malena podrá seguir mirándose en el espejo que él representa para ella. A través de este episodio, Almudena Grandes pone por un momento al personaje de Malena en la situación de que Fernando sea, de nuevo, el espejo equivocado, convirtiéndolo así en una equivocación más que sumar a la larga lista de espejos fallidos que son las tres Reinas de su familia: su abuela, su madre y, por supuesto, su hermana. Malena logrará calmar sus dudas cuando él la distinga con el título de poseer pezones violeta, sólo reservado para las verdaderas y auténticas mujeres «[...] y todo volvió a ser como al principio, las grietas se cerraron, los gritos se borraron [...], porque nada existía excepto yo» (p. 200-202). De este modo, Malena entiende que

lo sucedido sólo ha sido una falsa alarma y puede volver a sentir que sólo ella existe sobre la faz de la tierra.

Finalizado el verano en el que Malena inicia su relación con Fernando, ésta regresará a Madrid para comenzar una nueva vida marcada nuevamente por la ocultación; y es que para evitar ser descubierta por su familia en el profundo dolor que siente por la ausencia de Fernando, la joven va a asumir una apariencia externa que nada tiene que ver que su propio devenir interno; de nuevo, optará por desdoblarse para poder sobrevivir recuperando así la dualidad en la que ha vivido desde pequeña y que, del mismo modo que se lo permitió en el pasado cuando era una niña, ahora va a hacer posible su camuflaje en la cotidianidad diaria (p. 302).

Igualmente dolorosa para Lulú resultará la ausencia de Pablo cuando éste se marche a los Estados Unidos y esté fuera cinco años; y es que su vida sin él inaugurará un sinnúmero de días grises, iguales y monótonos marcados por una lucha eterna por conquistar un espacio para vivir en una casa abarrotada –siempre rodeada de gente pero siempre sola, sin duda la peor de las soledades– y sometida a una presión familiar que no le deja espacio para respirar en la medida en que la insta a decidir sobre la carrera que le conviene estudiar, y la interroga sobre su fe religiosa y sus ideas políticas, así como sobre la existencia o no de novios formales a los que poder invitar a cenar a casa (p. 163).

Al margen de la ocultación por parte de Malena, que será una constante en su vida, resulta curioso observar cómo la experiencia vivida durante el verano en Almansilla con Fernando le va a permitir vivir de una manera distinta en su vuelta a Madrid; y es que éste parece haberla dotado de un poder especial para sacudirse la sombra de su hermana y todo lo que ella representa. Así, observamos cómo Malena comienza una etapa nueva marcada por la libertad que no sólo le da el haber dejado

atrás el colegio, el uniforme y los siempre tortuosos meses de María, sino, sobre todo, el hecho de que la presencia física de Reina en su vida se diluya por razones académicas, y así ésta pueda, por ejemplo, hacer amigos propios, sin tener que pedírselos prestados a su hermana. Lejos de Reina, Malena se sentirá liberada en la medida en que el hecho de «estar sola» le permitirá «ser sola» (p. 217). De esta manera, Almudena Grandes deja constancia del paso que supone el personaje de Fernando en el tortuoso camino de construcción identitaria de Malena. A partir de entonces, la joven parece haber desechado la idea de ser su hermana; ahora el dilema está en que, descartada esta posibilidad, todavía queda por responder otra pregunta: ¿quién quiere realmente ser Malena?

#### *4.5.3. Otro nuevo error: ir contra Reina, pero desde Reina*

Y es durante esta etapa cuando Malena intentará sumar a la distancia física con su hermana la distancia emocional; una circunstancia que la llevará a moverse en unos ambientes que se sitúan en las antípodas de lo que es y representa Reina, y que vamos a ver reflejados en una vida, predominantemente nocturna, marcada por la locura y las emociones fuertes. Es interesante destacar cómo durante este periodo de desenfreno vamos a ver a una Malena obsesionada por alcanzar visibilidad social a través de los modos de vestir y de comportarse propios de esta época, esto es, la Movida madrileña, tal y como hemos comentado al hablar de la caracterización externa de los personajes. Unos ambientes en los que, a pesar de todo, Malena nunca logrará encajar; y es que incluso en el Madrid de principios de los ochenta su manera de ser es interpretada socialmente como de «mucha mujer» (p. 327). Este aspecto lo trataremos más ampliamente cuando hablemos de la incapacidad de Malena para adaptarse a los

sucesivos modelos sociales establecidos en contraste con la facilidad que muestra Reina, encarnación perfecta de la trasgresión políticamente correcta.

Así, las intenciones anteriores de ocultamiento van a dar paso al deseo de convertirse en «el más completo de los espectáculos vivientes que pudieran contemplarse en la ciudad» (p. 306). Este periodo, que Malena identifica como de «pura diversión» y jalonada por unos excesos «necesarios» (p. 307), le permitirá a Almudena Grandes plantear abiertamente la idea de la necesidad de ir quemando etapas, así como la imposibilidad de saltarse periodos en el aprendizaje de ella misma. Ésta será justamente la razón por la cual Lulú no podrá ser una chica más o menos madura a los veinte ya que la ausencia de infancia se lo impide.

Con el objetivo de calmar el dolor que le produce la ausencia de Fernando y de ir sorteando una realidad que no le gusta, Malena se refugiará en un peligroso cóctel de anfetaminas y alcohol; en este contexto de abdicación de sí misma que al final resultará ser la vida de Malena resulta curioso ver cómo al mismo tiempo que persigue ser el centro de atención, a través de su extravagante modo de vestir, opta por consumir un tipo de sustancias que buscan quitarle importancia y borrarla del mapa (p. 305). De esta manera, la escritora madrileña deja constancia de la desorientación de un personaje que a la vez busca una cosa y la contraria, y que de nuevo se mueve entre dos aguas, dejando patente el siempre carácter dual de Malena, del que venimos hablando todo el rato. Este modo de vivir se constituye como una especie de huida hacia adelante que la colocará en el modelo opuesto respecto al ideal que tan concienzudamente había buscado con anterioridad, especialmente durante los primeros años de su vida.

#### 4.5.4. *El efecto espejo de Agustín: la imposibilidad de luchar contra uno mismo.*

##### *La verdad a través de la palabra: en el sexo y la memoria*

Es en este contexto donde surge Agustín, un personaje brillante, lúcido, elocuente, sarcástico y corrosivo, con el que establecerá una relación franca y sincera, a pesar de que nunca llegará a amarlo. Y es que a pesar de que Malena confiesa haberlo querido mucho, reconocerá que nunca estuvo enamorada de él.

Esa capacidad para poner a Malena delante de sí misma que hemos comentado anteriormente en Fernando, y que no deja lugar a dudas del efecto espejo que supone, se repite de nuevo con Agustín cuando la reprende por su forma de vestir, haciéndole ver que yéndose al otro extremo –al ocultar su verdadera naturaleza de mujer apetecible– está renunciando a ser ella misma. En este sentido, vemos cómo la reacción que tiene Agustín al encontrarse casualmente en un restaurante con una mujer despampanante que no tiene ningún problema en mostrarse tal cual es –esto es, en todo su esplendor, sin miedo a ser juzgada por su aspecto–, además de desatar un ataque de celos en Malena, le permite a ésta darse cuenta de que se encuentra en el camino equivocado y que querer situarse en las antípodas de Reina es igual de peligroso que secundarla (p. 336-339). Y es que Malena llega a vestir de la manera que lo hace en aquella época no por convicción propia, sino por su hermana: «Si Reina no hubiera elegido precisamente [...] aquel estilo, quizás yo no hubiera dado nunca el salto que me condujo a la orilla precisamente opuesta» (p. 336).

Así, observamos cómo si en un principio Malena busca ser una copia de Reina, cuando crezca intentará ser justo todo lo contrario; sea como fuere ella intenta construirse a sí misma a partir de su hermana, bien sea para seguirla o bien para rechazarla. Aunque no sea consciente, Reina sigue siendo para Malena la medida de ella



misma. A pesar de que en un determinado momento parece que Agustín puede ser un espejo válido en el que mirarse –de hecho, Malena confiesa que la relación con él le permitió recuperar parte de lo que perdió cuando perdió a Fernando– las cosas finalmente no serán así (p. 344).

Y es que del mismo modo que en su momento Reina censuró su relación con Fernando, ahora va a hacer lo propio con Agustín y lo hace con los mismos argumentos que utilizó en aquel momento: calificándolo de *chulo*. Esta palabra va a herir profundamente a Malena no sólo por la carga que tiene respecto a él, sino por todo lo que, sin explicitarlo, dice de la propia Malena. Y es que Reina no utilizará este término para hablar de una persona arrogante, orgullosa o soberbia, más bien lo que pretende es hablar de un hombre que explota a las mujeres, que las prostituye y se enriquece a su costa; en este caso no hay duda del papel que le reserva a su propia hermana. Tal es el impacto de dicha observación en Malena que le hará desandar todo el camino que ha recorrido desde su infancia: y es que la joven confesará que en aquel momento deseó con todas sus fuerzas «no ser nada más que un hombre», igual que muchos años atrás pedía insistentemente ser un niño (p. 353).

El trato que le da Agustín –y que pasa por hacer un uso cómplice de un lenguaje procaz y burdo, y por recurrir a una tenue violencia mutua mientras mantienen relaciones sexuales; algo que produce en Malena un placer inmenso (p. 340, 341, 358)– acabará por terminar con la relación; eso sí, después de la intervención de Reina, quien se encargó de sembrar «la semilla» propiciando que la planta germinara sola (p. 357).

Las palabras de Reina remiten a Malena al mensaje mil veces repetido que siempre ha sentido como una camisa de fuerza para su propia personalidad: «[...] date a valer, respétate a ti misma y los chicos te respetarán, ellos sólo se divierten con cierta clase de mujeres» (p. 354). Un mensaje impuesto en su infancia, luego maquillado por

Reina –«no te dejes meter mano» (p. 354)– que si en épocas anteriores había sorteado con más o menos facilidad, especialmente con Fernando, ahora le hace dudar ante la deriva que ha tomado su vida. Y es que Malena se sorprende a sí misma, tal y como acabamos de comentar, disfrutando de que Agustín la llame zorra en la intimidad y de exhibirse públicamente como un trofeo sexual. La búsqueda de sexo en cualquier lugar público y el placer inmediato que aquello le producía, el desprecio por todo tipo de florituras sexuales políticamente correctas, así como el reclamo de un sexo abrupto y directo, que experimentará con Agustín, la situarán al margen de lo bien visto y la conducirán a desarrollar un elevado sentimiento de culpabilidad, porque sabe que a su conducta le corresponde socialmente siempre la misma reprimenda: «eso no se hace» (p. 355).

El uso de la palabra en las relaciones sexuales como medio para acelerar la excitación que acabamos de observar en *Malena es un nombre de tango* está también muy presente la primera novela de Almudena Grandes. Así, observamos cómo el placer de Lulú se multiplica después de que Pablo la llame «sucia» durante su primera relación sexual –«mi sexo acusó inmediatamente el golpe, acabaría estallando en pedazos si seguía engordando a ese ritmo» (p. 37)– o cuando Ely la llama «zorra» mientras la masturba en el taxi, al tiempo que le advierte a Pablo de que estar con ella le va acostar la salud (p. 116). Esto mismo se repite cuando durante la orgía que se relata en la novela, Pablo la llama «zorra» para manifestar irónicamente su vergüenza al ver que su mujer disfruta con el placer que le proporciona un desconocido, y lo hace además en presencia de un gran número de personas (p. 250). En este mismo sentido, la propia Lulú confiesa que su discurso, plagado de reprimendas en tono paterno-infantil, le excitaba «más que cualquier caricia» (p. 251).

De igual modo, vamos a ver cómo el relato de historias de alto contenido sexual también se convierte en un medio perfecto para la excitación. «Todo, lo quiero saber todo, de quién fue la idea, cómo te pilló Amelia, que le contaste a tu hermano, todo vamos» le dice Pablo a Lulú incitándola a que le relate detalladamente las circunstancias que rodearon el episodio en el que fue sorprendida por su hermana masturbándose cuando todavía era una niña (p. 54).

Así pues, sabedora de lo altamente excitantes que son para Pablo este tipo de relatos, Lulú no duda en contarle pormenorizadamente durante su reencuentro, tras cinco años de ausencia, un sueño en el que ambos encarnan los papeles de padre e hija respectivamente, para así poder atraerse hacia sí a Pablo y lograr que permanezca junto a ella (p. 175). Con el tiempo, Lulú aprenderá a crear ella misma un discurso propio para lograr su propia satisfacción: «Me van a romper [...] me lo repetía a mí misma, me gustaba escuchármelo» (p. 254).

De este modo, queda claro cómo el discurso, el hecho de relatar, de contar, de no poner límites a las palabras, de evitar que el silencio se apodere de todo, se erige en uno de los pilares fundamentales también de *Las edades de Lulú*, aunque en este caso sea en un sentido distinto al de *Malena es un nombre de tango*, donde las palabras están principalmente orientadas a desvelar silencios del pasado. En este sentido, Fernando Valls habla del carácter eminentemente conversacional de esta segunda novela; ya que serán las conversaciones, «auténtica espina dorsal del relato», el instrumento del que dispondrá Almudena Grandes para dar a conocer la historia familiar, tanto del abuelo Pedro como del abuelo Jaime y la abuela Soledad, así como de la tía Magda (Valls, 2000: 20).

Así pues, vemos cómo estamos ante dos personajes –Lulú y Malena– que participan de un mismo deseo: bien de elaborar un discurso que les permita avanzar en

la construcción de su propia identidad o bien de asirse al discurso que les ofrecen otros personajes.

#### *4.5.5. Lulú, una réplica de Pablo*

El personaje de Pablo representa un gran y único paso válido dentro del proceso de adquisición de una identidad propia que representa la vida de Lulú; y es que a través de esta trasgresora relación, la joven logrará verse, ya no como un ser único y diferente del resto, sino simplemente verse, que en su caso no es poco. Del mismo modo que Malena logrará sentirse una persona independiente y con identidad propia cuando esté con Fernando, Lulú se verá a sí misma como el centro del mundo cuando una su destino al personaje de Pablo. Y es que la joven pasa de no ser nadie a serlo todo gracias a la atención que éste va a mostrar hacia ella: así, Lulú dejará de ser una simple niña más entre ocho hermanos para erigirse en la reina de la casa; eso sí, a imagen y semejanza de las normas que dicte Pablo.

Así, vemos a lo largo de toda la novela cómo Lulú viste del modo que él quiere, renuncia a comprar «corsés de los que se abrochan por detrás y bragas altas hasta la cintura pero completamente abiertas por debajo» porque no son del gusto de Pablo, más partidario de la ropa interior blanca y de algodón. «No escogí nada negro, ni rojo, en realidad me hubiera gustado tener algún liguero de aquéllos, chillones, me sentaban bien y eran muy clásicos, pero a Pablo le horrorizarían esos colores, y me mantuve firme en el blanco, algo beige, rosa, amarillo [...]» comenta Lulú dejando constancia de que en su firme propósito de agradar a Pablo es capaz de renunciar sin problemas a sus propios gustos. Las preferencias de Pablo no deben sorprendernos; y es que son éstos los colores

que quiere para Lulú en la medida en que son los usados durante la infancia, y Lulú es esa niña que él está modelando a su imagen y semejanza (p. 87).

Además, dice dormir desnuda desde los veinte años porque Pablo nunca ha querido «más ropa que la estrictamente necesaria», y para dormir, en su opinión, no hacía falta ninguna (p. 209). En este sentido, resulta curioso ver cómo en su ausencia Lulú sigue durmiendo desnuda haciéndolo así presente en su vida; de este modo, lo que era una preferencia de Pablo, Lulú la ha convertido en un gusto propio, un pequeño detalle que le permite sentirse más cerca de él, aunque no esté allí físicamente, en definitiva, la hace sentirse más Pablo.

Del mismo modo vemos cómo adopta la costumbre de no llevar ropa interior porque a él no le gusta: «[...] y acabé haciéndole caso, como siempre, iba desnuda debajo de la falda porque casi nunca llevaba pantalones, a él no le gustaban» comenta Lulú dejando constancia que todos y cada uno de los detalles de su vida cotidiana están marcados por los gustos y preferencias de su marido (p. 242).

Esta idea de que Lulú es Pablo en su identidad va a estar claramente reflejada a través de lo que dice experimentar cuando mantiene relaciones sexuales con él: «Pablo se apoderaba de mí, su sexo se convertía en una parte de mi cuerpo, la parte más importante» (p. 126). Esto precisamente es lo que acabará pasando con su persona, que él acabará apoderándose de ella, y lo hará a través del sexo.

Este progresivo acercamiento de Lulú a la personalidad de Pablo, que culminará con una identificación casi total, lo vemos también reflejado en pequeños detalles tales como el estado de ánimo de la joven o el orgullo que ésta siente hacia ella misma como persona: «No estaba enfadado, y eso me hizo sentirme bien, así que yo también reí, y salimos juntos, riéndonos, a la calle» (p. 128); así, si todo está bien para él, también lo está para ella. Tal es la dependencia que Lulú tiene hacia Pablo que ésta reconoce que

su propia satisfacción, durante lo que ella llama «la época dorada» de su vida, estará en función del orgullo que pueda sentir Pablo por ella (p. 214). Y es que en su afianzamiento como persona, Lulú va a necesitar la aprobación previa de Pablo; así, vemos cómo sólo logrará sentirse segura con su propio discurso cuando Pablo le muestre explícitamente su aprobación, haciendo así desaparecer «aquella desagradable sensación», esto es, disolviendo por completo sus dudas (p. 177).

La gran capacidad de Lulú para agradar a Pablo aparece vincula incluso a su propia hija; y es que ella misma reconoce que cuando nació Inés logró hacer realidad uno de sus mayores deseos: el de tener una hija igual ella (p. 215); hasta en algo que no depende directamente de su voluntad, como por arte de magia, Lulú será capaz de lograrlo sólo por complacer a Pablo.

#### *4.5.6. Lulú: toma de conciencia, deseo de ruptura y desconocimiento de los propios límites*

Después de permanecer más de diez años al lado de su marido, Lulú admitirá que ha llegado un punto en el que necesita alejarse de él para poder ser ella misma; circunstancia que pasa por ser ella sola. Y es que a pesar de que el detonante para que Lulú abandone a Pablo está en la relación incestuosa que mantiene con Marcelo, después de haber sido engañada previamente por ambos, conviene apuntar que la joven manifestará, llegado este punto, estar experimentando dudas acerca de la primera enseñanza que recibió de su marido, esto es, que el amor y el sexo son dos cosas totalmente distintas. Así pues, Lulú está empezando a ser consciente de que ella es él, es decir, que la Lulú que ha entrado en la treintena no es más que una réplica de lo que Pablo ha querido que sea. «La mitad de mi vida, ni más ni menos que la mitad de mi

vida, había girado en torno a Pablo» confiesa asustada de sí misma al descubrirse sometida, como una marioneta, a todos y cada uno de los movimientos de su marido (p. 262).

Convencida pues, por un lado, de que permanecer al lado de Pablo supondría anclarse eterna y definitivamente a una infancia falsa, y por otro, de que no había nacido para pasarse la vida compadeciéndose de ella misma –tal y como hacen otros personajes como Chelo o su propia madre– abandonará a su marido con la esperanza de superar esa infancia aplazada que Pablo le había permitido vivir felizmente a su lado.

Pero la realidad va a ser otra muy distinta. Y es que Lulú, después de dejar a su marido, se va a mostrar incapaz de determinar dónde está la frontera entre la luz y las sombras, donde debe parar; y esto es así porque nunca antes en su vida lo ha hecho; y es que esa tarea, como padre y guía de su vida, siempre la ha correspondido a Pablo. «Luego, lo único que tenía que hacer era cerrar los ojos. Él se encargaba de todo lo demás» confiesa Lulú recordando lo que han sido los más de diez años que pasó al lado de Pablo (p. 255); unas palabras que fácilmente podríamos atribuir a un niño en referencia a la relación con su propio padre.

A lo largo de toda su vida junto a Pablo, Lulú será consciente que en algún punto debía detenerse, aunque en ese momento no le llegará a preocupar lo más mínimo porque sabía que allí estaba él para establecer los límites, y mientras esto fuera así ella no corría ningún peligro. «En realidad no sabía dónde estaba la raya. A él parecía divertirse todo lo que yo hacía, pero debía existir un límite, alguna raya, en alguna parte» afirma Lulú cuando conoce a Ely, adelantándose de alguna manera a lo que luego el devenir de la novela se encargará de confirmar (p. 114). Así, esa astucia de Pablo para saber cuál será la dosis necesaria de vida cotidiana y de placeres prohibidos, estará

totalmente ausente en el personaje de Lulú, por lo que se verá abocada a caminar por una cuerda floja que pronto acabará por arrojarla a los pies de la pista.

De este modo, podemos comprobar cómo el espejo que Pablo le ofrece no le va a permitir caminar sola porque, esencialmente, no logrará convertirlo en un espejo propio e independiente para ella, más bien se tratará de un modelo que se limitará a copiar sin llegar a adaptarlo para sí.

Ante esta evidencia, el deseo de regresar con Pablo renace en ella y éste llega a ser de tal magnitud que la joven dice aspirar a sentirse de nuevo su objeto: «me hacía añorar el lazo rosa y la piel blanca, suave, aborregada, que había vestido durante tanto tiempo» (p. 82). Y es que en este punto vemos cómo Lulú adquiere conciencia de que sin el espejo de Pablo está abocada a volver a su propio origen: que no es más que la ausencia identitaria de su infancia. Así, se resignará a someterse de nuevo a su mirada, a sus gustos y preferencias, porque su finalidad será encontrarse a sí misma aunque esto suponga encontrarse en él. Así pues, la diferencia entre el problema identitario de Lulú y Malena no deja lugar a dudas: mientras la segunda tiene una identidad propia que se ve obligada a abandonar por la presión de su entorno, Lulú no tiene nada, parte de cero, y ante el ofrecimiento de su propia identidad que Pablo le hace, ella se limita a copiarla, sin más, y a sumir un papel dependiente que la incapacitará para volar sola ya sin él.

El hecho de que Lulú amanezca, después de todo lo acontecido durante la siniestra orgía que casi acaba con su vida, en casa de Pablo vestida con la camisa de niña que ella compró para complacerle, y el hecho de que éste, además, regrese como si tal cosa con unas porras para desayunar y la despierte tocándole «la punta de la nariz» mientras ella simula estar dormida, dan cuenta de que el espejo de Pablo ha vuelto para permitir que Lulú pueda recuperarse a sí misma en el papel de niña inocente que tan feliz la hizo en el pasado (p. 299, 300). De este modo, queda patente que la construcción



identitaria de Lulú al margen de Pablo va a resultar del todo imposible. Con todo, Gonzalo Navajas matiza esta circunstancia en la medida en que entiende que «la cancelación» del propio «movimiento interno» de Lulú se produce a través de una reintegración en el espacio afectivo de Pablo, pero no ya mediante un mecanismo de dominación y violencia como en el pasado, sino en la experiencia de la «afinidad afectiva» (Navajas, 1996a: 391).

Este discrepante camino que recorren Lulú y Malena en su búsqueda identitaria que acabamos de explicar de manera detallada se va a ver claramente expuesto en la forma en que concluyen ambos relatos, tal y como acabamos de comprobar: así, mientras en Malena queda apuntada la posibilidad de recuperar su vida cuando después de saber la verdad sobre los verdaderos motivos del abandono de Fernando pueda soltar el lastre que representa su hermana y construirse un espacio propio al lado, quizás, de Rodrigo Orozco, Lulú regresará con Pablo. Y es que todo indica que Malena no va a necesitar más espejos, porque el proceso de aprendizaje de sí misma ha terminado, mientras, por su parte, Lulú recuperará el suyo, que es Pablo, para poder seguir adelante, ya que, tal y como acabamos de ver, los hechos van a demostrar que sin él esto será imposible para ella. El hecho de que, ante la presencia del psiquiatra, Malena confiese estar experimentando como sus poros reventaban «en diminutas chispas de colores, miles de millones de luces amarillas, rojas, verdes, azules», tal y como le ocurrió tiempo atrás con el efecto árbol de Navidad al lado de Fernando, da cuenta de que con Rodrigo Orozco su vida comienza de nuevo del mismo modo como empezó años antes junto a su primo. Asimismo, su gusto por las vísceras –tal y como explicaremos más adelante– y la elección de palabra «cojonuda» para hablar de las piernas de Malena serán dos signos definitivos para que la joven acabe decidiendo que al menos debe intentarlo porque las cosas a partir de aquel momento van a ser diferentes

para ella (p. 549). Con todo, lo importante no es saber si finalmente Malena podrá retomar su vida al lado del psiquiatra, lo fundamental es que la joven con él apuesta por una vida nueva; saber si gana o pierde queda voluntariamente fuera del texto por parte de Almudena Grandes porque en realidad poco importa (Olmo, 2000: 291).

#### **4.6. Trasgresiones ideológicas y sexuales. Ideas de mujer, memoria y política**

##### *4.6.1. La trasgresión ideológica de Malena a través de Fernando*

###### 4.6.1.1. Malena y Fernando: vínculo familiar y confrontación social

La relación que Malena va a establecer con Fernando supone, de partida, una trasgresión en toda regla y no lo es, como en un principio pudiera parecer, sólo por el hecho de que sean primos, que también, sino porque cada uno de ellos pertenece a una de las dos ramas de la familia Fernández Alcántara: Malena a la oficial y Fernando a la *clandestina*. Y es que en la relación entre ambos personajes se confrontan dos modos distintos de ver e interpretar el mundo que no derivan de la naturaleza misma de sus personalidades respectivas, sino más bien de las dos familias a las que representan: la de los paletos y la de los pijos, esto es, la de hijos y nietos del abuelo Pedro con Reina, y la de los nacidos del abuelo con Teófila. «Lo único que pasa aquí es que tú eres una señorita de mierda, igual que todos los que vivís en esa puta casa» le recrimina Fernando a Malena justo después de conocerla, dejando constancia desde el principio que, a pesar de ser primos, ambos pertenecen a mundos distintos (p. 169).

Con todo, resulta curioso observar cómo ante esta doble trasgresión que supone el vínculo sentimental y sexual que se establece entre ambos, existe una notable indiferencia por parte del entorno; esto es, uno de los rasgos que más llama la atención es la naturalidad con la que esta relación es asumida, sin provocar escándalo alguno, tanto en la familia como en el ámbito social más cercano. Esta indiferencia ante el hecho de que Malena y Fernando sean primos queda reflejada en la reprimenda que la joven recibe de su padre por ser éste su novio; y es que no lo hace porque existan lazos familiares y posiciones enfrentadas entre ambos sino porque no le gusta su comportamiento: «te juro que me la suda de quien sea hijo [...] ese tío no me gusta porque es un chulo» (p. 48). Entendemos que esto es así porque se trata de una circunstancia considerada habitual en el seno familiar, y es que el propio abuelo Pedro es primo segundo de su esposa Reina (p. 163).

Esta extraña naturalidad con que se relacionan sexualmente los miembros de la misma familia, nos permite hablar del noviazgo que existe entre Macu y Pedro, primos de Malena y primos a su vez entre sí, así como del contacto que mantienen Malena y Porfirio en su particular escapada a Sevilla cuando ella acaba de cumplir 18 años y su tío tiene diez más (p. 299). Con todo, conviene matizar que este episodio, que supone para Malena el inicio de una huida hacia adelante que la llevará a establecer un sinfín de relaciones sexuales que le reportarán una satisfacción inmediata pero que la dejarán vacía por dentro –tal y como le pasará a Lulú en la sucesiva experimentación sexual que vivirá tras la salida de Pablo de su vida– permanece oculta al resto de personajes, por lo tanto no hay posibilidad de comprobar la recepción por parte del entorno, tan sólo de los protagonistas que lo asumen sin sobresaltos. En silencio va a permanecer también otra de las relaciones trasgresoras de la novela, esto es, la que mantendrán clandestinamente la tía Magda y el padre de Malena mientras éste estaba casado la hermana de ésta.

La estrecha amistad que se establece entre Porfirio y Miguel supone también una trasgresión similar a la relación de Malena y Fernando en la medida en que pone también en contacto a las dos ramas de la familia que se oponen fuertemente. De forma casual, surge entre ambos una excéntrica e indisoluble alianza que se prolongará durante toda la vida; se trata de una unión fuerte, una especie de dependencia mutua que nadie se atreverá a cuestionar y que será aceptada progresivamente por todos, incluso la abuela Reina acabará llamándolos «los pequeños»; aunque bien es cierto que, en opinión de Malena, claudicará por simple cansancio, porque «todo el mundo estaba ya cansado de guerra» (p. 147), y esta trasgresora relación se presenta como una «preciosa oportunidad para olvidar» (p. 147, 148), esto es, será una perfecta válvula de escape para desprenderse de la mala conciencia.

4.6.1.2. El rechazo de Malena a la superestructura ideológica y cultural a través de Fernando. La política, columna vertebral del relato

Volviendo a la relación entre Malena y Fernando, y por encima de los vínculos familiares, así como del enfrentamiento derivado del hecho que supone pertenecer a dos ramas familiares contrapuestas, en mi opinión, el verdadero componente trasgresor está en el hecho de que Fernando sea alemán, por todo lo que eso conlleva y por lo significativo que puede llegar a resultar. No olvidemos que Malena conoce a Fernando con 15 años y, aunque hace sólo unos meses que Franco ha muerto, España comienza a despertar, pero lo hace muy lentamente, y todavía está vinculada al pasado; algo que, entendemos, ocurre especialmente en el ámbito familiar de la protagonista, partícipe de los principios ideológicos del régimen.

En este sentido cabe decir que cuando Reina le advierte hipócritamente que se ande con cuidado con Fernando, en especial por ser alemán, no debe sorprendernos que Malena sienta un deseo irrefrenable por tener un «pasaporte francés» para poder así portarse tal y como se siente sin tener que sentirse culpable por ello (p. 187). Con todo, a Malena le costará un poco darse cuenta de en qué país vive ya que en un determinado momento de su vida llegará a confesar lo siguiente: «(entonces) no sospeché que si hubiera nacido en el Norte, donde las guerras nunca son civiles [...], quizás ni siquiera existiría cuestión alguna» (p. 352, 353); y lo hace al hilo del manifiesto rechazo que siente su entorno por Fernando y todo lo que él representa.

La profunda carga ideológica que asumen las reivindicaciones por parte de Malena aparece subrayada por la superficialidad que adquiere en otros personajes; y es que mientras los motivos que llevan a Malena a renegar de su españolidad están vinculados a la posibilidad de vivir libremente su vida de acuerdo con su propia identidad, los de su prima Macu son totalmente nimios y están ligados simplemente a la adquisición de unos vaqueros.

Por lo tanto, no es casualidad que Malena se enamore de un alemán, y no lo haga de un español; de esta manera, Almudena Grandes plasma el rechazo que la joven siente por todos los prejuicios de la sociedad española del momento en la medida en que están en el origen de su fallida existencia. Y es que no podemos olvidar que el principio de los problemas identitarios de Malena está en las ideas antiguas y caducas que se retroalimentan del régimen franquista y que su abuela, su madre y su hermana se encargan de perpetuar. De este modo, la escritora madrileña da cuenta de que la opción de vida de Malena puede estar, por ejemplo, en un país europeo como Alemania; un país que nada tiene que ver con la España del momento, sobre todo si tenemos en cuenta que en Alemania el sexo se ofrece en plena calle, en los famosos escaparates de las

prostitutas (p. 175, 176), mientras que en el nuestro la consideración social de las chicas es proporcional a su capacidad para mantener a raya a los hombres (p. 187).

Y es que de lo que no hay duda es que Malena es el resultado de un lugar y de un tiempo determinado: la España del Franquismo. Nacida en 1960, en plena Dictadura, en «un lugar donde era necesario esforzarse más, y más duramente, para llegar a ser una buena chica» (p. 353), Malena ve todos y cada uno de sus actos sometidos a la estricta mirada de la superestructura ideológica y cultural del momento. Así, no hay lugar a dudas de que aunque inicialmente parezca que lo político es algo más o menos accesorio en la novela, realmente no lo será tanto, de hecho está detrás de la peripecia vital de los principales personajes de la obra: el abuelo Pedro tiene que resignarse a estar con una mujer a la que no ama porque el triunfo nacional en la Guerra Civil truncó la aprobación de una ley del divorcio que le hubiera permitido dejar a la abuela Reina e irse a vivir con Teófila, convirtiéndose así en un absoluto desgraciado; y Magda huye de su casa porque ha perdido a su padre y está acorralada por su madre, después de que su propia hermana y el ginecólogo la delataran aludiendo problemas de conciencia. Y es que aunque detrás del devenir personal de cada personaje se esconden unas circunstancias particulares concretas vinculadas a actuaciones concretas muy determinadas, no podemos olvidar que, a su vez, detrás asoman unos acontecimientos históricos, también muy concretos, y unos modos de pensar impuestos al hilo de este devenir histórico.

En este sentido, resultan bastante esclarecedoras las palabras de Rosalía Cornejo-Parriego, quien considera que sería engañoso hacer una lectura superficial de la novela y limitarla a una simple concatenación de «amores adolescentes imposibles» sin más. Y es que, en su opinión, la obra ofrece al lector una mirada, nada desdeñable, que abarca «desde la República hasta la España global, pasando por la Guerra Civil, la

Dictadura y la Transición» (Cornejo-Parriego, 2005: 44). Así pues, y tomando como base esta imbricación de historia personal y política, Almudena Grandes aborda los problemas identitarios de la protagonista y los asocia a los de la identidad nacional española. Por ello, Cornejo-Parriego habla de una más que evidente correspondencia entre dualidades, esto es, detrás de la confrontación de individuos –tal es el caso de los distintos modelos de mujer o de la división entre hijos legítimos e ilegítimos– encontramos la oposición entre colectivos sociales diferentes y diferentes conceptos de nación. Para ella, la familia de Malena reproduce la fragmentación nacional y los rasgos esquizofrénicos de España: la inmovilista, estática y ficticiamente homogénea frente a la fluida, plural y heterogénea (Cornejo-Parriego, 2005: 45).

Por su parte, Alicia Rueda entiende que esta imbricación entre circunstancias personales y políticas aparece claramente reflejada en el tipo de relación que Malena establece con Reina; y es que si cainita fue el conflicto bélico que asoló España desde 1936 a 1939 el vínculo fraternal entre ambas también es de este mismo signo (Rueda, 2009: 257); un enfrentamiento que en *Los aires difíciles* alcanzará niveles muy superiores con la consumación de un fratricidio. De este modo, Almudena Grandes se inscribe en la «tradición cultural y literaria que desde la historia genésica de Caín y Abel ahonda en el tema de las relaciones fraternales cainitas» (Rueda, 2009: 259).

Recapitulando todo lo dicho en torno a la naturaleza de la trasgresión que representa Fernando para Malena, podemos afirmar que lo político se constituye en la espina dorsal del relato, esto es, aquello que le da forma, consistencia y trasfondo aunque no se vea, tal y como sucede con el cuerpo humano que se sostiene gracias a esta cadena ósea que, sin estar a la vista y con una presencia que simplemente se adivina, se constituye en el elemento básico de su verticalidad. Por ello, Cornejo-Parriego considera que el estudio de Almudena Grandes exige sumar a las muchas

cuestiones de género y subjetividad femenina una necesaria crítica y reflexión histórica, tal y como hemos intentado hacer en este apartado (Cornejo-Parriego, 2005: 44).

Convendría terminar estas reflexiones tal y como hemos empezado, esto es, recuperando la figura de Fernando y su componente trasgresor; un aspecto que aparece concretado en la novela en detalles externos tales como es su modo de vestir –camiseta blanca, mangas enrolladas, vaqueros desgastados a conciencia, zapatillas de baloncesto americanas muy caras–, sus maneras de expresarse –aunque bien educado se obstina en «carecer absolutamente de modales»– (p. 143), así como en la sofisticada y extravagante marca de tabaco que fuma, Pall Mall.

Con todos estos detalles Almudena Grandes alumbra un personaje arrogante, exótico y trasgresor que sobresale y destaca en un entorno con el que no sólo no logra identificarse sino que lo rechaza de pleno. Los apelativos utilizados para referirse a él por parte de los primos de Malena, como son «Otto» o «nazi», y el desdén mostrado hacia Fernando, aunque no manifestado explícitamente por respeto al abuelo Pedro, dan cuenta de esta circunstancia (p. 173). Este modo de proceder no sólo no le importará a Malena, sino que parece ser un acicate para su relación; de hecho, su rechazo le sirve para autoafirmarse y mostrarse diferente frente a todos los primos y primas con los que comparte veranos en Almansilla.

Si partimos de la idea de que la ideología predominante durante el Franquismo es la que subyuga a Malena, el lector podría esperar que con el advenimiento de la Democracia la joven pudiera definitivamente encontrarse a sí misma en la libertad que este sistema político propicia, pero no será así. Y es que Almudena Grandes va a exponer cómo los modos sociales, ideológicos y culturales asumidos en esta etapa van a suponer otra imposición para Malena; las películas y revistas del momento van a proponer un nuevo modelo que es capaz de aceptar, con más o menos naturalidad, la



relación entre dos mujeres, en este caso la que se establece entre Jimena y Reina, y no hace lo mismo con la forma que tiene Malena de ser mujer.

«Yo jamás me habría atrevido a contar [...] pronunciar en voz alta los nombres de las cosas que más me gustaban. Me habría muerto de vergüenza, y nadie le habría entendido [...], a todas (mis amigas) las había atraído alguna mujer, a mí nunca me había pasado eso» comenta Malena en este sentido (p. 357). De esta manera, podemos observar cómo Reina, hasta en el modo que tiene de ser rebelde, en su manera de alejarse de lo tradicionalmente establecido, es políticamente correcta, y acaba convirtiéndose en una «hija de su época», tal y como lo fue en su infancia y más tarde en su adolescencia (p. 357). Vemos pues en ella una capacidad para ser perfecta hasta en la trasgresión, que nunca encontraremos en Malena.

Trasmutado pues el contexto social, Malena sigue sintiéndose como una tuerca defectuosa que chirría y que gira «en el sentido contrario al que le ha sido asignado» entorpeciendo el correcto funcionamiento de una máquina perfectamente engrasada (p. 357). Y esto es así porque la joven, del mismo modo que era incapaz de adherirse al modelo tradicional tampoco va a poder sumarse al modelo propuesto por el feminismo que empieza a ocupar espacio en la sociedad; una actitud que casa directamente con la mostrada por Almudena Grandes a este respecto.

*4.6.2. Ideas sobre el concepto de mujer: modos de ser y pensar al margen del género. En defensa de una superación de la división genérico-sexual*

4.6.2.1. Contra el feminismo por su actitud determinista

Encontramos en la escritora madrileña, por un lado, un rechazo al modelo tradicional de feminidad típico de una sociedad patriarcal y, a su vez, una crítica encubierta al feminismo: esto es, en *Malena es un nombre de tango* hay una subversión simultánea de los códigos patriarcales y feministas. En este sentido, Almudena Grandes ha manifestado ser testigo del fracaso de los dos modelos: «el de la mujer tradicional y el de la feminista revolucionaria» (Cornejo-Parriego, 2005: 47). Para Rosalía Cornejo-Parriego, con esta visión, la escritora madrileña se aproxima a las críticas formuladas por algunas autoras denominadas posfeministas contra la tendencia puritana y restrictiva hacia la que han derivado ciertos sectores feministas (Cornejo-Parriego, 2005: 48). En este mismo sentido, y según recoge la propia Cornejo-Parriego, la norteamericana René Denfeld habla del alejamiento de Almudena Grandes de las nuevas generaciones del feminismo tradicional por intentar dictar las normas de lo que debe ser una sexualidad femenina correcta (Cornejo-Parriego, 2005: 48). Es justo este argumento el que utilizará la escritora para rechazar las críticas de quienes han hablado de la sexualidad ficticia de Lulú, esto es, de aquéllos que han visto en la joven «un simple reflejo de los tradicionales anhelos masculinos». Y es que para Grandes resulta del todo complicado discernir las fantasías y deseos propios de cada sexo, como si hubiera comportamientos que pudieran ser correctos o incorrectos en función del género de quien los desarrolla (Grandes, 2009: 22).

La escritora ha manifestado su rechazo hacia la doctrina feminista por sus aspiraciones científicas, esto es, por pretender explicar el comportamiento de la mujer tomando como referencia modelos excesivamente simplificadores. Y es que las mujeres, como ocurre con el resto de seres humanos, son tan complejas y diversas que sus comportamientos no son susceptibles de ser explicados a través de sistemas absolutos, ya que éstos siempre implican una distorsión de la realidad; porque una cosa es el

feminismo teórico y académico y otra cosa son los deseos y prácticas eróticas de la mujer de carne y hueso (Cornejo-Parriego, 2005: 48).

Tal y como acabamos de señalar, estas críticas implícitas al feminismo en la narrativa de Almudena Grandes han propiciado que algunos autores hablen de su «posfeminismo», un término sospechoso y polémico para determinados sectores progresistas por entender que supone un retroceso en cuanto a los avances de la mujer. Al lado de esta denominación, en los últimos tiempos ha tomado fuerza el término de «tercera ola» del feminismo o «third wave» para hablar de la corriente que reconociendo los méritos de la generación precedente propugna una evolución que acabe con los esencialismos y dogmatismos (Cornejo-Parriego, 2005: 49).

Sea como fuera, y al margen de cualquier intento por nuestra parte de imponer ningún tipo de etiqueta, de lo que no hay duda es de la amplia reflexión que sobre el tema de la mujer en España aporta esta novela a través de los distintos personajes femeninos que en ella aparecen, dando cuenta del carácter fragmentario y discontinuo de su historia, con avances y retrocesos continuos.

#### 4.6.2.2. En defensa del humanismo

A raíz del episodio en el que Malena confiesa públicamente que le gusta mantener relaciones sexuales con la menstruación, Almudena Grandes va a plantear abiertamente este tema del que estamos hablando, que es uno de los aspectos fundamentales sobre el que se sustenta su modo de entender las diferencias entre hombres y mujeres. «[...] entonces advertí por primera vez de qué extraña manera coinciden ciertas normas de las mujeres normales con ciertas normas de los hombres normales [...]» (p. 372, 373) .

Y es que en numerosas ocasiones, la escritora madrileña se ha manifestado partidaria de hablar de personas en términos generales, antes que anteponer a esta consideración una división inamovible e impermeable entre hombres por un lado y mujeres por otro. La novela, en su conjunto, es un alegato en defensa de esta idea, y es que Malena, aunque en un principio piensa que todos sus problemas están radicados en el hecho de ser mujer –en ese caso niña, y por eso deseará ser niño– con el tiempo descubrirá que las cosas no son tan sencillas. Es cierto que la realidad social en la que se desenvuelve la protagonista de la novela, especialmente durante la primera etapa de su vida, esto es, la España del tardofranquismo, es especialmente cruel y despiadada con determinadas conductas siempre que las desarrollen mujeres, pero no es menos cierto que en su familia van a existir hombres tan desgraciados como mujeres. De hecho, a medida que vaya conociendo la vida de algunos de sus antepasados, y también de personajes contemporáneos a ella, descubrirá que no se trata de ser mujer o no serlo, se trata de adecuarse o no a lo establecido como normal y políticamente correcto. Esta circunstancia queda demostrada en la tortuosa vida de su abuelo y en la silenciada homosexualidad de su tío Tomás. Y es que detrás de todo lo que hay es cultura, y la cultura es política, y la política es ideología, tal y como venimos apuntando.

Con el tiempo vemos cómo Malena va a darse cuenta de lo poco que la une a Reina: «No tiene nada en común conmigo, solo su sexo, concluí, y no reparé al principio en la aterradora verdad que involucraba un razonamiento tan sencillo» (p. 394). A lo que añade: « [...] comprendí por fin que el sexo no es más que la patria, la belleza o la estatura. Puro accidente» (p. 395).

La idea transmitida por Magda de que existen valores universales de tipo diverso, válidos para todos los seres humanos, y que la adscripción a unos u otros no está en función del sexo, será asumida por Malena sólo con el paso del tiempo: «[...] no hay

más que un pensamiento, no hay más que un sentimiento, un concepto del bien, un concepto del mal, una idea del placer, del dolor, del miedo, del amor, del infortunio, del destino, una sola idea de Dios y del infierno» (p. 395). Es en este momento cuando lo comprende todo, y es entonces –después de entender que por el hecho de que su hermana y su madre sean mujeres como ella no debe sentirse obligada a imitarlas– cuando la joven estará en condiciones de ser ella misma y de emprender un proceso constructivo de su propia identidad al margen de modelos impuestos.

*Magda, que era igual que yo, me lo insinuó cuando yo carecía de edad para entenderlo. Reina, que es tan diferente a mí, estaba segura de que yo la comprendería mejor que nadie porque soy igual que ella, y sólo entonces descubrí que ser una mujer es tener piel de mujer, dos cromosomas X y la capacidad de concebir y alimentar a las crías que engendra el macho de la especie. Y nada más, porque todo lo demás es cultura (p. 395).*

Estas palabras pronunciadas por Malena al final de la novela se constituyen en el resumen perfecto de lo que Almudena Grandes entiende que representa ser mujer.

En este sentido, conviene señalar que la liberación que experimenta Malena es total; y es que a partir de entonces la joven logrará despojarse de un código universal que la ha oprimido desde que tenía memoria, una idea tramposa de la feminidad que la asfixiaba y la obligaba a mirarse en un espejo equivocado, siempre deformado y traicionero.

Conviene recordar que una reacción similar a la que vemos en Santiago ante la confesión por parte de Malena delante de sus amigos del placer que le reporta mantener relaciones sexuales con la menstruación es la que observamos en el marido de Susana, una de las amigas de Lulú, cuando ésta cuenta, también en medio de una cena, la historia de la flauta dulce (p. 175). Se trata en ambos casos de personajes que encarnan la corrección política y el gusto por silenciar determinado tipo de conductas privadas que son trasgredidas por las confesiones libres de nuestras dos protagonistas.

#### 4.6.3. *Desmontando prejuicios: la mala vena y la validez de la propia naturaleza en Malena*

Afianzada la idea de que no por el mero hecho de ser mujer está obligada a ser como su hermana, y que no existe pues un solo modo de serlo, el personaje de Malena precisará dar un paso más. Ahora de lo que se tratará es de descubrir que su identidad no es sinónimo de desgracia, tal y como está cansada de oír desde pequeña, al calor de la idea de que los miembros de la familia por los que corre la *mala vena* –con los que se identifica desde la infancia– son objeto de una maldición que les impide por todos los medios alcanzar la felicidad. Y esto sólo lo logrará cuando sea capaz de descubrir y conectar la verdad en torno a dos ideas: una, que Rodrigo el Carnicero no es el origen de ninguna maldición porque no hay tal maldición y que son las circunstancias concretas de la vida las que propician unos comportamientos u otros; y dos, que no fue su manera de ser y de relacionarse con Fernando lo que propició su abandono, esto es, que su primo no la dejó porque ella fuera del tipo de chicas que sólo sirven para follar. Al desvelar que esto es así, y no como había creído hasta ese momento, Malena logrará recuperarse a sí misma y afianzarse en su identidad, ésa que a lo largo de toda la novela intenta despuntar y tiene que esquivar constantes intentos de asfixia.

##### 4.6.3.1. Adiós al mito de Rodrigo el Carnicero

Rodrigo es un personaje recurrente en la novela que alimenta la imaginación de Malena desde niña y aparece vinculado al origen de la mala sangre, ésa que tanto obsesiona a nuestra protagonista. Se trata de una idea que, a pesar de que durante un

largo periodo de su vida le ha servido para explicarse a sí misma y explicar las cosas que le pasan, acabará resultando una carga insoportable. Repetida mil veces en el pueblo y enarbolada hasta por Teófila, se convierte en ese asa a la que aquéllos que con su vida han discrepado de lo tradicionalmente establecido han tenido alguna vez la tentación de agarrarse; y es que personajes como los de la tía Magda, el abuelo Pedro y la propia Malena van a necesitar de la maldición para explicarse desde allí su propia vida (p. 479).

Felizmente casado con Ramona y padre de dos hijos, Rodrigo era en la ciudad un administrador hábil y buen esposo, esto es, todo un caballero de la época, mientras que en el campo mantenía relaciones sexuales con negros esclavos. Al ser descubierto por su esposa, ésta lo repudiará y le augurará que una maldición se extenderá de generación en generación, y ninguno de sus descendientes encontrará la paz mientras viva, intentando de esta manera vengarse de su marido (p. 477).

Cuando a los pocos meses Rodrigo muera de una enfermedad venérea que entonces no supieron identificar, posiblemente una infección que le provocó fiebres muy altas y le llenó los genitales de bultos y gusanos, la leyenda arraigará del todo en el imaginario colectivo (p. 478). Después, la vida de su hijo –un hombre golfo, jugador, tramposo, borracho, que «mató a varios hombres» y dejó una docena larga de hijos de diferentes mujeres– así como la decisión de su hija de entrar en un convento donde tomará el nombre de Magdalena para expiar los pecados de su padre, harán todo lo demás (p. 478, 479).

A través de la vida de este primer personaje vemos cómo el gusto por ocultar la propia identidad, llevando una doble vida, no representará nada nuevo para sí ni para todos sus descendientes.

4.6.3.2. La gran mentira: Malena sirve para follar... y mucho más. La recuperación de su propio yo

Malena descubrirá lo que realmente sucedió para que Fernando la abandonara de forma totalmente casual, cuando encuentra en casa de su hermana su propio diario, corregido, anotado y tachado por ella. El hecho de que el diario de su infancia y adolescencia aparezca lleno de correcciones en rojo del puño y letra de Reina saca a la luz lo que ha sido la vida de Malena: una existencia marcada por la presencia censora de su hermana que se ha encargado de ir dirigiendo su vida constantemente. Y es que conviene no olvidar que al margen de lo sucedido con Fernando, detrás de la ruptura de Malena con Agustín y del abandono de Santiago también está Reina. En este sentido vemos cómo el modo del que habla Rodrigo Orozco de cómo matar a alguien sin dejar rastro –aquello de rasgar un cristal en la sopa diariamente hasta que un día la persona muere de una embolia (p. 549)–, retrata muy a las claras la manera que ha tenido Reina de ir poco a poco cercenando la identidad de su propia hermana.

Pero de todos estos acontecimientos el que sin duda resultará determinante para la vida de Malena será el abandono repentino de Fernando, el gran amor de su vida, pero no sólo por eso, que también, sino porque será la primera persona que le permitirá ser ella misma al darle las claves para poder vivir tal y como se sentía, y cuya desaparición truncará este proceso constructivo de su propia identidad.

Será entonces, al descubrir este diario, cuando Malena podrá recuperar a Fernando y, de este modo, se podrá recuperar a sí misma. Y es que va a descubrir que él no la dejó por ser como era –recordemos aquella idea de que hay chicas para follar y otras para enamorarse– sino que lo hizo después de que Reina le engañara y le dijera que si seguía con Malena su padre perdería la parte de la herencia que le correspondía



por ser hijo del abuelo Pedro. Y todo esto Reina lo hizo por venganza, al sentirse humillada porque Fernando la rechazó, aunque ésta intente justificarse con el mismo argumento de siempre, aquel al que recurre constantemente para justificar su manera de proceder: era la primera vez que me enamoraba (p. 356, 491, 541).

Las consecuencias de este modo de proceder de Reina en el pasado serán determinantes para la vida de Malena en la medida en que desde entonces se despreció a sí misma: «todos los días de todos los meses de todos los años de mi vida» (p. 548). Liberada de tal peso, Malena romperá la soga que la ata a su hermana y podrá empezar a vivir con la certeza de que no está destinada a ser desgraciada por ser como es. Además, en cierto modo, podrá vengar a su abuelo Pedro, a Tomás, a Magda y hasta al propio Rodrigo, esto es, a todos aquéllos que han tenido vidas desgraciadas y se han visto obligados a ocultar su verdadera identidad porque siempre ha habido en la familia personas de sangre perfecta, clara y limpia como el agua dispuestas a recordárselo.

#### *4.6.4. Trasgresiones sexuales en Las edades de Lulú: del vínculo fraternal al paterno-filial y el incesto*

La trasgresión es también, sin ninguna duda, uno de los elementos básicos que caracteriza *Las edades de Lulú*; y es que si hay algún adjetivo que pueda servirnos para calificar el vínculo que surge entre Lulú y Pablo es precisamente ese, el de trasgresor. Con todo, en la primera novela de Almudena Grandes este espíritu deja de estar directamente vinculado a lo ideológico, tal y como ocurre en *Malena es un nombre de tango*, para aparecer indisolublemente unido al sexo; aunque, bien es cierto, eso no quiere decir que lo político esté totalmente ausente, ni mucho menos. De hecho, vamos a comprobar cómo en el debut literario de la escritora madrileña también hay espacio

para el contenido político. En este sentido, Moreiras-Menor va incluso más allá al hablar de «su profunda, aunque poco obvia, relación con la memoria histórica» (Moreiras-Menor, 2002: 41).

Así, observamos cómo los personajes de Pablo y Marcelo van a estar dos veces en la cárcel por motivos políticos: ocho meses primero y treinta meses después. Frente a esta imagen subversiva de ambos y de claro compromiso contra el Franquismo, Almudena Grandes bosqueja al padre de Lulú como un «mártir de la cruzada», un ser autoritario y rígido que se negará a intervenir cuando sean detenidos por segunda vez para evitar, al menos, mejorar sus condiciones dentro de la cárcel. Y es que, en su opinión, esta estancia en prisión puede servir para que su hijo se enderece, sobre todo después de todos los sacrificios que él había hecho por «darle una educación, una carrera» (p. 133, 134)

El hecho de que Pablo sea considerado desde siempre como un hermano más de Lulú, el tipo de relación paterno-filial que se establece entre ambos cuando se casa y el incesto al que se ve abocada la joven son sólo algunos de los asuntos que dan cuenta de este espíritu trasgresor del que hablamos en la medida en que suponen plantear abiertamente alguno de los muchos tabúes que rodean la sexualidad humana. La diferencia de edad que existe entre ambos, más o menos unos doce años, supone otra trasgresión, aunque bien es cierto que, además de facilitar esta distribución de papeles padre e hija, no resulta tan trasgresora como lo habría sido de ser a la inversa.

En la primera novela de la escritora madrileña el cruce de estas líneas rojas se hace más evidente en la medida en que el género lo permite; esto es, el hecho de que *Las edades de Lulú* sea una novela erótica facilita la trasgresión frente a las posibilidades que ofrece *Malena es un nombre de tango*. Con todo, conviene apuntar que el deseo sexual es en ambos casos uno de los aspectos determinantes, cuando no

fundamental, a partir del cual se van a ir configurando las conductas y modos de relacionarse de las dos protagonistas.

#### 4.6.4.1. Pablo y Lulú: un vínculo casi fraternal

Uno de los tabúes más extendidos socialmente es el de la existencia de relaciones sexuales entre los miembros de una misma familia, tal y como acabamos de comentar, aspecto que aflora en ambas novelas, aunque sea por diferentes motivos y en distintas circunstancias.

Y es que Pablo, que acabará convirtiéndose en el marido de Lulú, está considerado como un miembro más de la familia; de hecho, la amistad que mantiene con Marcelo es tal que su madre lo considera un hijo más. «Pablo es de la familia, casi como uno de mis hijos» repite constantemente a todas sus amigas, añadiendo seguidamente que hubiera dejado a su hija ir con él al fin del mundo y en cualquier circunstancia (p. 36). Por ello, aunque no existe entre Lulú y Pablo ningún lazo familiar, a efectos prácticos son como hermanos. De esta relación fraternal que existe entre ambos deja constancia Lulú cuando, al recordar su infancia, el joven siempre está presente: como cuando rememora el episodio estival en el que estuvo apunto de morir ahogada y del que Pablo la salvó. Se trata pues de un vínculo que nace con el alumbramiento de Lulú y que le permite a la joven conocer todos y cada uno de los signos distintivos de su personalidad: «Podía imaginar perfectamente la expresión de su cara aun sin verla, porque todo lo demás, su voz, su manera de hablar, sus gestos, su seguridad infinita, me eran muy familiares» (p. 60).

Así, éste se convertirá ya no en un hermano más sino en su hermano predilecto junto con Marcelo, un compañero de juegos del que Lulú lo aprenderá prácticamente

todo (p. 60). De este modo, Pablo será desde el principio un perfecto pigmalión para ella; una circunstancia que desarrollará con todo su esplendor posteriormente. Intuimos que la profunda relación fraternal que establece con Pablo durante su infancia no se da con sus otros hermanos; de hecho, a éstos sólo los nombra de pasada, en contadas ocasiones y para destacar asuntos totalmente nimios.

Es durante este periodo cuando Marcelo asume el papel de madre; y es que, tal y como explicábamos anteriormente, cuando Lulú cumple 5 años, y a raíz del nacimiento de los mellizos, pierde el estatuto de niña y la atención de sus padres, por lo que se ve abocada a «vagar por la casa» sola, sin que nadie le dirija la más mínima mirada. Es en ese momento cuando, en palabras de Lulú, «Marcelo se fijó en mi». «Nunca podré agradecerse bastante» afirma la joven cuando recuerda aquella etapa de su vida en la que su hermano ocupa el espacio vacío que han dejado deliberadamente sus progenitores. Eternamente agradecida por el «amor gratuito e incondicional» de su padre-madre postizo Marcelo, Lulú se manifestará entregada a la única persona en el mundo que nunca le ha decepcionado: «esto es lo único que faltaba» concluye la joven momentos antes de que justo se derrumbe el castillo de naipes que es su vida y se cumplan los peores presagios (p. 240).

#### 4.6.4.2. Pablo y Lulú: un vínculo paterno-filial

Trascurrida esta etapa y cumplidos ya los 20 años, Lulú se casará con Pablo después de regresar de los Estados Unidos, y el papel de padre-madre será asumido por su marido. Los modos y maneras que tiene Pablo de relacionarse con Lulú en el primer encuentro sexual que tiene lugar la noche del fallido concierto, cuando ella tiene 15 años y él 27, marcan el camino de lo que será más tarde su relación matrimonial. En

este sentido, resulta muy significativa la manera que tiene de coger a Lulú de la mano, apretada entre su índice y su pulgar, no como lo hacen los novios, sino más bien «como se coge a los niños pequeños en los pasos de cebra»; una actitud que se va a prolongar durante toda su vida, tal y como explica ella misma: «nunca me daría la mano de otra manera» (p. 25). De esta forma, queda claro que Pablo siempre la va a tratar como a un ser al que hay que conducir y enseñar, indefenso y necesitado de protección, en definitiva, como a una niña; una circunstancia contra la que se revelará Lulú con consecuencias terribles para ella.

Las instrucciones que le da la noche del concierto sobre cómo debe comportarse si aparece la policía –y que suponen no llorar, no ponerse nerviosa ni separarse de él, en definitiva, su insistencia en que sea «una niña buena y obediente» (p. 24)–, así como las indicaciones que le da tanto en el coche como posteriormente en el piso de su madre donde mantendrán relaciones sexuales, dan más que sobrada cuenta de este espíritu didáctico que presidirá siempre su relación.

El juego de premios y castigos que los adultos suelen utilizar para guiar la educación de los niños adquiere también carta de naturaleza en la relación que se establece entre Pablo y Lulú, dejando constancia de nuevo de la más que evidente relación paterno-filial que existe entre ambos. Así, si por un lado Pablo no duda en regañarla porque no quiere fumarse un porro la noche del concierto, como si fuera una niña que no quiere comer acelgas (p. 27), por otro, le dice que si se porta bien y se lo cuenta todo –en referencia al episodio de la flauta dulce– le comprará un consolador de verdad para ella sola, como si se tratara de un premio con el que los padres suelen retribuir los esfuerzos académicos de sus hijos (p. 52).

Además, el anuncio de que la va a llevar a casa después de que ella detenga bruscamente la felación que le estaba practicando al descubrir que estaba en plena

Castellana, el modo en que le pide perdón por estar borracho –algo que ella interpretará como una simple «formula de cortesía para una niña» (p. 39)–, así como la posterior amenaza cuando ésta se niega a hablar del episodio de la flauta, dan cuenta de este tipo de trato que se inaugurará esta misma noche y que, tal y como se observa claramente en la novela, se hará extensible al resto de su vida.

Asimismo, la tarea educativa que ejerce sobre Lulú y que aparece claramente explicitada en el campo sexual –no olvidemos que todo lo que sabe, al menos mientras están juntos, se lo va a enseñar él– se hace extensible a otros aspectos de la vida, como es el de hablar correctamente; así sucede, por ejemplo, cuando la corrige por anteponer su nombre al de una de sus hermanas en una enumeración (p. 56). «Entonces comenzó la clase teórica, la primera» dice Lulú en otro momento de la novela con motivo de una explicación que recibe de Pablo acerca de la diferencia entre «follar» y «hacer el amor», dando a entender que aquella será el preludio de otras muchas que le seguirán a lo largo de toda su existencia (p. 67).

La satisfacción que muestra Pablo ante los descubrimientos de su mujer –aspecto que aparece muy bien reflejado en la fascinación que siente ante el hecho de que el cuerpo de Ely tenga a la vez pechos y pene– da cuenta de la carga paterno-filial que preside su relación; y es que Pablo parece encarnar la imagen del padre complacido ante la mirada inocente de la hija que accede a unos misterios del mundo desconocidos hasta ese momento para ella: «Se reía y me miraba» dice Lulú de Pablo, quien contempla satisfecho a una boquiabierta Lulú que no puede resistirse a tocar los pechos operados del travestí (p. 112).

En este sentido, y centrándonos ya en su vida como pareja, podemos añadir que el hecho de que tras mantener relaciones sexuales –en este caso el día de la orgía incestuosa– Pablo se ocupe de ella «como siempre lo hacía», y como si de un padre se

tratara la meta en la cama y le dé un beso (p. 255), así como el hecho de que estando ya casados sea él el que le dé dinero para que se compre ropa, como si fuera una adolescente (p. 87), dan cuenta de esta prolongada infancia hasta el infinito que supone su vida con Pablo. Además, como todos los niños, Lulú también está consentida por su padre-marido, o al menos así lo ve ella cuando recuerda la época en la que disfrutaba con el juego inventado por ella misma de «cazar travestís»: «Pablo me lo consentía todo, siempre me lo ha consentido todo» dice Lulú en este sentido (p. 107).

El papel de padre e hija que asume cada uno de ellos en su relación queda del todo explicitado en la «camisita de recién nacido» que se compra en la tienda clandestina y que tanto estupor provoca en Ely, quien no duda en afirmar que estos gustos convierten a Pablo en un hombre «mucho más credo de lo que parece» (p. 89, 90).

Tan evidente es el trato paternal que recibe de Pablo que ella misma reconoce no haberse sentido nunca mujer con él; de hecho, sólo le ocurre esto en una ocasión, cuando Lulú, muerta de miedo tras tomar conciencia de que está masturbándolo en plena Castellana con el coche en marcha, interrumpe su actividad y éste pierde todo su aplomo para convertirse en «un adolescente contrariado, enfurruñado»: «Por primera vez en mi vida, primera y última vez en mi vida con él, sentí que era una mujer, una mujer mayor» (p. 39). Y esto es así porque éste es el único momento en el que la situación no está bajo su control y la relación puede desarrollarse de igual a igual, de adolescente a adolescente.

Este episodio, un tanto anecdótico, pone sobre la mesa las verdaderas necesidades de Lulú respecto a lo que Pablo le ofrece. Y es que aunque en un principio a Lulú le pueda parecer agradable que éste la trate de tú a tú, pronto descubrirá que un Pablo sin aplomo no le sirve para nada en la búsqueda de sí misma que es su propia

vida; en este sentido, sólo la figura del hombre-padre que la guía y la conduce, que le enseña y le muestra por donde debe ir, será válida para su objetivo en la medida en que permitirá recrearse en la etapa de niña de la que no ha gozado por el trato recibido por parte de su familia, especialmente de su madre. Y es que sólo la vida que Pablo le ofrece le va permitir a Lulú vivir la infancia feliz y llena de atenciones que su madre le hurtó. Ahí radica justamente la validez del espejo de Pablo para ella, ya que en él podrá reconocerse a sí misma como un ser querido, mimado y malcriado, aspectos que vinculamos a la infancia de cualquier niño (p. 238). Asimismo, ella sabe que él la ama porque es cómo una niña y le sirve a sus deseos: «mientras siguiera riéndose de mis tonterías, de este tipo de tonterías, todo iría bien» dice Lulú consciente de que él disfruta con sus apreciaciones de niña en un cuerpo de mujer (p. 128).

Lo difícil que le resultará a Lulú referirse a Pablo como su marido, a pesar de estar tiempo casada con él, da cuenta también de que su relación es un tanto atípica o, al menos, se sitúa fuera del canon establecido (p. 109).

En un determinado momento de la novela, observamos un cierto cambio en la actitud de Pablo hacia Lulú, concretamente cuando acuden con Ely a aquel extraño y clandestino local para complacer el capricho de la joven protagonista; y es que llegado ese momento, Pablo entiende que Lulú necesita dar un paso más y avanzar en el progresivo aprendizaje que es su vida junto a él, tal y como hacen los padres con los niños en un determinado momento de sus vidas. «No querida, la que tiene que hacer algo eres tú, tú te has montado todo esto, tu solita, yo me he limitado a invitar a tu amiga a cenar» comenta Pablo cuando ella le reclama que actúe, tal y como sucede siempre (p. 120). En estas palabras adivinamos el típico comportamiento de un padre con su hijo adolescente al que le exige algún tipo de responsabilidad en torno a sus actos.



Tan asumidos tienen ambos sus respectivos papeles de padre e hija que pasado el tiempo, incluso después de que hayan roto su relación, él la sigue tratando como a una niña; el encuentro que se produce en casa de Lulú con la presencia de Cristina, la nueva pareja de Pablo, es un claro ejemplo de lo que estamos hablando (p. 212).

La fantasía sexual que alimenta Lulú desde que Pablo se marcha a Estados Unidos y que la acompañará durante toda su vida da cuenta tanto del espíritu trasgresor que estamos comentando como de la fuerte conciencia que tiene la joven de saberse la niña de la relación. Y es que ante la ausencia repentina de Pablo, Lulú va a alimentar su deseo con una fantasía que, a pesar de que va variando con el paso del tiempo, básicamente le otorga a Pablo el papel de padre, de unos cuarenta años, y a ella misma el de niña mala y sucia que vive en un internado pervirtiendo a todas sus compañeras y profesoras. Este reparto de papeles pone sobre la mesa la esencia del tipo de relación que se establecerá entre ambos: una padre-guía que conduce y enseña a su hija todo –en este caso todo lo relativo al sexo y, en consecuencia, todo lo relativo a la vida– y una niña lista que aprende rápido (p. 152-158). El sexo aparece en esta fantasía como algo que inevitable arrastra y conduce a la protagonista a realizar actos contra su propia voluntad, es decir, sus impulsos por controlarse se ven superados por su propio deseo, tal cual acabará siendo su vida real.

«Todos sabían que me acostaba con mi padre, y lo encontraban natural» dice Lulú cuando rememora la fantasía, haciendo una especie de retrato de lo que será su vida real junto a él (p. 156). Todas estas ideas que la joven Lulú alimenta en su cabeza tendrá, más tarde, la oportunidad de llevarlas a la realidad cuando Pablo vuelva de los Estados Unidos y se incorpore definitivamente a su vida, dando lugar a una especie de confusión entre realidad y ficción que también circundará al personaje de Malena, especialmente cuando vea cumplidos sus deseos al lado de Fernando.

El tipo de relación paterno-filial que se establece entre ambos le va a permitir a Almudena Grandes establecer un vínculo constante y trasgresor donde los haya entre el sexo y el mundo de la infancia, como es el caso, por ejemplo, de la costumbre que tiene Pablo de jugar con Lulú sentada en sus rodillas desde los cinco años. Y es que se trata de una práctica que tiene unas claras connotaciones sexuales, tal y como lo demuestra el hecho de que al reproducir este juego cuando Lulú tenga 14 años ella se muestre «mojada» mientras él exhibía «algo duro, inhabitual, debajo de los vaqueros» (p. 125). Recordemos en este mismo sentido que se trata de una posición que adoptarán en sus relaciones sexuales como adultos rememorando lo que fue su remoto vínculo infantil.

Por otro lado, vamos a ver cómo la apariencia de niñas que Almudena Grandes les confiere a los travestís que frecuenta Lulú, y que destacan por su «peinados infantiles» plagados de «coletitas, con gomas y lazos de colores» y con múltiples «horquillas, mariposas y manzanitas» (p. 80), así como los rasgos que les atribuye a los tres personajes que protagonizan la película que la joven ha tomado prestada de casa de su amiga Chelo –esto es, «adolescentes crecidos, niños grandes» (p. 97)– pone de manifiesto la permanente relación trasgresora entre infancia y sexualidad. Y es que los protagonistas de la cinta le inspiran a Lulú sentimientos y actitudes que se tienen habitualmente con los niños: «Cuatro azotes y una semana sin ver televisión les bajaría los humos durante una temporada. Igual que a Inés» (p. 104). Así pues, estas imágenes no dejan lugar a dudas acerca de los vínculos entre infancia, juego y sexo, tres ejes fundamentales en torno a los cuales Lulú buscará construir su propia identidad. De este modo, se constituyen en un valioso símbolo de lo mucho que su relación con Pablo tendrá de prolongación de la propia infancia.

#### 4.6.4.3. Una relación incestuosa

Si tabú son las relaciones sexuales entre miembros de una misma familia, mucho más lo son cuando la cercanía entre ellos es tal que implica a dos hermanos. En *Las edades de Lulú* será la relación sexual entre ésta y Marcelo la que desencadenará la ruptura de su matrimonio con Pablo, y la que acelerará, a partir de ese momento, la caída en picado de la protagonista. La sombra del incesto está presente de forma latente a lo largo de toda la novela; de hecho, se va insinuando en multitud de ocasiones hasta que terminará por producirse finalmente sin el consentimiento de Lulú.

Y es que junto a la relación de carácter paterno-filial que se establece entre Lulú y Pablo, el tema que asume un espíritu trasgresor de similar o superior alcance es, sin duda, el del incesto entre la joven y su hermano: un asunto que aparece apuntado desde el primer momento de la novela de una manera muy sutil y que, poco a poco y a medida que avanza el relato de la historia, se irá haciendo más patente hasta culminar en la consumación definitiva. Esta progresiva presencia del incesto la vemos, por ejemplo, en la conversación telefónica que mantienen Marcelo y Pablo mientras este último se prepara para mantener la primera relación sexual con Lulú (p. 46). Y es que ante el descubrimiento en esta conversación del episodio de la masturbación de Lulú, Pablo le confiesa a su amigo que si él hubiera estado en su lugar no hubiera resistido la tentación y se la hubiera follado, tal y como curiosamente, sucederá minutos después (p. 51). Así, esta escena no es más que el prólogo de lo que sucederá posteriormente cuando se cometa el incesto; y es así en la medida en que en ambas situaciones participan los tres: Pablo, Marcelo y Lulú, esta última sometida curiosamente a la dictadura del silencio en los dos casos. Esta escena se constituye como uno de los muchos ejemplos que existen a lo largo de la novela en el que el sexo aparece vinculado a la idea del juego y la representación de papeles: así, mientras que Pablo se erige en un «concienzudo

perversos de menores» (p. 47) –rol con el que se encuentra muy identificado y satisfecho-, Lulú adopta el de la niña obediente y sumisa dispuesta a asumir todo lo que se le pida. Se trata de una tendencia que inunda las páginas de la novela de la daremos cuenta más detenidamente en el posterior epígrafe.

«¿Y no te tocó?» le pregunta Pablo a Lulú sorprendido cuando ésta le relata, punto por punto, todo lo que sucedió cuando después de ser descubierta por su hermana masturbándose con una flauta acude a pedirle ayuda a su hermano (p. 58). Frente a esta idea que tanto obsesiona a Pablo a lo largo del todo el libro, Lulú se estremece; y es que el simple hecho de imaginarlo le horroriza ya que entiende que es algo que, en su opinión, está fuera de todo lugar, como si de «ciencia ficción» se tratara (p. 59). Esta actitud de Lulú prefigura el desenlace que tendrá lugar cuando Marcelo, de la mano de Pablo, logre consumir tal relación, propiciando la ruptura total con ellos, especialmente con Pablo, y el inicio de una nueva etapa en la vida de joven marcada por una peligrosa huida hacia adelante.

En un sentido similar podemos interpretar las palabras de Pablo cuando le recrimina a Lulú que no quiera dejarse rasurar por miedo a que su hermana la descubra y decida contárselo a su madre. «No creo que os hagáis cosas por las noches» le contesta bruscamente insistiendo de nuevo en el asunto de las relaciones sexuales entre hermanos, aunque en este caso eleva el tono al ampliar el abanico al sexo entre chicas (p. 57).

«-Sí, tú me gustas, me gustas mucho, y estoy seguro que le gustas mucho a Marcelo también, y quizás hasta a tu padre, aunque él jamás lo reconocería» (p. 59) le confiesa Pablo a Lulú, poco después, planteando abiertamente y sin tapujos la posibilidad real de un incesto en todos sus términos, incluyendo en este caso la posibilidad de que su padre también desee mantener relaciones con ella.

«De todas maneras, creo que nos lo deberíamos montar alguna vez los tres, tu hermano, tú y yo...» (p. 59, 60) afirma Pablo sin ningún tipo de problema, para posteriormente añadir, tras mantener relaciones sexuales con Lulú, que no le va a contar nada de lo que ha pasado entre ellos a Marcelo porque, «se moriría de celos» (p. 73), dejando constancia de nuevo de que el incesto es algo más natural de lo que a ella le pueda parecer.

Todas estas insinuaciones culminan definitivamente en el seno de una gran orgía en la que ella es el centro de todo, el objeto de deseo protagonista de un juego al que asiste pasiva y ajena: de hecho, Lulú no puede ver, hablar, ni siquiera moverse porque lleva los ojos vendados, la boca tapada con una mordaza y está atada a la cama. A esta situación llega Lulú después de que Pablo, conocedor de sus deseos desmesurados por agradarle y complacerle, la ponga a prueba e insinúe delante de todos que, tal vez, prefiera mantenerse al margen, buscando así, por parte de Lulú, un total convencimiento de que realmente quiere participar en una actividad a la que el propio Pablo no duda en quitarle importancia: «un juego tonto, como el del pirata de palo, como el del pirata pata palo..., el del medio limón y el cuello de pollo» (p. 236, 237). Esta actitud por parte de Pablo, no puede ser entendida, en sentido estricto, como una trampa fruto del hábil manejo de la persona de Lulú; y es que este modo de comportarse parece ser aceptado por ambos como una parte más de juego que representa, en esencia, el peculiar tipo de relación que existe entre ambos.

#### 4.6.4.4. La trasgresión con el sexo como juego y escenificación

Tal y como venimos apuntando, en *Las edades de Lulú* el sexo entre Lulú y Pablo aparece vinculado al juego, a la puesta en escena y a la simulación como un

método infalible para incrementar el placer. Esta circunstancia nace, sin duda, del rol infantil que encarna la protagonista de la novela, así como de la unión de ésta con el personaje de Pablo durante su infancia. Y es que Lulú ha crecido con Pablo y, tal y como apuntábamos anteriormente, es él quien le ha enseñado la mayor parte de los juegos que conoce; así, el sexo será un juego más al que Lulú va a acceder –tal y como ha sucedido antes por ejemplo con los juegos de mesa– gracias a Pablo, que va a ser su principal instructor en este campo. En este sentido, Lulú afirma lo siguiente:

*Estaba jugando. Jugaba conmigo, siempre le había gustado hacerlo. Él me había enseñado muchos de los juegos que conocía y me había adiestrado para hacer trampas. Yo había aprendido deprisa, al mus éramos casi invencibles. Él solía hacer trampas, y solía ganar (p. 60).*

Si extrapolamos el contenido de este fragmento que aparece referido a los juegos infantiles, al sexo y al carácter lúdico que éste adopta en la novela, así como a su propia relación, vamos a ver cómo la historia de Lulú y Pablo adquiere pleno sentido. Analicémoslo parte por parte: su relación va a desenvolverse en términos de juego; un juego en el que él se lo ha enseñado todo a ella, que es una inexperta; un juego que en muchas ocasiones es un tanto tramposo, porque muchas veces va contra su voluntad y está lleno de medias verdades; ella aprende rápido, tal y como observamos a lo largo de toda la novela; mientras los dos están juntos todo va más o menos bien, porque él ejerce de supervisor de todo, y en la medida en que lo es podemos decir que siempre ganan; y, finalmente, cuando anden por separado podremos ver cómo la gran perdedora será ella.

El carácter lúdico que asume la relación es desde el principio aceptado conscientemente por Lulú, y esto es así en la medida en que este juego, aunque sea de carácter sexual, le va permitir a la joven recuperar la niñez –no olvidemos que el juego representa una parte esencial de la infancia del ser humano–, y es a través de ésta como

logrará asumir una identidad para sí que va a ser una copia de la del director de juego, ese gran instructor e iniciador en la vida de Lulú que será Pablo.

Así, el juego a través del sexo no es más que una prolongación de los juegos que ambos han compartido durante su infancia: mediante el juego sexual logra hacer presente su infancia ya que, aunque sea de tipo sexual, lo que nace entre ambos sigue siendo un juego, y así Lulú podrá vivir la niñez que le ha sido usurpada.

Así pues, no es casual que la propia Lulú hable de la caza de travestís como uno de sus «juegos favoritos» (p. 107) o que con el objetivo de recuperar a Pablo después de «cinco años, dos meses y once días» de ausencia juegue a escenificar en la Universidad un encuentro casual; todo un reto para ella con el que pretende ganar la partida, esto es, que urda un plan en el que todos y cada uno de los pasos están premeditados: «La ambición de mis objetivos había ido disminuyendo alarmantemente, un día tras otro, mientras preparaba la puesta en escena» (p. 164). Y como tal puesta en escena que es, requiere un vestuario, un modo de comportarse, un medir los tiempos y los movimientos que Lulú, cuál directora de escena, maneja a la perfección. A esta representación le seguirá la de la masturbación con el vibrador que él le ha regalado, mientras habla y habla, dando lugar a un relato que sabe tanto gusta a Pablo (p. 175).

La simulación será también en este sentido un juego más, uno de los instrumentos preferidos para incrementar la excitación y prolongar el placer sexual entre ambos; por ello, ya desde el principio, Lulú manifestará lo divertido que le resulta «intentar resistirse» ante las indicaciones de Pablo, propiciando que éste insista en sus pretensiones (p. 37).

Así, se crea entre Lulú y Pablo una complicidad, propia de las personas que llevan años compartiendo juego, nacida al calor de unas normas pactadas privadamente entre ambos que en el momento en que uno de los dos entienda que han sido

conculcadas lo echará todo por la borda, dando por finalizada tal relación; tal y como ocurrirá con el episodio del incesto

Justamente el juego se va a convertir en la clave para determinar si la relación entre Lulú y Pablo puede tener o no futuro después de que hayan pasado cinco años desde su primer contacto sexual. Y es que el reencuentro entre ambos se constituye en una especie de segunda parte de lo que supuso aquella ya lejana primera noche. De este modo, Pablo cumple su promesa y le regala a Lulú un vibrador para poder averiguar si Lulú sigue siendo la que era en el pasado: esa niña curiosa, ansiosa por complacerle y abierta al aprendizaje.

Así pues, vemos cómo se utiliza el concepto de juguete –el vibrador– y el de representación-escenificación –la masturbación frente a Pablo mientras ésta le relata cómo han sido estos cinco años de ausencia–, para dejar constancia de que ella sigue siendo una niña para él y, por lo tanto, pueden retomar aquello que empezaron años atrás. «Las mujeres no siempre saben apreciar los juguetes» dice Pablo feliz después de comprobar el entusiasmo mostrado por Lulú ante los brincos que da aquel aparato sobre la palma de su mano y dejando constancia de que para él la única opción válida está en ese espíritu de niña que está pidiéndole a gritos que la guíe en el descubrimiento permanente que será su vida. Y es que este entusiasmo de Lulú es similar al que cualquier niña puede experimentar la mañana de Reyes al ver cómo tras ponerle las pilas a una muñeca ésta toma vida propia (p. 170, 171). De este modo, con el uso del vibrador –que no lo olvidemos no es ni más ni menos que un juguete, juguete sexual pero juguete al fin y al cabo– Pablo obtiene la prueba definitiva de que Lulú va a seguir siendo una niña para él.



#### **4.7. Santiago, la abdicación consciente de sí misma por parte de Malena.**

##### **Las palabras como instrumento al servicio de una identidad propia**

###### *4.7.1. Santiago, un intento libre y consciente de renunciar a la propia identidad.*

###### *El ocultamiento como castigo*

Abortada la posibilidad de llegar a ella misma por el camino que le muestra Agustín, el personaje de Malena pretenderá establecer una transacción con la realidad al intentar integrarse en ella a través de Santiago, dando lugar a un claro proceso involutivo. Para ello, nuevamente recurrirá a la técnica del ocultamiento; circunstancia que originará una fuerte lucha interna entre lo deseado y lo debido que, ensayada con anterioridad durante su infancia, amenaza ahora con desgarrarla de nuevo. La dualidad que exhibe Almudena Grandes entre distintos tipos de personajes –los pertenecientes a la familia oficial y los de la clandestina, o los que tienen la *mala vena* y los que no– la vemos ahora explicitada en el seno de Malena, en la medida en que se constituye como un personaje dual y contradictorio que reproduce la conducta previamente desarrollada por otros personajes, tales como el abuelo Pedro, la tía Magda o el tío Tomás.

Así, Malena renunciará a ser ella misma al casarse con Santiago del mismo modo que el abuelo Pedro, años antes y ante la negativa de la abuela Reina a llegar a un arreglo, decide retornar definitivamente a Madrid con la familia oficial, dejando a la oficiosa en el pueblo, en una clara abdicación de su propia vida y renunciando así a tomar las riendas de su propio destino.

Asimismo, de igual modo que Magda decidió en el pasado disfrazarse de monja para huir de la opresión que le producía la vida que ambas Reinas –su madre y hermana– intentaban imponerle, Malena años más tarde optará por disfrazar su vida de

absoluta normalidad y convencionalidad al lado de Santiago, representante máximo de lo políticamente correcto. Con todo, conviene destacar que, a medida que avanza la novela, el lector descubrirá que esta elección de Magda responde a una estrategia para escapar de aquel entorno asfixiante, un camino para poder largarse de allí y vengarse de su madre y su hermana. Su objetivo será borrar de su futuro a las que son las principales responsables de que se descubra su embarazo y posterior aborto; circunstancia que originó un hecho determinante en la vida de Magda, esto es, la ruptura con su padre, el ser al que más amaba del mundo, quién la abandonó a su suerte al dejarla en manos de su madre. Un objetivo, el de la venganza, que resultará poco gratificante para Magda ya que cuando llegue el momento de saborearla, después de prepararla «durante años», comprobará cómo se «queda en nada» (p. 480). Y es que no hay sanación posible en la venganza porque, a pesar de que la tía de Malena creía que el odio era una pasión tan fuerte y profunda como el amor, la realidad le demostrará que no es así, ya que no es posible extraer ninguna fuerza de la propia destrucción (p. 488).

Del mismo modo, nacerá también en Malena un irrefrenable deseo de venganza al descubrir que detrás del abandono de Fernando se encuentra su hermana Reina: «[...] había llegado el momento de devolver golpe por golpe, empuñando las mismas armas de las que hasta entonces sólo había dispuesto el enemigo [...]» (p. 532). Con todo, la experiencia de Magda, relatada en primera persona por la propia protagonista al final de la novela a su sobrina, se convertirá en todo un ejemplo para que la joven se convenza de que debe renunciar a urdir cualquier tipo de venganza contra su hermana para centrar todas sus fuerzas en construirse a sí misma al lado de otros personajes.

Asimismo, su tío Tomás deberá elegir la clandestinidad para mantener relaciones con hombres, tal y como hace la tía Magda con el padre de Malena. Así, vemos cómo el progenitor de la protagonista va a llevar también una doble vida: tanto con la tía Magda

como en su propio barrio, tal y como conocerá Malena gracias al relato de su tía en el reencuentro que se producirá al final de la novela.

Sin duda, se trata de unas opciones de vida por las que hay que pagar un alto precio y que están trufadas de renunciaciones y disidencias constantes: el abuelo Pedro debe renunciar al amor de Teófila; y Malena y Tomás deben renunciar, por su parte, a vivir de acuerdo a lo que les dicta su propia identidad. El regreso del abuelo, que se siente culpable y responsable único de la desgraciada vida de la abuela Reina y de Teófila, será para él una penitencia, una especie de castigo que él mismo se impondrá para tal pecado.

Por su parte, Magda, para lograr la libertad que tanto ansía y poder hacer así su propia vida, deberá despojarse de la gente a la que más quiere, que son el abuelo Pedro, Malena y el padre de ésta, así como de su ciudad, y de las gentes, del humo y de las calles que la contienen. En definitiva, Magda se verá obligada a alejarse de una gente y de un espacio que siente como propio y que, en cierto modo, también forman parte de esa identidad que busca. Resulta curioso ver cómo en el propósito de querer construirse a sí misma se vea obligada, al mismo tiempo, a renunciar a una parte ella (p. 451); algo a lo que no nunca llegará a acostumbrarse del todo. Así, Magda vive una especie de exilio físico que, en cierto modo, es una copia del exilio interior del abuelo Pedro y del de la propia Malena.

Detrás de todos estos modos de conducirse está, sin duda, la existencia de una moral tradicional que nos remite a la superestructura político-ideológica dominante de cada uno de estos momentos. Así, vemos cómo el abuelo lleva una doble vida porque la derrota de los republicanos en la Guerra Civil frustra la aprobación de una ley del divorcio que le hubiera permitido elegir a la mujer a la que amaba, Teófila. Ante esta circunstancia, e imbuido por las convenciones de la época, decide cobardemente

claudicar ante las exigencias de la abuela Reina y regresa a vivir una existencia hipócrita aunque le haga profundamente infeliz. Una conducta que reproducirá años después la propia Malena. En todos ellos encontramos una ocultación de sí mismos, de lo que sienten y de lo que son, que tendrá un efecto castrador indudable.

Descartada cualquier posibilidad de vida auténtica, Malena intentará subirse a la realidad que le ofrece Santiago: un «mundo lento, apacible y ordenado» que le permita aplacar los desbocados y profundos torrentes que amenazan con hundirlo y que siempre han sido objeto de censura por parte de terceros (p. 57). Y es que Malena pretende ensayar una nueva vida, abrir una nueva puerta, aunque desde el principio sabe que no la llevará a ningún sitio (p. 452, 453). Es decir, vamos a ser testigos de cómo Malena, llegado este punto de su vida, decide conscientemente mirarse en un espejo, el Santiago, a pesar de que sabe que le va a devolver una imagen deformada de sí misma.

Aunque todo desde el principio parece indicarle que seguir adelante con Santiago será un error, ella no se da por vencida: su pudor para no abordarla en el ascensor, su incapacidad para perder la compostura cuando está haciendo el amor con ella y, sobre todo, su absoluta despreocupación por el placer de Malena son signos que claramente indican que se ha equivocado de camino. Con todo, y aunque sabe que Santiago está en las antípodas de lo que ha sido Fernando en su vida, Malena intentará convencerse a sí misma de que ésta puede ser una salida aceptable, una derrota honrosa para su propio devenir vital.

Si comparamos el miedo que sintió Malena cuando creyó atisbar en Fernando cierta convencionalidad con su adhesión voluntaria a la más que evidente propuesta convencional de Santiago, podemos observar con claridad la involución que éste supone en la configuración de su identidad, así como la renuncia explícita de Malena a ser ella misma.

#### 4.7.2. Santiago, en las antípodas de Malena: la comida y las palabras

##### 4.7.2.1. La incapacidad de Santiago para saberse hombre

La renuncia explícita de Malena a ser ella queda patente en el personaje de Santiago en la medida en que éste se sitúa en las antípodas de la propia joven; un antagonismo que Almudena Grandes va a circunscribir a dos aspectos concretos: la comida y el lenguaje. Así, mientras su marido rechaza cualquier alimento del que desconozca su origen, y no consume vísceras, picantes y productos grasos, entre otros, Malena disfruta justamente con todo lo contrario. El asco que siente por las vísceras pone de manifiesto, en opinión de Malena, su incapacidad para «reconocer que es un animal» y, por lo tanto y derivado de este aspecto, la imposibilidad de comportarse como un hombre (p. 313), algo que aprendió de su abuelo Pedro (p. 296). La novela está trufada de un montón de referencias culinarias –tal y como también ocurre, aunque en menor cuantía, en *Las edades de Lulú*– que serían susceptibles de un análisis más profundo, en la medida en que establece curiosas relaciones entre la identidad de los personajes y la comida. Con todo, se trata de un tema que aquí nos limitamos a nombrar ya que extendería en mucho las páginas de nuestro trabajo.

4.7.2.2. La vida a través de las palabras, en la historia personal y colectiva, frente a la muerte del silencio

Otro de los rasgos que mejor ejemplificará las personalidades opuestas de Malena y Santiago, y que más irritará a la joven, es la absoluta incapacidad de Santiago

para interpretar las palabras, para darles un sentido más allá de su literalidad. Esta circunstancia, que le impide interpretar el mundo de manera metafórica, unida a su total ausencia de sentido del humor, supondrá también para Malena un ataque más a su propia personalidad en la medida en que el jugar con las palabras es uno de los pocos caminos posibles que le quedan para escapar de una realidad que, a pesar de haber sido elegida por ella, supone una total renuncia a su propio yo.

Esta discrepancia entre Santiago y Malena, la podemos hacer extensible al personaje de Agustín; y es que el giro de 180° que representa la relación de Malena con Santiago respecto a la de Agustín queda patente también, entre otros muchos aspectos, en el uso del lenguaje de una manera total y absolutamente diferente. Y es que si el segundo lo utilizaba como un ingrediente más en su relación para permitirle a Malena expresar libremente cómo se sentía, y ser así más ella, tal y como hemos explicado anteriormente, el primero desprecia su manera de mostrarse a través del lenguaje porque le avergüenza. Y es que no olvidemos que en Santiago todo es razonable, todo está medido y pensado, y eso también alcanza a las palabras.

El uso de las palabras también se constituye como un elemento determinante en la primera novela de Almudena Grandes, concretamente es Pablo el encargado de aleccionar a Lulú sobre la conveniencia de hablar con propiedad y decir «follar» frente a «hacer el amor». De este modo, incita a la joven a que se exprese a través de las palabras tan libremente como lo hace con su cuerpo a través del sexo. Su objetivo es dejarle claro a la todavía inocente Lulú que el amor y el sexo no tienen nada que ver. «El sexo, es decir, follar, follar a secas, es algo que no está necesariamente relacionado con el amor, de hecho son dos cosas completamente distintas...» le explica a la joven después de mantener relaciones sexuales (p. 67). La relación con Pablo, así como todas las experiencias posteriores, le permitirán a Lulú concluir que, al menos en su caso, no

hay duda que sexo y amor son dos caras de una misma moneda que van indisolublemente unidas.

A través de este asunto, Almudena Grandes plantea no sólo la importancia que tiene el lenguaje y el modo de expresarse de las personas en la configuración de su propia identidad, sino también las consecuencias que tiene renunciar a las palabras. Cuando Santiago opina que lo mejor es no hablar cuando se mantienen relaciones sexuales, Malena hace la siguiente reflexión: «No hablar, pensé, pero no hablar es no vivir, es morirse del asco» (p. 360). Así, la escritora madrileña deja constancia de que hay, al menos, dos maneras de vivir la sexualidad a través del uso del lenguaje: por una lado, está la de Malena, y por otro la de Santiago y la de Reina, que alardea de que cuando hace el amor con Germán ni siquiera necesitan las palabras (p. 392).

Pero Almudena Grandes va más allá al vincular el silencio con la muerte a través del personaje del abuelo Pedro quien, cuando regresa a Madrid junto a su esposa como castigo por todo lo hecho en el pasado, se autoimpone el silencio, convirtiéndose, a partir de entonces, en un muerto en vida.

Esta circunstancia, que aparece aplicada a la historia particular de los personajes, es claramente el símbolo de la existencia de dos opciones distintas frente a la historia colectiva: por un lado está la de callar y no decir nunca nada, porque lo que no se dice no existe; y por otro lado está la de hablar, expresarse, contar, relatar... y elaborar un discurso que nos permita ser más libres y más conscientes del pasado para evitar en el futuro errores anteriores, además de poder resarcir a los callados durante tanto tiempo. Esto es, contar la realidad de lo que verdaderamente sucedió en el pasado, durante la Guerra Civil y la Dictadura, y rasgar así el velo del silencio que supuso la Transición española. La opción de Malena no deja lugar a dudas, tanto en un aspecto como en el otro. Recordemos que cuando de la mano de la abuela Soledad conoce la historia del

abuelo Jaime, la joven le reclama que cuente lo que verdaderamente sucedió con su abuelo para que «todo el mundo lo sepa» y poder vengar al menos su muerte (p. 283). De este asunto hablaremos más ampliamente con posterioridad cuando nos detengamos en el personaje de la abuela Soledad.

4.7.2.3. De nuevo, la frustración frente al espejo erróneo robado. La maternidad culpable de Malena con Santiago

Santiago representa un viraje total respecto al personaje de Agustín también desde un punto de vista físico y moral. En este sentido, resulta curioso ver cómo mientras el segundo destaca por poseer un físico poco agraciado –de hecho Malena confiesa que cuando lo conoció resultó ser el hombre más feo que hasta ese momento haber visto (p. 327)–, Santiago es el máximo exponente de la belleza. Ambos representan dos caras absolutamente opuestas no sólo en cuanto al aspecto externo sino también en sus maneras de ver y entender la vida. De nuevo, Almudena Grandes hace surgir las dualidades, con un juego de opuestos encaminado a destacar rasgos contrarios.

Y es que Santiago encarna a un personaje impecable, de belleza y comportamiento perfecto, con el que Malena intentará reengancharse a la vida convencional. Es tal el proceso de adecuación a la realidad que éste supone en su vida que parece hecho a la medida de su hermana: la perfecta y políticamente correcta Reina. «Santiago le sentaría mejor a mi hermana» piensa Malena de manera un tanto premonitoria el mismo día de su boda (p. 291).

Esta vida falsa que Malena elige vivir con un hombre amable, optimista, sobrio, seguro de sí mismo y práctico –susceptible pues de proporcionarle una vida fácil–



resultará del todo fallida por situarse al margen de cualquier tipo de pasión. Y es que, aunque la joven creará que el sexo templado y tímido que obtiene de Santiago puede servir para convertirla en un ser dócil, pronto aflorará su propio yo incapaz de vivir prisionero eternamente. Malena, inicialmente, piensa tener suficiente con la sutil atracción que le produce el deseo ajeno, aunque muy pronto será consciente que aquello no es más que un mal sucedáneo del verdadero deseo, porque nada tiene que ver con lo que experimentó con Fernando.

Así pues, con esta relación, ejemplo máximo de negación de uno mismo, Malena prolongará la ocultación que tantas veces ensayó en su infancia y preadolescencia, y optará por vivir una farsa de la que es consciente desde el primer día, porque nunca logrará llegar a borrar ni la nostalgia por su vida anterior ni el deseo de salir a buscar un hombre que le guste (p. 364). Ante esta evidencia, Malena intentará convencerse a sí misma de que Santiago le conviene, y emprenderá una lucha contra ella misma por adaptarse a él y todo lo que éste representa. Y es que las palabras pronunciadas por Fernando en su despedida –aquellas que distinguían dos tipos de mujeres: la que sirven para follar y las que son para enamorarse– nunca dejarán de resonar en su cabeza.

Esta relación, como todas las otras no estará exenta, por parte de Malena, del sentimiento de culpa; y es que como la conducta impecable de Santiago le impide a Malena hacerle cualquier tipo de reproche, pronto el dedo acusador girará hacia ella misma. Con este tipo de relación, Santiago no sólo le niega su propia identidad sino que también le hurta la posibilidad de echarle la culpa de lo que pasa; ni tan siquiera le quedan las migajas de absolverse a sí misma. Tal será el hartazgo de esta relación que Malena llegará a pensar que sería preferible tener un marido compartido, como le sucedió a su abuela, y va un paso más allá al desear ser Teófila; una circunstancia que hace aumentar, más si cabe, el siempre presente sentimiento de culpa (p. 371).

Cuando Malena detecta que para ella ya no hay futuro, porque el presente que está viviendo con Santiago es todo el futuro que puede esperar, se planteará, más que nunca, que aquella relación no tiene ningún sentido. La joven va a experimentar una de las derrotas más importantes de su vida cuando Santiago la abandone, después de que ya se hubiera resignado a vivir con él porque, como dependía totalmente de ella, entendía que no podía dejarlo; y es que se siente en deuda con Santiago porque se ha convertido en un hijo grande para ella. Aunque en términos muy distintos a los que aparece en *Las edades de Lulú*, Almudena Grandes plantea de nuevo la reproducción de relaciones de tipo paterno-filial entre personajes que, sin tener vínculos biológicos, tienden a asumir este tipo de papeles. En este sentido, Paola Madrid Moctezuma habla de la aparición en Malena de «un nuevo sentimiento maternal» que le impide dejar a su marido por entender que supondría condenarlo a la «orfandad» (Madrid Moctezuma, 2002: 66).

«Y me encantaría enamorarme locamente de un tío, pero de un tío mayor, un adulto, un hombre» le confiesa Malena a Reina cuando ésta la interroga sobre cómo va la relación con su marido (p. 446). Ante la pregunta de por qué no lo deja, Malena argumenta que no lo hace porque depende de ella económica, afectiva y emocionalmente. En el origen de esta decisión está el tan repetido sentimiento de culpa del que no hemos dejado de hablar a lo largo de toda la novela: «No tengo valor para hacer algo así sin un motivo concreto, y como nací en 1960, en Madrid, capital de la culpa universal y los valores eternos, no soy capaz de considerar que mi propio hastío sea un motivo concreto» (p. 447). Aquí aparece de nuevo claramente explicitada la influencia del contexto sociocultural en los comportamientos privados, y lo hace a través de dos elementos localizadores determinantes y concretos: un lugar, Madrid, y un tiempo, los años sesenta; es decir, la ideología predominante en la España franquista de la que no hemos dejado de hablar a lo largo de todo el trabajo.

Perpleja y desconcertada por la decisión de Santiago, pronto descubrirá que detrás de aquella decisión está Reina, que de nuevo le ha arrebatado a un hombre, aunque esta vez sea para quedárselo. Y es que su hermana se encargará de robarle hasta esa leve y difusa sensación de utilidad que Malena obtenía al ejercer de madre con Santiago, aunque a veces pudiera resultar ser una verdadera carga para ella. En este sentido podemos ver cómo el personaje de Reina se erige en el principal administrador de la vida de Malena, aunque ella no sea consciente del todo y piense que está ya libre de su influencia. Así, después de romper el espejo de Fernando y propiciar que Malena haga lo propio con Agustín, ahora será ella directamente quién acabe por llevarse, para sí misma, el espejo erróneo de Santiago; un espejo que a pesar de resultar altamente castrador para Malena ha sido elegido libre y conscientemente por ella. Así, el dolor que el personaje de Santiago va a originar en Malena es doble: al derivado de la vida falsa que supone vivir con él hay que sumar el de ser abandonada cuando ella era la aburrída y agotada por la relación.

El ocultamiento de sí misma que supone para Malena vivir con Santiago terminará por explotarle en la cara cuando en una salida nocturna con Ernesto, su compañero de trabajo en la academia, acabe manteniendo relaciones sexuales con un desconocido en los baños de un local de copas estando ya embarazada. Dispuesta a aceptar la pena de la culpa impuesta por este episodio que le permitió volver a una «euforia antigua» que creía haber olvidado, Malena se sorprende a sí misma libre de todo remordimiento; parece que la aceptación de ella misma, tal cual es, está cada vez más cerca (p. 413, 414).

De este modo, Almudena Grandes deja constancia de cómo el personaje de Santiago contribuye a la construcción de la identidad de Malena, aunque sea a través de un proceso involutivo; y es que ese volver atrás le va a permitir a nuestra protagonista

descifrar algunos aspectos que quedaron en el pasado pendientes de interpretación debido a su escasa edad. Sólo ahora, a través de las relaciones con Santiago, va a poder reinterpretar y avanzar en la construcción de su propia identidad.

#### **4.8. Tres espejos silenciados: la tía Magda, el abuelo Pedro y la abuela Soledad. La necesidad de Malena de desvelarlos para avanzar**

La tía Magda, el abuelo Pedro y la abuela Soledad se van a constituir en tres espejos fundamentales para el proceso de construcción identitaria de Malena; y es que, cada uno, a su manera, pondrá a la joven sobre la pista de cuál es el camino a seguir para alcanzar una identidad plena y propia. Se trata, además, de tres personajes silenciados por las circunstancias que, en la medida en que vayan siendo desvelados, le permitirán a la joven proveerse de los instrumentos necesarios para poder avanzar en su propósito.

##### *4.8.1. La tía Magda y el abuelo Pedro*

4.8.1.1. Magda-Malena: complicidades recíprocas. Del rechazo inicial al posterior amor absoluto. Personajes ambiguos: el abuelo Pedro y su padre Jaime

La tía Magda es un espejo al que accede Malena en su infancia y que, tras desaparecer sorpresivamente de su vida, retornará de nuevo ya en su primera madurez para darle a conocer las claves de muchas de las cosas que le enseñó de pequeña, además de para ofrecerle una valiosa información sobre su vida y sobre la de otros

miembros de la familia que resultará determinante en el caminar hacia ella misma que es la existencia de nuestra protagonista.

La complicidad que existe ente Malena y su tía es absoluta y recíproca ya desde su infancia. De hecho, aparece cuando ella asiste al colegio y su tía acaba de tomar los hábitos: «¿con quien hablaría yo aquí si no pudiera hablar contigo?» (p. 62) le confiesa Magda a su sobrina. Así, del mismo modo que Malena representa para Magda una bocanada de aire fresco en el asfixiante mundo del colegio, Malena tiene en Magda la clave para comprenderse a sí misma, un espejo en el que mirarse y reconocerse; en definitiva, una imagen en la que encontrar su propia identidad:

*[...] yo misma me resultaba confusa y hasta inaccesible con una frecuencia exasperante, y sólo ella parecía comprenderme [...] me acostumbré a verme reflejada en ella, en su fortaleza herida de debilidad, en su cinismo podrido de inocencia, en su brusquedad carcomida por la mansedumbre, en todos sus defectos, que hice míos, y en la virtud de su propia existencia, que hacía mi existencia tolerable, pero me daba tanta rabia verla allí, traicionándose metódicamente a sí misma, castigándose con tanto rigor [...]* (p. 62).

Y es que ante la imposibilidad de verse reflejada en el espejo de su madre, Malena optará por Magda y quedará así alineada, casi sin darse cuenta ni pretenderlo, en la otra orilla, aquélla que está habitada por el bando de los malditos de la familia.

Resulta curioso observar cómo el rechazo que Malena tiene inicialmente hacia Magda, y que luego se transformará en un amor absoluto, tiene su origen en un sentimiento de lealtad hacia su madre mal entendido; y es que desde su inocencia de niña entiende que amar a su tía supone, en cierta manera, traicionar a su progenitora, porque a pesar de que ambas poseen un físico idéntico, su tía era mucho más guapa que su propia madre (p. 55). Es pues el profundo amor que siente por su progenitora el que la llevará a negar a Magda; circunstancia que no podemos pasar por alto en la medida

que supone negarse a sí misma, si tenemos en cuenta que prácticamente tía y sobrina son dos almas gemelas.

En el proceso de acercamiento de Malena al personaje de Magda, Almudena Grandes reproduce lo sucedido anteriormente con el abuelo Pedro: así, el temor inicial evolucionará hasta convertirse en un amor inquebrantable que, no sólo no tiene en cuenta los errores de su abuelo, sino que son estos errores justamente el principal origen de esta adhesión incondicional, esto es, el gran amor de Malena hacia su abuelo Pedro reside en su capacidad para amar todos y cada uno de sus pecados, sus silencios y sus gestos, su «extraña devoción por un bebé monstruoso», que es Pacita, su «fidelidad a la monja renegada», «su pasión por una mujer vulgar» como Teófila (p. 233); en definitiva, le ama por todo aquello que le hace humano, con sus contradicciones y errores, con sus pasiones y sus miserias. En este sentido, para Rosalía Cornejo-Parriego, el abuelo Pedro se configura como un personaje «fronterizo», patriarca terrateniente, de casa grande y casa chica, que no puede negar los rasgos caciquiles y que se erige en «un ejemplo perfecto para resaltar la ambigüedad y los rasgos esquizofrénicos que permean la familia de Malena, trasunto de la familia nacional» (Cornejo-Parriego, 2005: 56). Esta humanización del abuelo Pedro le permite a Malena verse a sí misma mucho más nítidamente y recuperar el espejo ausente de Magda que se quebró cuando ésta desapareció de su infancia. Esta manera de quererlo no es más que una forma de reclamar un amor universal similar para ella, una aceptación total sin censuras ni condiciones.

El padre de Malena será otro personaje con altas dosis de ambigüedad en la medida en que aparece como un oportunista que se casa con la madre de ésta sólo para ascender socialmente, aunque los motivos que Magda sitúa detrás de esta decisión lograrán presentar al progenitor de Malena como un ser rebelde que no quiere resignarse

al mundo, «de un solo color, bastante oscuro», que la Dictadura impone (p. 465). Y es que, en palabras de Magda, el padre de su sobrina y ella misma fueron las principales víctimas de un sistema político que no les permitió elegir. «Si no comprendes esto, [...] nunca comprenderás a tu padre, porque era un trepador, y si quieres hasta un tramposo, pero para él, esto seguía siendo la guerra» afirma Magda en un claro intento por encontrar una explicación ante tal comportamiento, dejando constancia de nuevo de que detrás del modo de conducirse de este personaje hay también razones vinculadas a la historia de este país, tal y como venimos afirmando (p. 465). La función desveladora del pasado que en este sentido ejerce el personaje de Magda no deja lugar a dudas en la medida en que le ofrece a Malena la otra mitad de su padre, una verdad que sólo ella conoce y que el silencio está sepultando. Tal y como le ocurre a Malena con su abuelo y su tía, gracias a esta información la joven logrará querer más a su padre. Asimismo, la doble vida que lleva éste entre su antiguo barrio de Usera –compartiendo sus noches con mujeres vulgares y traficantes de medio pelo– y la zona de Martínez Campos, a la que pertenecerá después de casarse con la madre de Malena, da muestras de la vida de ocultamiento y ficcionalidad que representa su existencia; una circunstancia que nos remite al devenir vital de la protagonista de esta novela.

Así pues, el abuelo Pedro y Magda van a ser dos figuras claves para Malena en el camino de la búsqueda de su propia identidad que es la novela. Y es que del mismo modo que el abuelo Pedro intenta convencer a Malena de que Reina no es mejor niña que ella (p. 42), Magda le informará de que no tiene porque «seguir siendo toda la vida una copia» de su hermana (p. 58). Esta actitud hacia Malena responde a la inevitable identificación que surge entre ellos; y es que como lectores, después de conocer cuál ha sido el discurrir de sus vidas, sabemos que tanto el uno como el otro se van a ver reflejados en Malena porque en muchos momentos de su vida se han sentido como ella.

Las similitudes entre Malena y su tía durante la infancia de la primera, a pesar de la diferencia de edad, son indiscutibles: ambas comparten una cómplice clandestinidad y habitan un territorio fronterizo que las convierte en una niña imposible y en una monja impostora respectivamente, cultivando «una personalidad falsa sólo para despistar»; igual de desubicada y fuera de lugar se siente Magda en el convento, como lo está Malena en su vida de niña que transita hacia la adolescencia (p. 59).

Con todo, se trata de un periodo de complicidad muy corto que apenas alcanza los cuatro años, ya que luego, cuando Magda desaparezca, Malena quedará huérfana. Y es que nuestra joven protagonista se sentirá más hija de su tía que de su propia madre. Por su parte, vamos a ver cómo el amor que siente Magda hacia su sobrina parece ser más propio de una madre que el de una tía: «eres la persona que más quiero en este mundo, la única que me importa de verdad» (p. 68). En este asunto profundizaremos un poco más adelante cuando hablemos de las relaciones materno-filiales.

4.8.1.2. Contra el castigo del silencio, la liberación a través de la palabra: el diario de Magda

Con la desaparición del único asidero que le permitía entenderse mejor, Malena se quedará sola, sin referencias ni esperanzas, sumida por completo en la más absoluta oscuridad. Y es que después de haber tenido la sensación de que tenía un espejo en el que reconocerse, de nuevo se va a ver sin nadie en quien reflejarse, y el dolor será inmenso: «entonces aprendí lo que significa estar sola» (p. 82).

La despedida de Magda será muy esclarecedora en la medida en que le marcará el camino que debe seguir, tomando como elemento ejemplificador el juego con el que Reina la tiraniza:



*–[...] Ellas son iguales, ya lo sé, pero tú tienes que aprender a ser distinta, y tienes que aprender a ser tú sola. Si eres valiente lo conseguirás, antes o después, y entonces te darás cuenta de que no eres mejor ni peor, ni más ni menos mujer que tu madre o tu hermana. [...] no le consientas a Reina que siga jugando, ni en serio ni en broma, tienes que acabar con eso, acabar de una vez, antes de hacerte mayor, o ese maldito juego acabará contigo (p. 81).*

Estas palabras, pronunciadas por Magda en las primeras páginas de la novela, son muy significativas y un tanto premonitorias acerca de la lucha que va a representar la vida para Malena en los próximos años.

La separación entre ambas quedará sellada con el diario que Magda le regalará a Malena cuando se la encuentre casualmente por la calle y sin los hábitos al acudir a sus clases de inglés. Este diario es el legado que Magda le dejará, un ancla a la que poder aferrarse en su ausencia y que pretende ser su sustituto; se trata de un instrumento a través del cual Magda pretende estar presente en la vida de su sobrina.

*Escribe sobre las peores cosas que te pasen, esas tan horribles que no se las puedes contar a nadie, y escribe sobre las mejores, esas tan maravillosas que nadie las comprendería si se las contaras, y cuando sientas que no puedes más, que no vas a aguantar, que sólo te queda morirte o quemar la casa, no se lo cuentes a nadie, escríbelo aquí y volverás a respirar antes de lo que piensas, hazme caso (p. 81).*

Y es que Magda es consciente de que el silencio es el peor de los castigos, la pena más grande entre todas las que existen con la que una persona puede ser castigada. De hecho, vamos a ver cómo ésta será la pena elegida por el abuelo Pedro para pagar todos los pecados cometidos en su vida. Así, la tía de Malena le ofrece la posibilidad de articular un discurso, privado y de uso personal, pero discurso al fin y al cabo, que le permita conquistar cierta parcela de libertad. En este sentido, para Paola Madrid

Moctuzuma este diario se constituye en un elemento indispensable para «empezar a adueñarse de su vida y a quererse tal y como es» (Madrid Moctezuma, 2002: 69).

Las conversaciones que muchos años después Malena mantendrá con el psiquiatra Rodrigo Orozco –«durante mucho tiempo, más de una hora, tal vez dos, casi siempre en solitario, a veces con él» (p. 550)– van a representar una continuación de lo que fue durante su infancia y juventud este diario. Y esto es así en la medida en que le van a permitir sacar a la luz aspectos de su vida ocultos que nunca antes ha contado a nadie, secretos que la han atormentado durante años y que al verbalizarse, al expresarse, van a hacer de ella una mujer «más ágil, más ligera» (p. 550).

A pesar de la presencia interrumpida de Magda en la vida de Malena, de hecho median dos décadas entre su desaparición y el reencuentro, la identificación y complicidad que existía entre ambas no se rompe con el paso del tiempo. «Veinte años después, hablar con ella seguía siendo tan fácil para mí como hablar conmigo lo había sido antes para ella [...]» reconoce Malena en este sentido (p. 452).

No es causalidad que justo antes de que Malena rompa su ligazón con Reina – que es todo un lastre para la libre adquisición de una identidad propia– se produzca el reencuentro con Magda. Y es que parece imposible que ésta pueda de una manera definitiva construirse a sí misma sin antes poder volver a mirarse en el espejo de su tía Magda, veinte años después de que ésta desapareciera de su vida. Será entonces, trascurrido todo este tiempo, cuando Malena esté en condiciones de calibrar la magnitud de tal pérdida: «[...] la quería, y la necesitaba, y habría necesitado tenerla a mi lado todos aquellos años para aceptar la desolación como un leve contratiempo, pero alguien me había robado su imagen, alguien había roto mi único espejo, y sus pedazos me habían traído mucho más que siete años de desgracias» (p. 484).

#### 4.8.1.3. La culpa y la castración en Magda como avance de la culpa y la castración de Malena

El sentimiento de culpa, uno de los rasgos fundamentales del personaje de Malena, aparece también, como no podía ser de otra manera, de una forma bastante acentuada en Magda, y lo hace vinculado a la relación de ésta con su padre: «no me lo perdonaré en la vida, él no se merecía que yo le mintiera, y le mentí, él no se merecía que yo le traicionara, y le traicioné» dice la tía de Malena profundamente herida por haber sido incapaz de contarle todo lo sucedido en torno a su embarazo, la traición de su hermana y la farsa del convento, consciente en todo momento de que si le hubiera contado la verdad él la habría ayudado (p. 487, 488).

La indiscutible castración que supone para Magda tomar los hábitos se constituye como un aperitivo de lo que pocos años después llegará a ser la vida de la propia Malena, tal y como señalábamos anteriormente; y es que la escisión familiar entre buenos y malos, se reproduce inmediatamente en el interior de cada uno de estos últimos alumbrando seres divididos que luchan entre lo que sienten y desean, y que la sociedad interpreta como malo, y lo que deben hacer, que aparece revestido con la pátina de ser moralmente bueno; circunstancia que en ellos provoca una escisión total.

La solución temporal ante este dilema pasa, en muchos casos, por adecuarse a la realidad, adaptarse a lo que marcan los cánones; esto es, escindir-se interiormente para hacer exteriormente una cosa a pesar de que internamente se sienta otra totalmente distinta, dando lugar a una situación prácticamente insoportable. Se trata de una traición absoluta a uno mismo que no deja espacio alguno para la propia identidad. Este modo de actuar supone una representación irreal de uno mismo que, en la medida en que está aceptada conscientemente, tal y como pasa con Malena cuando se casa con Santiago y

con el regreso del abuelo Pedro a casa, es interpretada por el personaje como un castigo necesario.

Esta escisión interna que Malena vive de una forma bastante amarga curiosamente no supone ningún problema para Reina que, a su modo, también tiene una doble cara que le permite alcanzar la perfección a ojos de los demás y desarrollar internamente una vida que nada tiene que ver con su modo de actuar de cara a la galería. Esta manera de conducirse le permiten ser la reina del mundo ya que compagina, sin ningún problema y con toda naturalidad, la imagen de niña dulce, buena y armoniosa, con la maldad más sutilmente alevosa, frente a una Malena que confiesa sólo saber «embestir de frente» (p. 86).

4.8.1.4. La primera visibilidad a través abuelo Pedro. Dos versiones de una misma verdad: Mercedes y Paulina.

La relación entre Malena y el abuelo Pedro, tal y como ya hemos apuntado, resulta determinante para la configuración identitaria de la joven y se inicia con un encuentro casual entre ambos, que culminará con la entrega de la esmeralda cuando ésta tiene tan sólo 12 años. «[...] pero él me daba calor, nunca había recibido tanto como el que él me había transmitido en un solo gesto, y nadie me había dicho nunca que yo le gustara, y él lo había hecho, y hasta me había llamado princesa» (p. 20).

La atención que recibe por parte de su abuelo y el sentirse visible a los ojos de otra persona, sensación nunca antes experimentada por Malena, además de dejar constancia de las carencias afectivas de la niña, anticipa la posterior exaltación identitaria experimentada con Fernando, de la que hemos dado cuenta ampliamente con anterioridad. «Tú eres de los míos» (p. 45) le dice el abuelo a Malena cuando le entrega

la esmeralda por entender que, por su forma de ser, algún día la puede necesitar; y es que con la donación de esta piedra preciosa el abuelo pretende distinguir a Malena, hacerla fuerte, que se sienta poderosa e importante y evitar así que nadie le haga daño, en definitiva, que se quiera más y mejor; se trataba de protegerla de los demás y de sí misma, tal y como al final de la novela la tía Magda le contará a su sobrina (p. 527, 528).

El abuelo es consciente de la afinidad que tiene con su nieta después de observarla en silencio desde que nació y, más todavía, tras la inocente confesión de Malena acerca de la superioridad moral de Reina respecto a ella: «Reina y yo no nos parecemos en nada, Reina es mucho más buena que yo [...] Pregúntaselo a mamá, y verás...» asegura Malena (p. 42); unas palabras que, como no podía ser de otra manera, enfadarán enormemente al abuelo.

La caja de madera que le enseña contiene dos piedras: una roja, más fina y reluciente, y otra verde, de aspecto «sucio», sin brillo, áspero y rugoso (p. 45). Y será justo esta última, más pequeña y menos vistosa, para sorpresa de Malena, la que tendrá más valor. Y es que sólo pasado el tiempo descubrirá que del mismo modo que la esmeralda a pesar de ser menos espectacular es la verdaderamente valiosa, las personas de su familia que desarrollan conductas menos aptas para la exhibición pública según las normas sociales del momento serán las portadoras de un auténtico y verdadero valor.

A partir de entonces, ambos sellaran un pacto eterno de fingida indiferencia, que convertirá al abuelo en ese sabio protector por el que Malena sentirá una misteriosa y difusa admiración que, ya en la adolescencia, adquirirá nuevos significados al calor de las conversaciones que presenciara entre Mercedes y Paulina en Almansilla.

Almudena Grandes crea estos dos personajes para que le ofrezcan a Malena dos versiones distintas de unos hechos del pasado que se constituyen como las dos mitades

diferentes de una misma verdad que de otra manera hubiera quedado silenciada por el transcurso del tiempo (p. 114). Además, cada una de ellas representa las dos tendencias que existen en torno a la conveniencia o no de hablar claramente del pasado colectivo; una circunstancia que está de total actualidad en la política española de hoy en día, y que tanto interés suscita en la escritora madrileña. Así, por un lado está Paulina, franquista, procedente de la ciudad donde cocina para los abuelos, defensora a ultranza de la abuela Reina y crítica con Mercedes por el simple hecho de contar; y por otro lado está Mercedes, la republicana que vive en el pueblo, intercesora del abuelo Pedro y que se muestra abierta y explícita en su relato. Para Cornejo-Parriego se trata de una confrontación individual que ofrece la escritora madrileña con el objetivo de poner sobre la mesa la oposición entre dos «conceptos de nación» (Cornejo-Parriego, 2005: 45).

A través de la narración de ambas –dual y contradictoria, y por eso necesariamente complementaria, como no podía ser de otra manera en esta obra– la joven conocerá la verdadera historia de su abuelo y podrá ponerle argumento a las expresiones mil veces escuchadas en su infancia acerca de su «tenebrosa» reputación (p. 17); un retrato, el del abuelo Pedro, que completarán Magda y Tomás al final de la novela.

4.8.1.5. La ruptura del silencio. La necesidad de saber para querer más y mejor a los otros y a uno mismo

Con independencia de cuál sea la versión, inevitablemente partidista, que cada una de ellas ofrezca de los hechos, los dos personajes con su propio relato asumen una función determinante para la configuración identitaria de la joven al rasgar el velo que

cubría el espejo del abuelo Pedro, erigiéndose así en auténticos quebrantadores del silencio. Una función de la que también participará la abuela Soledad respecto a la historia del otro abuelo de Malena, el padre de su padre, tal y como comprobaremos un poco más adelante. El valor de las tres reside en que con su discurso logran alumbrar un espacio de la historia de la familia de Malena que ha sido intencionadamente silenciado a lo largo del tiempo. Este silencio es así de absoluto, tanto en el caso de un abuelo como en el del otro, porque se entiende que sobre lo que no se habla no existe. La mirada censora de la madre de Malena cuando ésta se interesa por algunos aspectos del pasado familiar, así como el silencio que su padre ha guardado siempre en torno a la historia de su progenitor, dan cuenta de lo que hablamos.

Del mismo modo que en *Malena es un nombre de tango* el silencio es una estrategia para aniquilar la existencia de las cosas, vamos a ver cómo en *Las edades de Lulú*, tanto Marcelo como Pablo, conscientes de que con el incesto han traspasado una línea roja en la que han dejado atrás a Lulú, van a optar por el silencio en un vano intento por hacerlo desaparecer de sus vidas: «[...] ninguno de los dos volvió mínimamente sobre el tema, ni juntos ni por separado, aquí no ha pasado nada» comenta Lulú ante la actitud adoptada por ambos (p. 261). Igualmente, Lulú cuando se siente acorralada o superada por las circunstancias opta por llenar su cabeza de un silencio inmediato, aplazando de este modo cualquier reflexión para más tarde, como si de esta forma logrará hacer desaparecer el problema; así, vamos a ver cómo tras haber sido rechazada por Pablo, la joven decide no pensar más en ello y dejarlo para más tarde, como si proceder de tal modo pudiera cambiar las cosas (p. 270).

El hecho de que el silencio en *Las edades de Lulú* esté fundamentalmente vinculado a los hechos cotidianos no es óbice para que en un determinado momento, tal y como ocurre en *Malena es un nombre de tango*, aparezca asociado a un episodio de

carácter político, concretamente a la estancia en la cárcel de Pablo y Marcelo. Se trata de una experiencia de la que Lulú tiene una imagen sesgada porque sucedió cuando ella tenía once años y porque, tal y como pasaba en la familia de Malena en torno a determinados temas vinculados con la política, en casa de la joven tampoco se hablaba mucho del asunto. Así, el relato de Pablo en primera persona sobre estos acontecimientos le servirán a Lulú no sólo para ponerla al día de unos acontecimientos que vagan en su memoria con unos perfiles un tanto borrosos, sino, sobre todo, para permitirle amarlos más todavía si cabe a ambos. «Estaba conmovida por todo aquello. No les quería menos, si acaso más que antes, y ya no me importaba en qué se habían gastado el dinero» (p. 139) comenta la joven cuando conoce las circunstancias exactas de su estancia en prisión, dejando constancia también en este caso que el descubrimiento de la verdad le permite amar y comprender mejor las debilidades de los demás y, de este modo, acceder más y mejor así misma, tal y como le sucede a Malena .

Con todo, conviene señalar cómo el silencio en torno a este asunto es interpretado por Lulú de una manera positiva, esto es, como ejemplo de integridad personal por parte de ambos, aunque bien es cierto que a su vez reconoce que la ruptura de tal ocultismo ha supuesto una liberación para Pablo nada desdeñable:

*Luego siguió hablando, daba la impresión que quería vaciarse, contarle todo, después de años sin mencionar aquella época, no le gustaba, podría haber ido de mártir, años atrás, cuando todo el mundo presumía [...] y era mentira, podría haber presumido él también, y llorado, pero no lo hizo (p. 139).*

A través del relato de Paulina y Mercedes, Malena atisbará la historia de un hombre, poseído por una *mala vena*, heredada de Rodrigo el Carnicero, que lo convertirá en alguien tremendamente desgraciado. Es la información de ambas criadas la que le va a permitir a Malena verse nítidamente en el espejo de su abuelo e



identificarse con él a través de una alianza indestructible; y es que de igual modo que Malena ve en su abuelo a un hombre que «había nacido por error», en la fecha, en el lugar y en una familia que no le correspondía, hombre entero «pero equivocado» (p. 113), ella se confesará también errónea en varias ocasiones: «Durante mucho tiempo conservé la sensación de haber nacido por error» (p. 83).

Así pues, gracias al relato de Paulina y Mercedes, la Malena adolescente convertirá al abuelo Pedro en un asidero al que agarrarse para no despeñarse, un referente con el que identificarse y poder explicarse mejor a sí misma; circunstancia que explicitará a través de un profundo amor hacia él. Y es que el desvelamiento de la historia de su abuelo provoca en Malena una infinita ternura, una insoportable necesidad de fundir los errores propios con los suyos, aunque eso suponga traicionar a su abuela, porque siente que si éste no sabía hacer nada bien, ella tampoco (p. 112).

Convertido en un ser desvalido y transformado por la vida en un desesperado habitante de una soledad completa, casi peor que la de las dos mujeres a las que tan mal amó, Malena no puede más que sentir compasión por él, porque le ama y porque intuye que ella también está abocada a habitar un mundo similar al de su abuelo. Tal es el grado de identificación que llega a tener con él que cuando lo ve en el lecho de muerte, vencido por la vida, no puede evitar que su estado le llegue a doler como «una herida propia» (p. 229). Y para aliviarle tal tortura no duda en hacerse pasar por Magda, cuya presencia el abuelo Pedro reclama desde la inconsciencia que habita en la antesala de la muerte. Esta escena resulta bastante significativa en la medida en que permite reunir frente a frente, aunque sea simbólicamente, a tres personajes muy similares dando lugar a una reproducción infinita de seres erróneos y equivocados (p. 230).

La atracción que siente hacia él es doble: por un lado, como referente vital que le permite curarse sus propias heridas y, por otro lado, como prototipo de hombre. En este

sentido, podemos decir que siente hacia el abuelo Pedro una atracción similar a la que luego tendrá por el abuelo paterno Jaime, totalmente desconocido para Malena hasta que el personaje de Soledad se encargue de descubrirselo y ofrecérselo como un espejo más al servicio de este caminar hacia sí misma de Malena.

La imagen del abuelo Pedro como un joven apuesto, subido a un caballo medio desnudo, galopando por las tierras de Almansilla (p. 107) o la de un hombre que pretende por la fuerza «pecar» con su abuela (p. 43), se hace cada vez más fuerte y necesaria en la memoria de Malena para poder convivir con la sensación de exiliada en su propia vida que experimenta la joven y que se hace especialmente patente cuando decide vivir con Santiago. «[...] yo no hubiera resistido la tentación de salir del baño para pecar deprisa (con él)» confiesa la propia Malena alineándose así con su abuelo y participando de su incapacidad para controlar su propio deseo (p. 43).

Del mismo modo, la instantánea del abuelo Jaime caminando sereno hacia la muerte será determinante para progresar en su adquisición identitaria. Y es que Malena se identifica profundamente con ese hombre que avanza convencido hacia la muerte, del que dice lo siguiente: «era el padre de mi padre, y la cuarta parte de mi sangre, y era yo» (p. 276). La joven va a ver en él un ser humano de una altura moral inigualable que prefirió morir en el frente antes que, avanzada la Guerra Civil, lo mataran por ejercer de Fiscal especial de Tribunales de Guerra; en definitiva, un héroe porque murió como mueren los héroes, «solo y para nada» (p. 275).

El abuelo Pedro, además de proponerse a sí mismo como imagen determinante en la configuración de la identidad de Malena, también le va a intentar transmitir algunas enseñanzas en torno a la naturaleza del ser humano muy importantes para que ésta pueda aceptarse a sí misma tal cual es. A través de la matanza del cerdo que el abuelo le obliga a presenciar, Malena recibe una información que, cuando pase el tiempo

necesario para poder madurarla e interpretarla, le servirá para conocerse mejor a sí misma y poder afianzarse en su propia personalidad: «me señaló mi corazón en el corazón del cerdo, y allí mi hígado y mis riñones, mis pulmones y mis intestinos. No lo mires con asco, me advirtió, porque así eres tú por dentro» (p. 296). De este modo, el abuelo intenta enseñarle que todos los seres humanos tienen una parte propia que puede gustarles o no, y que a veces puede resultar tremendamente difícil asumirla como propia, pero que resulta del todo necesario aceptar porque forma parte de nosotros mismos. Así, el abuelo Pedro pone a Malena en el camino de la verdad acerca de la esencia de las personas y de «hasta qué punto es duro el destino del animal humano» (p. 297). Al hilo de estas afirmaciones, vemos cómo el gusto de Malena por comer vísceras que tanto repugna a Santiago, adquiere una nueva y superior significación.

La identificación y el sentido de proximidad que Malena siente por personajes como la tía Magda o el abuelo Pedro le reportarán, especialmente durante su infancia y adolescencia, un profundo sentimiento de culpa porque en la familia se les identifica con el pecado. Y es que del mismo modo que Malena sospecha que su tía Magda es autora de una «auténtica monstruosidad» (p. 67) –tal y como puede escuchar en una conversación privada entre ésta y Evangelina, la directora del colegio–, está cansada de escuchar que su abuelo Pedro siempre se ha «portado como un hijo del diablo» (p. 43).

Se trata de una idea con la que también tuvo que convivir durante mucho tiempo su tía Magda respecto a su propio padre, al que no le enseñaron a querer; de hecho, ésta recuerda cómo su madre les decía de pequeños que debían quererle, como si fuera un sacrificio. Tanto es así que Magda reconoce que hasta que ella no empezó a quererlo nadie antes lo había hecho en aquella casa. Y es que creció acostumbrada a oír la misma cantinela de siempre: «el cabrón del señor» y «la señora es una santa», repetido constantemente hasta la saciedad. Ante tal disyuntiva, la elección para una niña no

parece ofrecer lugar a dudas. Esta idea se completa con aquello de que «todos los hombres son iguales, todos cerdos, y nosotras tontas, por tragar con lo que tragamos, y santas, sobre todo santas, todas santas» (p. 466). Se trata de un mensaje maniqueo que Almudena Grandes rechaza, tal y como se encarga de mostrar a lo largo del libro a través de la configuración de los distintos personajes. A partir de estos principios, el espejo en el que como niña debe mirarse Magda queda claro: su obligación será ser una santa como su madre y en el futuro deberá resignarse a que el hombre de su vida sea un cabrón como su padre.

Una idea con la que creció y que el tiempo le ha permitido desmontar, algo que curiosamente no ha hecho la madre de Malena quien, después de ser abandonada por su marido por una mujer más joven, le comenta a su hija: «Pero ése es mi destino y será el tuyo, es el destino de todas las mujeres» (p. 376). Así, observamos cómo su madre se ha apropiado del legado ideológico de la abuela Reina en torno a lo que supone ser mujer, cosa que no ha sucedido con la tía Magda.

#### *4.8.2. La abuela Soledad. De la historia personal a la colectiva*

4.8.2.1. La necesidad de rasgar también el velo del silencio sobre el pasado colectivo. La falsa verdad de la Transición. Una más que evidente involución histórica

Tal y como estamos viendo, poco a poco y con el paso del tiempo, Malena irá conociendo los verdaderos motivos de los comportamientos de su tía y su abuelo, y sólo de esta manera podrá comprenderlos mejor y quererlos también más. Detrás de todo este proceso de desvelamiento de secretos y ruptura de silencios subyace una de las ideas básicas que recorre la obra de Almudena Grandes: lo negativo que puede resultar para el

ser humano silenciar el pasado. Se trata de una idea cuyo efecto se multiplica exponencialmente si la hacemos extensible al pasado colectivo de los pueblos. De este modo, la escritora madrileña plantea abiertamente la necesidad de conocer el pasado para poder vivir mejor y más dignamente el presente.

Así, sólo cuando Malena conozca la verdad acerca del origen de la *mala vena* y descubra cuáles son los verdaderos motivos por los que Fernando la abandonó, podrá curarse las heridas, librarse de tal peso y seguir la vida ligera de carga, asumiéndose a sí misma tal cual es sin sentirse culpable por ello. Del mismo modo que esto sucede, Almudena Grandes plantea cómo este país solamente podrá mirar hacia adelante cuando ponga sobre la mesa la verdad de lo que sucedió en el pasado, y se termine así con el pacto de silencio que supuso la Transición para este país. Conocido también como «pacto del olvido», este periodo de la historia de España ha sido interpretado por muchos autores, entre ellos la escritora madrileña, como un intento «por no mencionar la memoria del Franquismo y de la Guerra Civil con la esperanza de que así también se borraría la memoria de las dos Españas» (Vilarós, 1998: 8, 9). Una circunstancia que, en su opinión, ha propiciado que la única realidad sea la del silencio, «un silencio que se pacto para encubrir la verdad y ha acabado suplantando a la propia verdad» (Grandes, 2007c: 14).

Así, vamos a ver cómo en casa de Malena jamás se discutía de política porque para su madre era «del peor gusto», aunque después la joven descubrirá que ésta «tampoco en este campo hubiera llegado a estar de acuerdo nunca con su marido» (p. 124). No olvidemos que ambos proceden de ámbitos sociales y políticos totalmente opuestos: su madre representa la clase alta, poderosa económicamente y vinculada a la propuesta ideológica del Franquismo, y su padre procede de una clase social de profesionales liberales y librepensadores a los que la Guerra Civil y la Dictadura les

arrebató todo. Esto es, mientras su madre ha nacido en el seno de una familia adinerada, con negocios en América que se remontan a muchas generaciones anteriores y que están vinculados remotamente al tráfico de esclavos, su padre es el hijo de un hombre hecho a sí mismo, nacido de un tabernero que, con tesón y voluntad, llegará a ser el catedrático de derecho más joven de Europa. De nuevo comprobamos cómo a las dualidades anteriores –familia oficial frente a familia clandestina y personajes portadores de la *mala vena* frente a personajes portadores de sangre limpia– hay que añadir la de los ganadores y la de los perdedores de la Guerra Civil.

Malena no sabe nada del pasado de la familia de su padre porque éste nunca le contó nada; de hecho, los contactos con su madre eran esporádicos y plenos de cortesía y trivialidad. Este desconocimiento de Malena representa el de toda una generación que no ha podido acceder a saber qué es lo que verdaderamente pasó en España y que la abuela Soledad tiene totalmente asumido: «nadie de tu edad puede saber nada de política en este país» (p. 252). En su opinión, éste es un país secuestrado en el que no hay memoria, y esto representa uno de los mayores delitos que se puede cometer ya que supone desgajarlo del tiempo, propiciando que para las nuevas generaciones sean inverosímiles cosas que sucedieron hace tan sólo sesenta años, tal y como vamos a poder comprobar. El padre de Malena ha llevado hasta tal punto esta ocultación de los verdaderos orígenes de su familia que la joven desconoce por completo las circunstancias que rodearon la muerte de su abuelo Jaime; de hecho, sólo sabe que murió en la Guerra Civil y que era rojo.

El regreso triunfal de un traidor como el cuñado de la abuela Soledad –entre aplausos, y bendiciones, y con una pensión del Estado (p. 281, 282)– y el boato que rodeó su entierro dan cuenta de lo mucho de renuncia que tuvo la Transición española (p. 285, 286). No olvidemos que el abuelo Jaime muere porque fue traicionado por el

marido de Elena, hermana de la abuela Soledad; Paco era un diputado socialista que tras prometerle ayuda para salir del país –circunstancia que por la cual el abuelo esperó hasta el último momento y rechazó otras posibilidades de huida– le abandona y escapa solo sin socorrerlo. Pasado los años, el sistema político nacido al calor de la Transición se encargará de recibirlo como a un héroe, mientras los verdaderos héroes serán silenciados por el pacto de la Transición. A través de este episodio, Almudena Grandes plantea su propia idea de lo que fue la Transición democrática en nuestro país, una normalización un tanto «peculiar, abrupta y autocomplaciente», en la que «faltaron razones, faltaron argumentos, faltó análisis y faltó debate» (Grandes, 2007c: 13).

La escritora va a poner sobre la mesa la anormalidad que, en este sentido, vive España –nada que ver con lo sucedido en otros países vecinos– cuando por boca de Soledad, y en respuesta a los ruegos de Malena para que como historiadora cuente lo que le paso al abuelo Jaime, escuchemos que no serviría de nada, porque este país «está podrido» (p. 283). «Los españoles somos un pueblo de retrasados sentimentales, de retrasados morales, de retrasados históricos» ha afirmado Grandes dejando constancia de lo mucho que hay de ella misma en el personaje de Soledad (Grandes, 2007c: 11). Así pues, para Soledad no tiene ningún sentido intentar contar la verdad, porque España no quiere ni le interesa saber nada de lo que pasó; de este modo, deja planteada la idea de que la Transición fue un cierre en falso de la tragedia que supuso la Guerra Civil y la Dictadura, un silencio impuesto que falsea la realidad del presente.

En torno a este asunto, Almudena Grandes ha mostrado una actitud muy crítica con el conjunto de la sociedad española actual y especialmente con los creadores contemporáneos. Así, ha manifestado abiertamente la envidia que siente hacia otros países vecinos que «con una abrumadora superioridad moral», como es el caso por ejemplo de los alemanes, han reflexionado sobre los excesos de su propia historia

colectiva a través de obras de creación críticas y valientes, implacables consigo mismas y con su propio país, conmovedoras, auténticas y sin ningún complejo (Grandes, 2007c: 9, 10); algo de lo que, en su opinión, los españoles carecemos. Y es que lo que nos diferencia del resto de los europeos es, ni más ni menos, su capacidad para ser conscientes de sus miserias y grandezas (Grandes, 2007c: 11). Asimismo, la escritora amplía esta crítica a toda la sociedad por entender que los españoles de hoy en día se han cansado de ejercer el derecho a disponer de la propia memoria sin haberlo siquiera estrenado, a la vez que se manifiestan hartos de una historia de la que en realidad saben muy poco (Grandes, 2007c:14).

Las dramáticas consecuencias que este modo de hacer la Transición en España sigue teniendo hoy en día en la vida cotidiana actual, esto es, el modo en que la Guerra Civil, la Dictadura y el cambio democrático se proyectan en los sentimientos e ideas de los españoles que han vivido la mayor parte de su vida en democracia queda apuntado en la última parte del segundo capítulo de *Malena es un nombre de tango* dedicado a relatar la vida de los abuelos paternos Soledad y Jaime, aunque donde adquirirá pleno protagonismo será en la que hasta el momento ha sido su última novela *El corazón helado*. En su opinión, este rechazo frontal hacia la «indagación en nuestra propia historia» nace del hecho de que hoy por hoy la vida de nuestros abuelos sigue siendo una «materia sensible, cuando no desagradable para muchos de sus nietos» (Grandes, 2007c: 12).

Por todo ello, y centrándonos ya en su posicionamiento político, Almudena Grandes reclama que se deje de confundir la convivencia con la equidistancia, que el país reniegue explícitamente de su propia tradición antidemocrática y que se acabe con la ilusión colectiva de que no hurgar en el pasado terrible equivale a anular sus



consecuencias, ya que todo ello nos conduce a llevar una vida que no es más que un simulacro torpe de lo que es en realidad (Grandes, 2007c: 14).

La abuela materna será un personaje que en manos de Almudena Grandes se convertirá en el instrumento necesario para que Malena conozca la historia de amor que Soledad vivió con su abuelo Jaime y, a través de esta historia personal, pueda llegar a la historia colectiva, la siempre silenciada historia de los perdedores de la Guerra Civil, así como al espíritu de libertad y apertura de la España de los años anteriores al conflicto. En ella confluyen un montón de ideas, tanto respecto a aquella época como a la más reciente, que la escritora madrileña ha repetido muchas veces en múltiples entrevistas y artículos, tal y como acabamos de comprobar.

Así, Grandes ha manifestado que existe en la historia de España una indiscutible discontinuidad histórica porque fuimos «los más revolucionarios, los más progresistas, los más modernos de la Europa del primer tercio de siglo, y siempre los más reaccionarios, los más antiguos, los más atrasados después» (Grandes, 2007c: 11). «Yo escribí *Malena es un nombre de tango* porque mi madre me contó que mi abuela había visto espectáculos con bailarines desnudos en Madrid. Ella lo explicaba con naturalidad, pero para mí era una sorpresa descomunal: se suponía que mis abuelos tenían que ser muy antiguos; mis padres, un poco más modernos, y yo, mucho más, pero de repente ese rasgo de modernidad en la generación de mis abuelos no encajaba con nada» ha afirmado Almudena Grandes en este sentido (Pérez Oliva, 2007: 14).

Así, Soledad le abre los ojos a su nieta a una realidad que desconoce y que, por avanzada para el contexto que la propia Malena está viviendo, le sorprende enormemente; y es que ese Madrid cosmopolita, moderno y rebosante de libertad nada tiene que ver con el ambiente opresivo que Malena vive en primera persona. «[...] hace

demasiados años que se rompieron de golpe todos los hilos» dice Soledad, haciendo constar así esta discontinuidad histórica de la que habla la escritora madrileña.

Sólo desde esta nueva perspectiva, además de poder conocer mejor a sus antepasados, Malena podrá comprenderse a sí misma y entender que, antes, otras mujeres han sentido lo mismo que ella siente, sin tener que sentirse culpables por ello. El episodio del café Gijón en el que la abuela le relata cómo conoció a su abuelo da cuenta de lo que estamos hablando (p. 253, 254). Así, vamos a presenciar cómo Malena al llegar a la casa de su abuela, decepcionada después de perder a Fernando, encontrará, además de un respeto hacia su dolor que nadie hasta ese momento había demostrado, un pasado que le va permitir vivir mejor el futuro que poco a poco va construyendo.

4.8.2.2. El efecto espejo de Soledad: la desposesión y la búsqueda culpable del amor en otros hombres. La figura del desaparecido

Pero la abuela Soledad, además de ser para Malena un personaje desvelador del pasado, se constituye en un espejo en el mirarse en torno a dos aspectos determinantes: por una lado está el sentimiento de desposesión, con el que Malena se identifica totalmente, no olvidemos que se encuentra con su abuela tras haber roto con Fernando y después de suspender precipitadamente sus vacaciones en Almansilla a raíz del episodio que ha protagonizado en medio de la plaza del pueblo; y por otro, una concepción de la maternidad muy particular que llegado el momento, cuando Malena se quede embarazada y dé a luz, reproducirá fielmente, tal y como explicaremos más adelante cuando abordemos el asunto de las relaciones materno-filiales. Y es que la sensación de extravío y de vivir permanentemente «en campo enemigo» que experimentará Soledad con la muerte de su marido es muy similar a la que Malena ha tenido desde la infancia,

habitante desorientada de un mundo que le es completamente ajeno, del cual hemos dado cuenta detalladamente con anterioridad (p. 271).

Del mismo modo que la vida de la abuela Soledad es la historia de una pérdida – «lo he ido perdiendo todo», dice refiriéndose a lo que supuso para ella tener que renunciar a su esposo, a los amigos, a la casa y al trabajo (p. 270)–, la existencia de Malena estará marcada por el vacío y el sentimiento de desposesión constante. Soledad va a plasmar muy bien esta sensación al hablar de lo que supone para el ser humano tener que desprenderse de las cosas materiales, esos objetos que pasan desapercibidos en el devenir diario pero que su ausencia pone de relieve lo determinantes que pueden llegar a ser para la configuración de la identidad propia, tal y como hemos comentado al hablar del personaje de Lulú.

Así, cuando Malena sale de su casa matrimonial para iniciar una nueva vida le acompañarán, además de su hijo Jaime, una reducida cantidad de objetos que, para Rosalía Cornejo-Parriego «simbolizan las claves de su identidad»: el retrato que le regaló el abuelo Pedro de su antepasado Rodrigo el Carnicero y el cuadro alegórico «La República guía al Pueblo hacia la Luz de la Cultura» que heredó de su abuela Soledad, además de la esmeralda, una caja con el cacahuete que el abuelo Jaime le regaló un día a su mujer y la tuerca de Fernando. «Esto [...] es todo lo que soy» (p. 497) afirma Malena; en opinión de Cornejo-Parriego «a partir de la recomposición de las piezas de la historia familiar marcada inevitablemente y profundamente por la fragmentación de la historia política colectiva» –representada en estos dos lienzos– Malena reformulará «su propia narrativa identitaria» (Cornejo-Parriego, 2005: 53).

Por otro lado, vemos cómo el dolor que siente Soledad por la ausencia del cadáver de su marido –circunstancia que casi la lleva a la locura–, esa imposibilidad de tener un sitio al que ir a llorar, es bastante parecido al que experimenta Malena cuando

Fernando la deja y se marcha a Alemania para no volver más, como si en lugar de romper con ella realmente la hubiera dejado viuda.

Con la figura del abuelo Jaime, Almudena Grandes pone sobre la mesa una «importante asignatura pendiente de la historia española contemporánea», la de los desaparecidos (Cornejo-Parriego, 2005: 51). Escrita hace más de 15 años, *Malena es un nombre de tango* plantea un asunto que actualmente ocupa el centro del debate político, social e ideológico de nuestro país. La lucha de la Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica para recobrar los cadáveres enterrados de forma indiscriminada en fosas comunes durante la Guerra Civil, la inclusión por primera vez en 2002 por parte de la ONU de España en la lista de países que tiene desaparecidos, así como el proceso judicial iniciado contra el juez de la Audiencia Nacional Baltasar Garzón al hilo de sus investigaciones sobre los crímenes del Franquismo, son un signo inequívoco de que no estamos, de ninguna manera, ante un aspecto zanjado hoy por hoy para la sociedad española. Entre las múltiples manifestaciones públicas de apoyo recibidas recientemente por parte de Garzón, a raíz de estos acontecimientos, ha destacado especialmente la de Almudena Grandes.

Pero las similitudes entre abuela y nieta no quedan ahí; y es que del mismo modo que Soledad, después de la muerte de su marido, pretende buscar en todos y cada uno de los hombres que conoce el tipo de relación que tenía con su esposo, sin obtener nada, ni siquiera que se le asemeje, Malena va a intentar encontrar a Fernando en todas las relaciones que le seguirán a éste, cosa que va a resultar del todo imposible.

Además, años después de que esto le suceda a la abuela Soledad, Malena también va a experimentar tanto la censura de este tipo de relaciones, siempre por boca de su hermana, como la sensación de sentirse mala madre por ello. Así, sus salidas nocturnas, además de su poca aptitud para cocinar y su falta de paciencia en los deberes,

en definitiva, su manera de ser y de vivir, va a originar en Malena un profundo sentimiento de culpa respecto a su hijo que alcanzará cotas máximas cuando Jaime, al irse a vivir con Reina y Santiago, comience a juzgar las conductas de su madre y le reclame un beso antes de irse a dormir o un bocadillo caliente para almorzar, tal y como hace su propia hermana, llegando incluso a reprocharle que trabaje –si su tía no lo hace– o por qué no lo castiga más cuando hace algo mal (p. 506). Y es que Reina encarnará lo que Paloma Madrid Moctezuma llama la «madre total» y que se articula en torno a dos aspectos: una «bondad» incuestionable para con los hijos y una ejecución impecable de su trabajo en el hogar, en contraste con la vida poco ortodoxa de su hermana Malena, tal y como ampliaremos al hablar de las relaciones materno-filiales (Madrid Moctezuma, 2002: 66). En este sentido, conviene recordar que Soledad también tuvo que soportar las críticas de su hijo por mantener distintas relaciones con otros hombres, además de un profundo sentimiento de culpabilidad por actuar de tal modo (p. 378, 379).

Llegado a este punto, Malena alcanzará la cumbre de la insatisfacción y la culpabilidad. «Nunca en mi vida me había sentido tan fracasada» confiesa Malena al advertir que del mismo modo que Reina intentó por todos los medios apropiarse de su identidad ahora está empezando a hacer lo mismo con su propio hijo (p. 507).

La sonrisa de su hijo Jaime la tarde de Nochebuena cuando de manera fortuita se encuentra con su hermana y su ex marido en la Puerta del Sol, así como el precipitado regreso de Jaime a casa enfurruñado porque su prima quiere convencerlo de que «los únicos héroes son los que ganan las guerras» (p. 534), serán determinantes para que Malena se decida a actuar y, ante la evidencia de que está perdiendo lo único importante que tiene en la vida, venda la esmeralda que le regaló su abuelo Pedro con el único objetivo de impedir que en su hijo se reproduzca lo que ella ha vivido con su hermana durante toda su existencia. Y es que la imagen modélica que ofrece Reina, Santiago, su

sobrino y su hijo –como si hubiera sido sacada de un anuncio de televisión– nada tiene que ver con lo que Malena es: una mujer madura, abrazada a un hombre joven inmigrante, que comparte su soledad con un numeroso grupo de extranjeros indocumentados de aspecto inquietante. Se trata de una confrontación externa que supone un evidente enfrentamiento entre lo que ambas son, sienten y representan.

Asimismo, a través del cuento de *La princesa prometida* –origen del encontronazo entre ambos primos– vemos cómo Almudena Grandes pone sobre la mesa las dos maneras que tienen de entender la vida Malena y Reina, y que no es más que la confrontación de las dos formas diferentes de ver el mundo y de situarse en él que están presentes en la familia Alcántara. «Las dos dicen (Reina madre y Reina hija) que no se puede ser héroe si luego se pierde» le comenta entre sollozos Jaime a su madre, para seguidamente suplicarle que le reafirme en su idea de que los Alcántara conquistaron América, tal y como años antes ella había hecho lo propio con su abuelo (p. 41, 42 y 535).

Este sentimiento de culpa que acompaña persistentemente a Malena, y del que participan también otros personajes de la novela, es ampliamente compartido por Soledad en torno a uno de los acontecimientos más importante de su vida, origen a su vez de su más que desgraciada existencia. «Todavía no me lo he perdonado» dice cuando recuerda que al recurrir a un aborto clandestino que casi le cuesta la vida, a espaldas de su marido, retrasó la huida de éste de España y, sin querer, lo empeoró todo, siendo así también un poco responsable de su muerte (p. 281).

Tras la Guerra Civil, que truncó por completo la vida de la abuela Soledad – tanto en sus proyectos personales, con la muerte de su marido en el frente, como profesionales, con una tesis inacabada– ésta se verá obligada, para poder sobrevivir, a hacer de su vida una representación: por el día, en la calle, vestida de riguroso luto,

acudiendo a misa y, por la noche, ya a solas en la intimidad de su casa conversando libremente con el marido ausente. Esa forma de ocultarse, esa manera de fingir ser quien no se es, nos remite directamente a la conducta que hemos observado en Malena cuando se casa con Santiago, así como al modo de conducirse de otros personajes, tales como es el caso del abuelo Pedro, Magda o Tomás.

Después de estar casi cuarenta años fingiendo y ocultando su verdadera identidad, llegada la Transición la abuela Soledad no obtendrá, tal y como acabamos de comprobar, ni para ella ni para su marido el reconocimiento que sí recibieron otros; y es que su estatus de librepensadores, de personas con ideas propias, no preparadas para someterse a la servidumbre de ningún partido político estará en el centro de tal olvido.

A pesar de todos los sufrimientos, Soledad se siente afortunada por haber podido vivir lo que vivió con su marido porque entiende que quien nunca tuvo nada, nunca nada pudo perder: «Hay mucha gente que no es feliz nunca en su vida, ¿sabes? [...] hay mucha gente que no tiene suerte nunca [...], yo tuve suerte, mucha suerte, y si mi caída fue brutal, si me hice tanto daño, fue porque cuando me estrellé contra el suelo venía de muy arriba. De muy, muy arriba» (p. 271). Se trata de una idea que Malena escuchará de labios de su abuela cuando es una adolescente y que, más tarde, le servirán para interpretar su propio dolor: «En aquel instante sospeché que tal vez era una privilegiada, que llorar por un hombre como Fernando era un privilegio, y me sentí orgullosa de mi dolor [...]» (p. 394).

Con estas dos reflexiones queda evidenciado cómo la reflexión que Soledad le ofrece a Malena, queda latente en ella y luego, inconscientemente, ésta la utilizará para avanzar en la progresiva construcción de su identidad que es la novela.

Cuando conocemos el tipo de relación de los abuelos paternos de Malena resulta del todo inevitable compararla con la mantenida por los padres de su madre, y

comprobar, de nuevo, el carácter predominantemente dual de la novela. Y es que ambas parejas representan dos maneras completamente diferentes de relacionarse: así, mientras la abuela Soledad y el abuelo Jaime se aman de una manera cómplice y su relación será predominantemente «de luz, de risa y de carne» (p. 275), además de carecer de cualquier tipo de prohibición –aunque existan las infidelidades, siempre sabidas y aceptadas por la abuela–, el matrimonio del abuelo Pedro con su abuela Reina estará presidido por la imposición y la falta de amor y pasión, circunstancia que provocará la infelicidad de ambos. Se trata, sin duda, de dos visiones enfrentadas y contrapuestas de entender las relaciones humanas.

#### **4.9. La maternidad: Lulú y Malena, hijas y madres**

La madre es una figura clave dentro del universo ficcional de Almudena Grandes y *Las edades de Lulú* y *Malena es un nombre de tango* no son una excepción. Es más, en ambos casos, se constituye como el elemento fundamental en la construcción de los personajes protagonistas, más concretamente, en su punto de partida identitario.

Y es que el tipo de relación que Lulú y Malena van a mantener con sus progenitoras, así como la influencia que esta circunstancia va a tener en el modo de afrontar sus propias maternidades, especialmente en el caso de la segunda, es uno de los elementos determinantes en la configuración identitaria de ambas protagonistas. Este asunto nos va a permitir hablar de otra de las dualidades básicas de ambas novelas, especialmente en el caso de *Malena es un nombre de tango*, esto es, la división entre personajes débiles y fuertes; un aspecto que está en la base del dificultoso proceso de adquisición identitaria de las dos protagonistas y cuya formulación resultará del todo perversa. Aunque la presencia de la madre de Lulú en la novela es bastante escasa –nada



que ver con la preponderancia de la progenitora de Malena– conviene hacer constar que se trata de un personaje determinante en la configuración identitaria de la joven. Así, aunque nuestras apreciaciones en torno a la primera van a ser menores que las referidas a la segunda no podemos obviar, en ningún caso, su peso y trascendencia.

#### *4.9.1. Lulú y Malena en su papel de hijas*

4.9.1.1. Lulú y Malena: dos hijas mal queridas. De la supuesta fortaleza emocional a la falta de sensibilidad

El personaje de Malena confiesa no haberse sentido nunca querida por su madre, ni tan siquiera en su primera infancia. Desde el mismo momento en que nació, Malena se verá abandonada a su suerte; y es que su madre entiende que debe ocuparse prioritariamente de una Reina que lucha por sobrevivir porque Malena no la necesita: «[...] como si hubiera adivinado que para mí bastaría con un biberón y los cuidados de una niñera, había permanecido a su lado día y noche para darla de mamar cada tres horas» (p. 33).

Este modo de proceder parece calcado al de la madre de Lulú a la hora de repartir su afecto entre sus nueve hijos. «Tú no me necesitas» le dice a Lulú intentando convencerla de que puede salir adelante sola porque gracias a Dios ella, además de ser guapa y lista, tiene «carácter y fortaleza» para encarar los problemas y los disgustos que le tenga reservada la vida (p. 150). Así, le otorgará un trato que terminará por convertirse en el origen de muchas de sus inseguridades y problemas; una situación en la que vivirán permanente inmersa hasta que encuentre en Pablo el amor y la atención que nunca tuvo por parte de su progenitora. Y es que como su madre entiende que ella

es fuerte, su mirada debe dirigirse a los más débiles, que son los que más la necesitan. Eso sí, antes de terminar no se olvida de rubricar sus palabras de la siguiente manera: «aunque eso no quiere decir que quiera» (p. 150).

Esta supuesta fortaleza de carácter de la que gozan ambas protagonistas estará secundada por una fuerza física que es explícita en ambos casos, tal y como hemos comentado anteriormente al hablar de su caracterización externa. Y es que el entorno de Lulú y Malena parece interpretar que el contundente exterior de las dos debe hacerse extensible necesariamente a su interior.

Así, Malena aparece como un ser muy fuerte físicamente, especialmente si la comparamos con su hermana Reina, ejemplo máximo de debilidad; una evidencia que le pasará una alta factura. No olvidemos que Malena ha crecido con la creencia de que es la única responsable del peso y la altura de su hermana desde que nació, por entender que en el seno de su madre se alimentaba en exceso, sin dejar comida para su hermana; una circunstancia que le provocará un sentimiento de culpa constante que derivará en unos recurrentes deseos de protección hacia ella, tal y como ya hemos contado antes extensamente. Todo ello, a pesar de que en la antesala del alumbramiento de su hijo Jaime, la madre de Malena se encargará de desmentir tal hecho, sin darle la menor importancia y ajena a las terribles consecuencias que esta idea ha tenido para su hija (p. 419).

Así pues, vemos cómo en ambas protagonistas habita la conciencia de ser personas fuertes, preparadas para resistir cualquier contratiempo, y por ello no necesitadas de ningún tipo de protección o ayuda; un rasgo fundamental de la personalidad tanto de Lulú como de Malena que resultará determinante en el devenir de su existencia y en la búsqueda de su propia identidad.

En el personaje de Lulú, esta fortaleza mal entendida va más allá y se transforma en una asumida falta de sensibilidad, tanto por ella misma como por su entorno. «No soy una persona sensible, al parecer. Me he acostumbrado a vivir bajo esa sombra» afirma al principio de la novela, dejando constancia de que esa idea es como una especie de losa impuesta por los demás, que acepta con más o menos resignación, aunque ni ella misma esté muy convencida de que realmente sea así (p. 20).

Su entorno más próximo, sabedor de este hecho, no duda en utilizarlo cuando lo estima conveniente para censurar alguno de sus comportamientos; así, su amiga Chelo lo usa como una arma arrojadiza contra ella cuando le recrimina no haber utilizado métodos anticonceptivos en su primera relación sexual con Pablo: «[...] perdona que te lo diga, hija, pero es que no tienes ni pizca de sensibilidad» (p. 76).

4.9.1.2. Dicotomías de mujer. La falacia de las mujeres fuertes y débiles. Hadas y brujas. Ángeles y demonios

Vamos a ver cómo Malena ha llegado a interiorizar tanto su supuesta insensibilidad que ha terminado por convertirse en parte de su propia identidad, llegando a creerse que realmente lo es; una idea que sólo la experiencia de la vida y las reflexiones de su tía Marga, cuando se reencuentre con ella pasados los años, podrán desmentir.

*—¿Sabes cuál es la única diferencia entre una mujer débil y una mujer fuerte, Malena? [...] Que las débiles siempre se pueden montar en la chepa de la fuerte que tengan más a mano para chuparle la sangre, pero las fuertes no tenemos ninguna chepa en la que montarnos, porque los hombres no valen para eso, y cuando no queda más remedio, tenemos que bebernos la nuestra, nuestra propia sangre, y así nos va (p. 471).*

Después de estudiar en profundidad la obra de Almudena Grandes, Bettina Pacheco y Alicia Redondo han elaborado una tipología dicotómica de mujeres tomando como base los personajes femeninos que pueblan las páginas de la producción literaria de la escritora madrileña que define a la perfección los personajes de Malena y Lulú. «Las mujeres dolientes y fatales son relevadas por las fuertes y las vírgenes buenas por las débiles, en un juego del ser y el parecer que reelabora las categorías de hadas y brujas» escriben las dos autoras a modo de conclusión (Pacheco y Redondo, 2001: 153). Según esta reelaboración, las hadas son gorditas, morenas, altas, atractivas y libres en el amor, puesto que están dotadas de un eros profundo que les permite vivir sin atender a convencionalismos. Además, son malas por fuera porque no cumplen las normas sociales establecidas para el comportamiento femenino, circunstancia que les merece el rechazo de otras mujeres que las consideran diferentes; sin embargo, son buenas por dentro porque poseen una gran capacidad para amar. Por su parte, las brujas se constituyen como su contrafigura, chicas rubias, delgadas y esbeltas que son el paradigma social de la niña buena, bondadosa en apariencia pero malvada por dentro porque son incapaces de amar más allá de su narcisismo, del amor que se tienen a sí mismas (Pacheco y Redondo, 2001: 153, 154).

En este mismo sentido se ha manifestado Paloma Madrid Moctezuma, quien, en lugar de hadas y brujas, habla de la figura del ángel y del demonio, de la dicotomía María-Eva (o María-Lilith), síntesis del Bien y del Mal que Reina, portadora del concepto patriarcal del eterno femenino, se encarga de perpetuar en su persona y en la de su hermana. Se trata de una dualidad, «creada artificialmente» por la hermana de Malena, que tiene en el juego que nace entre ambas en su infancia, y del que ya hemos hablado, la mejor de las manifestaciones. En este sentido, para Madrid Moctezuma la hermana de Malena encarna a «una pequeña pérfida mujer fatal» que tras una máscara

de delicada blancura, transparente, y belleza marmórea esconde a «una envidiosa mujer de naturaleza destructiva» (Madrid Moctezuma, 2002: 64).

Las palabras pronunciadas por su tía Magda poco antes de que Malena descubra las verdaderas razones del abandono de Fernando son un resumen perfecto de lo que ha sido la vida de Malena hasta ese momento en relación a su hermana, ejemplo de máxima debilidad para todo su entorno. Una supuesta debilidad que Reina ha aprendido directamente de su abuela, que vivió de cara a sus hijos como la única e indiscutible víctima del comportamiento de su abuelo Pedro; una circunstancia que podría haber sido asumida como tal por Malena de no haber sido por la tía Magda quien, al ofrecer una versión diferente de los hechos, se erige en un personaje determinante, encargado de quebrantar el silencio y permitir así el acceso a la verdad sobre lo sucedido.

De este modo, Malena descubre cómo su abuela Reina, valiéndose de la misma hipocresía que tan bien sabe manejar su otra nieta, carga a sus hijos con la responsabilidad de llevar la vida que lleva: una situación humillante que dice aguantar por sus hijos y porque él, esto es, el abuelo Pedro, tenía la obligación de vivir con ella por ser su marido, y no porque la amara. Unas explicaciones que excitan sobremanera a la tía Magda en la medida en que les niega a sus hijos un padre –no olvidemos que no les permitía hablar con él– mientras ella no renunciaba a tener marido, de hecho seguía acostándose con él y teniendo hijos suyos:

*[...] era yo quien tenía que renunciar a tener padre para preservar el vínculo matrimonial de mamá, pero ella, la pobre, no sólo no renunciaba a tener marido, sino que lo defendía con garras y dientes, y seguía durmiendo con él todas las noches, y follaba con él sin retorcerse de asco ni de repugnancia, y todavía intentaba venderme que aquello no era más que su obligación (p. 471).*

Con estas palabras queremos exponer el tipo de relación materno-filial que se establece entre la abuela Reina y Magda, y dejar constancia, a su vez, del victimismo y

la hipocresía de un personaje como el de la abuela Reina que está en la línea de lo hecho por la madre y la hermana de ésta; un papel, basado en dar pena a todo el mundo, que Malena reconoce no saber interpretar (p. 471).

En el bando de estas mujeres supuestamente débiles se ubica un personaje que aparece muy de soslayo en la novela pero que Almudena Grandes esboza con gran maestría. Se trata de Elenita, la hermana de la abuela Soledad, un tipo de persona tierna y blandita, a la que «siempre se le dio muy bien llorar», pero que siempre estuvo dispuesta a dar un hachazo por la espalda (p. 282). Si estos rasgos aparecieran en la novela desvinculados del nombre de este personaje podríamos adjudicárselos directamente a Reina sin temor a equivocarnos. De nuevo, aparece la escisión que domina toda la novela y que, en este caso, enfrenta a los traidores, como la tal Elenita y su marido Paco, que han sido recompensados por la Democracia, con los personajes íntegros como el abuelo Jaime, que pagó un precio muy alto por su dignidad, ni más ni menos que la propia vida.

En este punto puede resultar interesante hacer constar que el binomio maniqueo que domina la infancia de Malena basado en la creencia de que existen personas buenas y malas, se va a transformar en su edad adulta en un nuevo binomio, más complejo, entre seres sensibles e insensibles; en ambos casos ella parece pertenece inevitablemente al grupo de los segundos.

#### 4.9.1.3. Malena, en busca de una madre: de Reina a Magda

Retomando el asunto de las relaciones materno-filiales, podemos comprobar cómo, a pesar de esa falta de atención hacia ella, Malena mira a su madre con gran admiración y, tal y como le sucedía con Reina, desea parecerse a ella; algo que no debe

sorprendernos si tenemos en cuenta que su hermana es una réplica de su progenitora, un ser hecho a su imagen y semejanza. «Yo la amaba, y le debía obediencia, de mayor quería ser como ella, una mujer como Reina (su madre), pero su hermana me reflejaba como un espejo, y los espejos rotos solamente traen desgracias» dice Malena confusa al descubrirse a sí misma incapaz de ser como su madre y, a la vez, saberse fiel reflejo de su tía Magda (p. 31).

Para Paola Madrid Moctezuma, lo que le ocurre a Malena es que, ante el más que evidente enfrentamiento materno-filial que mantiene con su progenitora, la joven se lanza a «la búsqueda de afinidades con otras mujeres, creando nuevas genealogías cuyos mecanismos de cohesión serán, entre otros, [...], las ansias de libertad, la primacía de las pulsiones, la ruptura con la tradición y la resemantización de la maternidad» (Madrid Moctezuma, 2002: 63).

Y es que Malena pronto descubrirá que el amor se articula en torno a un entramado de necesidades recíprocas, un juego que logrará establecer satisfactoriamente con su tía y al que su madre será totalmente ajena. Así, mientras su progenitora parece estar el margen de todo lo que le sucede, la tía Magda la necesita tanto como la propia Malena precisa de su tía: «mi tía me gustaba, [...] me gustaba mucho y [...] siempre parecía necesitarme, y sin embargo, mamá, ajena por principio a las convulsiones que me desgarraban por dentro, nunca que había necesitado» (p. 31).

Con todo, podemos decir que los intentos de Malena por tener un referente maternal a su alcance en el espejo de su tía pronto se van a ver truncados; y es que tras aceptar que Magda quizás puede ejercer el papel del que su verdadera madre parece haber abdicado, ésta desaparecerá para no volver hasta pasados más de veinte años.

A pesar del trato displicente e irrespetuoso que en algunos momentos Malena recibirá de su progenitora durante la preadolescencia –como es la apertura de la

correspondencia que recibe de Fernando (p. 48)– la joven no duda en excusarla, al igual que hace con su hermana ante comportamientos similares. La disculpa especialmente en su empeño por «fomentar» las semejanzas entre ambas, cuando la naturaleza se encargaba de demostrar diariamente que esto resultaba del todo imposible y aunque este modo de proceder supusiera una total falta de respeto hacia su propia identidad (p. 88, 89); y es su madre intentará reiteradamente encajar a Malena en cualquier actividad extraescolar con «la sana intención» de evitar que ésta se «acomplejara ante los progresos musicales» de su hermana (p. 69), sin ser consciente de la tortura que actuar de tal manera suponía para ella. Y a pesar de todo, Malena la disculpa porque entiende que sólo actuando de este modo su madre puede absolverse a sí misma, sin tener la necesidad de reconocerse responsable de aquella disparidad que tiene su origen en su dolorosísimo alumbramiento.

A medida que avanza la novela, vamos a ver cómo la relación que Malena tiene con su madre también evolucionará; así, la percepción infantil que tenía de su progenitora cambia y en su adolescencia llegará a manifestar que siente pena por ella, especialmente al darse cuenta de que su matrimonio es una farsa que la ha convertido en una mujer que nunca sonrío (p. 50, 51). En este sentido, y a pesar de reconocer que la quiere, Malena dice lo siguiente: «la verdad era que no la soportaba, nunca había podido soportarla y ahora mucho menos» (p. 381). Y es que si en la infancia deseaba ser como su madre, de mayor –aunque no sabe muy bien quién quiere ser– no tiene dudas de a quién no quiere parecerse.

Así, le horrorizará el mero hecho de poder llegar a asemejarse siquiera algún día a una mujer que sin ser tonta, «parecía medio idiota», que se pasaba el día pintándose y arreglándose para su marido, y que vivía volcada en la educación de sus hijas para luego



poder reprochárselo; en definitiva, Malena rechazará de lleno la vida miserable, ridícula e indigna de su progenitora (p. 352).

Esta liberación progresiva de la fuerte influencia maternal aparece claramente reflejada en su regreso a casa después del episodio en el que su madre descubre que no es virgen; y es que ante el intento de castigarla –ignorándola y cubriéndola de una letanía interminable de suspiros y gestos– Malena no mostrará el más mínimo sentimiento de culpa; así, observamos cómo un modo de proceder que antes surtía efecto, ahora le traía «absolutamente sin cuidado» (p. 231). En este punto, conviene señalar cómo Malena no puede hacer extensible todavía este logro a su hermana Reina.

4.9.1.4. Lulú: el rechazo absoluto de la propia madre, en busca de un modelo propio

El rechazo de Malena hacia su madre es similar al que experimentará Lulú respecto a su propia progenitora, con la diferencia que en este caso nunca estuvo precedido de ningún tipo de admiración y respeto durante la infancia. Y es que a lo largo de la novela queda claro que Lulú, aunque no llegue nunca a verbalizarlo, siente un rechazo frontal hacia lo que su madre es y representa como mujer, tal y como –según acabamos de comprobar– también le sucede a Malena.

Así, vemos cómo Lulú reniega de su madre porque con 51 años se ha convertido en una mujer gorda y fea, y que después de haber tenido nueve hijos y once embarazos en 17 años parece mucho más vieja de lo que realmente es: un saco con vísceras agotado que ha construido un núcleo familiar fruto de «los retiros espirituales para padres de familia postconciliar» (p. 148, 149). En este punto quedan expuestos todos los eslabones de la cadena que van a conducir a Lulú al abismo en el que estará a punto

de perecer: a las ideologías más conservadoras nacidas en el seno de las estructuras religiosas les corresponde un modelo familiar que alumbra niños infelices, carentes de afecto y atención, que serán susceptibles de convertirse en el futuro en adultos desgraciados.

Esta confrontación ideológica que existe entre Lulú y su progenitora queda muy bien explicitada en las aspiraciones sociales que tiene su madre tanto para sí misma como para su propia hija. Así, la progenitora de Lulú desea salir del barrio de Chamberí en el que vive para instalarse en otra zona nueva de Madrid donde los edificios están contruidos con «acero y hormigón», están rodeados de setos perfectamente alineados y recortados, y los portales son de mármol; unas preferencias que en nada gustan a Lulú porque «no son Madrid», y es que la joven se identifica con lo que ella considera el auténtico espíritu de la capital, ese mundo castizo en el que «te regalan un par de boquerones en vinagre con las cañas» y donde se puede vivir a gusto porque «nadie pregunta nada, porque todo el mundo es nadie» (p. 129, 130).

Por otro lado, vamos a ver cómo la madre de Lulú desea ver a su hija en el futuro bien casada, rica y con «un montón de hijos sanos», en un claro intento por perpetuar a través de su propia descendencia un modelo de mujer que nada tiene que ver con las verdaderas aspiraciones de la protagonista de la novela (p. 150). A través de estos dos aspectos se muestra muy claramente la crítica sociológica tan común en los textos de Almudena Grandes en la que manifiesta «su despreciadora mirada hacia las aspiraciones pequeño burguesas» (Pacheco y Redondo, 2001: 157).

La madre de Lulú, que en ningún momento parece sentirse culpable por el trato displicente que le otorga a su hija, busca justificarse del siguiente modo:

*En fin, Dios me ha dado nueve hijos, y todos los días le doy gracias por ello, pero no puedo ocuparme de todos vosotros a la vez, y tú eres tan inteligente, tan responsable, y tan dura a la vez, no quiero decir que no seas*

*sensible, pero pareces tan segura de ti misma, no te dejas afectar por nada, creas tan pocos problemas... (p. 151)*

Se trata de una actitud que, a pesar de remover a Lulú por dentro, ésta no llega a exteriorizar porque sabe que va a resultar del todo inútil; y es que en cierto modo, la joven ya ha desistido en su intento de sentirse querida por su madre y ya mira hacia Pablo:

*Me hubiera gustado contestarle, gritarle que mi aspecto físico y mis buenas notas no significaban que no necesitara una madre, sacudirle y chillarle que no podía seguir así toda la vida, con un hermano como única familia, me hubiera gustado abrazarla, refugiarme en sus brazos, y llorar, como Amelia antes, decirle que la quería, que la necesitaba, que necesitaba que me quisiera, saber que me quería, pero me limité a asentir porque ya era inútil, demasiado tarde para todo lo demás (p. 151).*

Y es que aunque a través de determinadas reflexiones sabemos que Lulú siente cierto asco hacia su madre, no hay en ella una exteriorización de sus sentimientos, tal y como tampoco ocurre con el personaje de Malena. En este sentido, podemos decir que ninguna de ellas reacciona explícitamente contra su progenitora, más bien al contrario, se muestran sumisas y/ o indiferentes. Y es que Almudena Grandes no plantea el rechazo que sienten Lulú y Malena hacia sus respectivas madres en términos de ruptura en sentido estricto. De hecho, ambas dejan de vivir con ellas porque van a casarse; circunstancia que podemos interpretar no como una ruptura sino como una especie de huida.

Junto a este duro juicio de Lulú hacia su madre –que vemos cuando admite claramente que no la soporta, y del que podemos incluso concluir que la odia– la joven reconoce que «no la había dejado de querer nunca» (p. 149), dando lugar a un sentimiento discrepante, un tira y afloja de amor y odio, confundido con determinadas

dosis de lástima y pena que, en cierta manera, también encontramos en *Malena es un nombre de tango*.

#### 4.9.1.5. Dos maternidades cínicas, egoístas y rácanas en el amor

A pesar de la desigual aparición de ambas madres en la novela, resulta curioso observar cómo las dos van a participar de unas elevadas cotas de cinismo. Así, del mismo modo que la madre de Lulú, después de negarle tan siquiera unas migajas de atención, le anuncia que espera encontrar en ella un gran apoyo cuando envejezca, la progenitora de Malena, cuando se siente sola y como un trasto viejo tras ser abandonada por su marido, no duda en servirse de ésta para salir del bache, dejándola extenuada: «mi compañía terminó convirtiéndose en un ingrediente imprescindible de su vida» afirma Malena, hastiada por tener que cargar sola con su madre (p. 380). Y todo ello lo hace sin que se le pase por la cabeza siquiera en recurrir a su hija perfecta, Reina, que tras su estancia en París ha decidido marcharse de nuevo, en este caso a las Alpujarras, a vivir libre y despreocupadamente su vida.

El egoísmo de la madre de Lulú es tal que mientras su hijo Marcelo está en la cárcel cumpliendo «una condena absurda, en un país absurdo», ella está más preocupada por la conducta de su hija –que parece obsesionada por oler todo lo que se ponía al alcance– que por la situación real de su hijo; de hecho, no duda en pedirle a éste que le escriba a su hermana para tratar de averiguar algo al respecto, ajena por completo a la circunstancia personal que Marcelo está viviendo en prisión (p. 141, 142).

Al margen de las discrepancias entre ambas madres, lo indudable es que en los dos casos Almudena Grandes alumbra dos personajes que dan muestras de ser seres rácanos en el amor: una, por el trato diferencial hacia sus dos hijas, y otra, por puro

abandono; un comportamiento que está en la base de la circunstancia personal de cada una de ellas y en sus problemas identitarios. «La indiferencia, el abandono o el desamor materno marcan la infancia de los personajes determinando la conducta adulta, provocándoles graves conflictos de identidad» afirman Pacheco y Redondo en este mismo sentido, no sin antes añadir que, ante tal circunstancia, abandonar a la madre «para poder asumir una existencia más libre y satisfactoria» es la única salida que les queda (Pacheco y Redondo, 2001: 154).

Junto a estas dos madres indiferentes e incapaces de amar a sus hijas, en la obra de Almudena Grandes tienen cabida también las madres tiránicas, posesivas, autoritarias, sobreprotectoras, etc.; en definitiva, una pluralidad de tipos de progenitoras que, en cualquier caso, acaban resultando igualmente destructivas para sus hijas<sup>6</sup>. Para Pacheco y Redondo «no hay duda de las dolorosas consecuencias que para la conformación de la identidad de todo ser humano tiene tanto el desamor y el abandono como el exceso de protección y de posesividad materna» (Pacheco y Redondo, 2001: 154).

De lo que tampoco hay duda después de analizar estas dos figuras maternas, y todavía más si ampliamos nuestra mirada al conjunto de la obra narrativa de Almudena Grandes, es que la imagen de la mujer como madre no sale muy bien parada. El sentido de orfandad que la escritora madrileña experimentó durante su infancia, tal y como ha confesado en «Memorias de una niña gitana», el prólogo de su primer libro de cuentos *Modelos de mujer*, podría estar en el origen de esta imagen tan negativa que ofrece de la figura de la madre. Sea como fuere, no podemos olvidar tampoco que Almudena

---

<sup>6</sup> Así, podemos ver cómo en el libro de cuentos *Modelos de mujer* tienen cabida los siguientes tipos de madres, por poner sólo tres ejemplos: en «Amor de madre», una mujer sobreprotectora, decidida a anular la libertad, independencia y decisión de su hija (Pacheco y Redondo, 2001: 157); en «La buena hija», aparece doña Carmen, una mujer que, después de desentenderse de su hija durante toda su infancia, de adulta la esclavizará para que la cuide, siendo el máximo exponente de mujer autoritaria abandonada finalmente por ser una anciana insoportable; y finalmente en «Los ojos rotos» Almudena Grandes perfila a una madre que, profundamente sobreprotectora, acabará facilitándole ella misma drogas a su hijo.

Grandes sitúa esta supuesta carencia afectiva maternal en el origen de su pasión por la escritura, donde encontró la compensación a sus problemas (Pacheco y Redondo, 2001: 159, 160).

#### 4.9.2. *Lulú y Malena como madres*

4.9.2.1. Malena y Reina, dos modelos de maternidad discrepantes. Soledad como referente

En *Malena es un nombre de tango*, van a aparecer también, como sucede con otros asuntos, dos modelos diferentes de entender y vivir la maternidad: modelos discrepantes y contrapuestos que serán asumidos, como no podía ser de otra manera, por Reina y Malena. En la primera, la maternidad se articula como producto del patriarcado, lo que Adrienne Rich denomina la «maternidad como institución», esto es, aquella que está «definida y regulada por la tradición, la religión, el falso sentimentalismo y las costumbres impuestas, mermando así la autorrealización femenina y la conservación de una autonomía propia e intransferible»; en la segunda, el hecho de ser madre supone un desarrollo pleno y en sentido amplio del amor (Madrid Moctezuma, 2002: 65, 66).

Así, vamos a ver cómo, aunque para Malena el ser madre formará parte de la idea de vida que siempre ha querido para ella, el solo hecho de imaginarlo le provoca un terror enorme; algo que la propia Malena interpretará como una rareza, y es que hasta en ese asunto la joven se siente diferente al resto de la humanidad, especialmente respecto a su hermana Reina, que durante gran parte de su vida, no lo olvidemos, ha representado todo su mundo.

El miedo de Malena se articula en dos direcciones: una, en torno a la posibilidad de alumbrar un hijo enfermo, incapaz o infeliz; y dos, respecto a ella misma, al rechazar el indiscutible cambio físico y social que este acontecimiento supone. Y es que Malena ve en el hecho de ser madre la renuncia a un montón de cosas: las drogas, el alcohol, el sexo accidental, los amantes ocasionales, etc., aunque por encima de todo le asusta, no sólo el convertirse en «más madre que mujer ya para siempre», que también, sino «la posibilidad de parir a un desdichado». Vista su infancia, resulta fácilmente entendible el pánico que siente Malena ante la circunstancia de tener un hijo que pueda estar condenado a «pertenecer siempre a la banda de los torpes, de los solitarios, de los infelices»; y es que su propia experiencia como niña es la referencia más cercana que tiene (p. 390, 391).

Al asumir Malena esta idea de la maternidad como «destructora del crecimiento individual de la mujer» se aproxima a una de las dos nuevas posturas –opuestas ambas a los modelos del pasado– que se desarrollarán en el seno de la narrativa femenina de los años setenta y que va a manifestarse en novelas como *Meridian* (1976) de Alice Walker, *Lady Oracle* (1976) de Margaret Atwood, *Lettera a un bambino mai nato* (1975), de Oriana Fallaci y, ya en los años ochenta, *Arráncame la vida* de Ángeles Mastreta (Madrid Moctezuma, 2002: 66)<sup>7</sup>.

Hèlène Cixous denuncia la maternidad asumida por Reina como una trampa que acaba convirtiendo a la madre en una agente cómplice de la reproducción capitalista, familiarista, falocentrista, en definitiva, en una forma de represión (Madrid Moctezuma, 2002: 66).

---

<sup>7</sup> La otra tendencia predominante en la literatura femenina de los setenta ve en la maternidad un instrumento para la continuidad de un poder vivificador mítico y, en algunos casos, destaca por equiparar la gestación de un niño con la producción de un escrito. *La risa de la medusa* (1975) de Hélène Cixous, así como *La casa de los espíritus* (1982) y *Paula* (1994), ambas de Isabel Allende, son tres ejemplos de esta segunda postura.

Frente a estos temores tan comprensibles por parte de Malena, surge el personaje de Reina con una visión ajena a cualquier tipo de miedo e inseguridad, y que nada tiene que ver con la de su hermana. Y es que también en el tema de la maternidad ambas tienen planteamientos radicalmente opuestos; así, mientras Reina tiene una visión idílica y habla con una naturalidad pasmosa del instinto maternal, acorde con lo bien visto socialmente –de hecho, dice que «todo el cuerpo» parece estar pidiéndole la procreación, como si acabara de darse cuenta de que hasta ese momento estaba vacía por dentro (p. 387)–, Malena se mostrará contraria a la idea de que ser madre es una necesidad física, y dice no sentir nada en el útero que la empuje a tener hijos.

Cuando Reina le cuente a su hermana que está embarazada porque aunque no lo buscaba tampoco lo ha evitado recibe una fuerte reprimenda de Malena, quién no alcanza a entender su posición por considerarla irresponsable: aquello de no querer un hijo pero a la vez no poner medios para evitar la concepción. «Yo llevo toda la vida preparándome para esto» afirma rotunda Reina marcando así un abismo insalvable entre las aspiraciones de Malena y su particular modo de ver su propia vida (p. 390). Y es que Reina desea tener un hijo para dar un auténtico sentido a su existencia y poder completarse como mujer en su dimensión más trascendental. En este sentido, Malena rompe con el tópico de la maternidad como modo de afirmar la identidad femenina. Esta vinculación que la joven establece entre el hecho de ser madre y la destrucción de la propia independencia y del crecimiento personal, en opinión de Madrid Moctezuma, evidencia un tipo de relación conflictiva que «se acerca más a la realidad, a los sentimientos contrapuestos y ambiguos» que suscita en las mujeres la maternidad que a lo que la sociedad ha estipulado (Madrid Moctezuma, 2002: 66).

Resulta curioso observar cómo los argumentos de Malena son coincidentes con los usados años atrás por el personaje de la abuela Soledad, quien entiende que el



instinto maternal no es algo inherente a la mujer y que no pasa nada si no se tiene; de hecho, considera que ninguna mujer debe avergonzarse por no experimentarlo, tal es así que ella misma reconoce que tuvo hijos, por supuesto porque quiso, pero sobre todo porque le gustaban a su marido. Por ello, es capaz de admitir que, aunque quería mucho a sus hijos, en muchas ocasiones le estorbaban y se sentía afortunada por poderse permitir el lujo que otra mujer los cuidara cuando ella se cansaba. Y es que la abuela Soledad admite sin ningún reparo que los niños son pesados y que no es necesario querer a todos los del mundo, porque el hecho de hacerlo no nos hace mejores personas (p. 264-266). Se trata de una actitud que años más tarde también confesará su tía Magda (p. 483).

Llegados a este punto queda más que claro que el enfrentamiento generacional y de género no es el objetivo de Almudena Grandes, esto es, sus pretensiones dicotómicas van más allá de la simple confrontación derivada del contexto social y cultural al que se pertenece o del sexo que se posee.

En este sentido, podemos observar cómo, en su madurez, Malena va a experimentar unos sentimientos respecto a la maternidad calcados a los explicados previamente por la abuela Soledad durante la adolescencia de ésta. Es como si en aquel primer momento su abuela se hubiera ofrecido a sí misma como modelo para que, más tarde, ésta pudiera interpretar mejor sus propios sentimientos en torno a la maternidad, sin necesidad de tener que hacer seguidismo de las ideas de su hermana. De este modo, la abuela se convierte en un espejo anticipado para Malena encaminado a lograr una mejor interpretación de sí misma como madre que le permitirá avanzar en la búsqueda de su propia identidad. Con todo, conviene señalar que el firme discurso de Soledad en torno al hecho de ser madre no va a evitar que Malena se sienta por momentos insegura, dudosa y, sobre todo, culpable, tal y como vamos a ver seguidamente. Y es que

entendemos que el poder de Reina y de la superestructura ideológica de todo lo que ella representa sobre Malena va a ser superior al efecto espejo que haya podido ejercer antes su abuela.

El rechazo de Malena a tener un cuerpo deformado por el embarazo y los temores a que las cosas puedan salir mal encajan perfectamente con la idea de la abuela Soledad de que estar embarazada no sólo no es maravilloso sino que supone un estorbo y una experiencia trufada de miedos y dudas (p. 390 y 265, 266). En este sentido, cabe decir que la desmitificación que en torno a la maternidad plantea el personaje de Soledad al afirmar que embarazo no es sinónimo de estar más guapa ni más feliz, ni de sentirse más viva –algo que pertenece al mundo de lo políticamente correcto y de la superestructura de la que hablamos– es total. Así, vemos cómo el personaje de Soledad es portador de unas características que la convierten en un ser valiente por ser defensora de una idea de mujer que en nada casa con lo establecido, más bien se trata de una actitud que va totalmente a contracorriente y que, en este caso, coincide cien por cien con la historia de la vida de Malena.

Esta visión discrepante sobre la maternidad también se reproduce en torno a lo que significa ser abuela; así, si por un lado vemos cómo para la tía Magda ejercer de abuela es sinónimo de malcriar, dejar trasnochar, así como de llenarles la cabeza a los niños de ideas subversivas –algo, sin duda, mucho más divertido que educar–, por otro lado está la manera de comportarse de la hermana de ésta con el hijo de Malena, una conducta marcada por la rigidez, la disciplina y el castigo (p. 484). Resulta curioso ver cómo las ideas de la tía Magda coinciden con las de la abuela Soledad, una mujer que, educada en libertad, no soportaba que nadie hiciera sufrir injustamente a los niños, a los que nunca regañaba (p. 246).

Nos hemos detenido a hablar de estas formas de entender el hecho de ser abuela en la medida en que son una reproducción del modo que tienen Malena y Reina de interpretar su papel de madres. «A mí me da igual que un día no se bañe (Jaime), ¿sabes?, o que cene cada noche a una hora [...] Ella no entiende esas cosas, y mi hermana tampoco, pero si a mi no me gustan las acelgas, él también tiene derecho a que no le gusten [...]» confiesa Malena consciente de que su manera de relacionarse con su hijo nada tiene que ver con lo que piensan ambas Reinas (p. 484). De hecho, la relación que Malena establece con Jaime está en las antípodas de lo que ha sido la suya con su madre: «establecí con él un lazo que mi madre jamás ató conmigo cuya fortaleza ni siquiera sospechan las mamás de esos bebés rollizos y felices a las que he envidiado tanto, durante tantos años» (p. 399). Este modo de proceder no es ni más ni menos que una reacción a lo que ha sido la relación con su progenitora y como una forma de proteger a su hijo enfermo y desvalido. Se trata, en opinión de Madrid Moctuzuma, de una nueva forma de ser madre que se ejerce «con la mejor herramienta posible: el amor» (Madrid Moctezuma, 2002: 66). En definitiva, con Jaime, Malena va a desplegar, en toda su plenitud, el necesario amor recíproco que implica la relación entre una madre y un hijo, algo que su progenitora nunca llegó a comprender.

4.9.2.2. Maternidades masculinas. El abuelo Pedro, la única posibilidad de romper el silencio. Vida y palabras. Marcelo como madre

En este punto puede resultar curioso ver cómo Malena va a ser testigo de una verdadera relación maternal, tal y como ella llegará a entenderla, en la figura justamente de un hombre, el abuelo Pedro. Se trata de una persona que, resignada a vivir con la abuela Reina, se dedicará íntegramente y en silencio a su hija Paz, a la que todos llaman

Pacita excepto él mismo; un ser que está en estado vegetal y al que las mujeres de la familia tratan impudicamente como a una niña mientras sólo él será capaz de establecer con ella una íntima, profunda y sincera relación, al margen siempre de los aspavientos y de la escenificación de un amor artificial del que éstas hacen gala.

Y es que mientras la relación de las tres Reinas con Pacita está marcada por las apariencias –tal y como lo demuestra el hecho de que la maquillen y la cubran de joyas– el abuelo Pedro será el único que se volcará verdaderamente con ella y le dará de comer, se encargará de acostarla y la sacará de paseo, no sin antes retirarles los adornos que las tres mujeres le han impuesto (p. 20) «Paz solamente quería a papá» dice Magda, al tiempo que reconoce que éste era el único que no se avergonzaba de ella y lograba calmarla ante sus repentinos ataques (p. 472).

Y esto es así porque Paz es la única persona con la que el abuelo Pedro, ausente del mundo en el que vive desde que decidió abdicar de sí mismo, puede desahogarse; sólo ella es capaz de escucharlo sin reprocharle nada y por eso sólo a ella le va a contar lo que no podía contarle a nadie más (p. 473). No olvidemos que el abuelo regresa a Madrid con su familia para iniciar una vida callada, limitada a hablar únicamente lo imprescindible para poder desenvolverse cotidianamente; algo que en cierto modo supone no regresar del todo, aceptando ser así una persona cercenada en una parte fundamental de ella misma.

Así, ésta se constituye en la única excepción que le permitirá abandonar la vida sin palabras que se ha impuesto a sí mismo como castigo, y que es lo más parecido a la muerte que puede existir en vida. En este sentido, vamos a observar cómo el personaje de Paz va a cumplir en la vida del abuelo Pedro una función similar a la que cumplirá el diario que Magda le regalará a Malena cuando ésta era todavía una niña, del cual ya hemos hablado anteriormente; así, del mismo modo que Malena encontrará en este

diario un ligero alivio a la dolorosa ausencia de su tía, el abuelo Pedro tendrá en Paz una de las pocas razones para seguir viviendo, o mejor dicho, sobreviviendo.

Al morir su hija, esta función quedará sin dueño hasta que sea asumida por Magda; así, el hecho de que después de su repentina desaparición, ésta retome la relación con su padre y él decida contarle, uno por uno, todos los errores de su vida –en una peculiar manera de reprocharle a ella los suyos– explicita la necesidad del abuelo de romper el silencio absoluto en el que estaba sumido desde la desaparición de Pacita.

En *Las edades de Lulú* también vamos a poder ver a un personaje masculino ejerciendo el papel de madre: nos referimos al tipo de relación que existe entre Marcelo y Lulú durante la infancia de ésta. Y es que el joven, que siempre había sentido «debilidad por las causas perdidas», asumirá las funciones maternas de las que su verdadera progenitora había abdicado durante aquel periodo que Lulú calificará de «horrible vida gris» y que va de los 5 a los 20 años; justo en aquel momento Lulú se casará con Pablo y será entonces éste quien tome el relevo simbólico como progenitor, devolviéndole a la joven una infancia que le había sido «brusca e injustamente arrebatada» (p. 240). Las palabras de Lulú en torno al desamparo que experimentó con la entrada en la cárcel de Marcelo cuando ella tenía apenas 12 años dan cuenta de la naturaleza y magnitud del vínculo entre ambos: «Eso era la soledad más absoluta, algo peor que la soledad, la orfandad cruel y repentina en una casa llena de gente» (p. 133). De este modo, es más fácil comprender lo que supondrá para ella que Pablo y Marcelo la condujeran al incesto; y es que después de este episodio se queda totalmente sola, sin los dos referentes más importantes de su vida. Así, sin espejos, iniciará un nuevo camino en busca de nuevos referentes en los que poder verse reflejada y que resultarán del todo equivocados por el elevado nivel de autodestrucción que supondrán para ella.

«El jamás me decepcionó [...] esto es lo único que me faltaba» piensa Lulú justo antes de que se produzcan los hechos a los que nos estamos refiriendo (p. 240).

Del rol ejercido por Pablo respecto a la figura de Lulú, que lo convierte en un personaje capaz de ejercer a la vez el papel de padre y madre con la joven, hemos dado cuenta anteriormente de manera extensa al hablar de las transgresiones que vertebran la novela.

#### 4.9.2.3. El dilema de Malena. La posibilidad del aborto en tres mujeres: Malena, Magda y Soledad

El embarazo repentino y no buscado de Malena representará para ella una nueva escisión, una nueva discrepancia que tenemos que añadir a lo que supone, en conjunto, gran parte de su vida; un continuo tira y afloja entre el deseo de tener a su hijo o no tenerlo, un debate eterno e interno basado en la oscilación y en la duda que se multiplica infinitamente y que da cuenta de la desorientación e inseguridad de nuestra protagonista. Así, Malena se planteará la posibilidad de abortar del mismo modo que lo harán las otras dos mujeres referentes principales de la joven, la abuela Soledad y su tía Magda; una experiencia traumática en ambos casos que tendrá desenlaces diferentes al suyo propio.

Conviene recordar que Soledad, tras ocultarle a su marido que está embarazada –tal y como hará también Malena durante un breve periodo de tiempo–, se someterá a un aborto clandestino –también a espaldas del abuelo Jaime– que casi le provoca la muerte; y lo hará después de no poder abortar legalmente por su avanzado estado de gestación y porque los hospitales estaban atestados por los heridos de guerra. Por su parte, Magda toma la decisión de abortar porque aquél hubiera sido un hijo fruto del

azar, de padre desconocido y nacido al calor de una traición, la de su hermana y la del ginecólogo (p. 485, 486).

Resulta curioso ver cómo los abortos a los que se someten, primero la abuela Soledad y más tarde la tía Magda, aparecen vinculados a la muerte de su propia vida, mientras que Malena al decantarse definitivamente por tener a su hijo logrará colocarse al otro lado de la estrecha línea que separa la vida de la muerte. Así, el aborto frustrado de Soledad aparece vinculado, junto con la traición de su cuñado, a la muerte del abuelo Jaime, y, consecuentemente, a la vida que ambos llevaban en común, con todo lo que eso significa de anulación de la propia identidad de la abuela. Por su parte, Magda va a tener que renunciar a todo lo que tiene y vivir lejos a raíz un aborto que, además de librarla de un hijo que no quería tener, le arrancó de su lado al ser que más quería en el mundo, su propio padre, como si hubiera muerto definitivamente para ella.

4.9.2.4. La maternidad culpable de Malena. Un paso determinante hacia ella misma. Hacia un mayor autoconocimiento. El poder transformador de la maternidad

El interés de Almudena Grandes por dar cuenta en esta novela de dos modos tan distintos de ser en uno mismo y de ser en relación con los otros, esto es, su intento por ofrecer dos versiones tan opuestas de vivir, la lleva a hacer coincidir los embarazos de las dos hermanas. Así, al apacible embarazo y doloroso alumbramiento de Malena, a Reina le corresponderá, en sentido inverso, un duro embarazo y el nacimiento de un bebé, tan perfecto como ella misma, al que todos aspiraban a tener en sus brazos. Y es que en su afán por mantenerse en lo políticamente correcto, Reina tendrá un parto «tardío, largo y doloroso, como deben ser los partos de todas las primerizas» (p. 418) y una niña sonrosada, rolliza y tan perfecta como su madre; mientras, Malena aparece

como un ser que está matando de hambre al niño que lleva en sus entrañas y que lucha a toda costa por sobrevivir.

Cuando las cosas se tuerzan al final del embarazo y Malena tenga un parto muy complicado con consecuencias directas sobre la salud de su hijo, en ella aflorará de nuevo un sentimiento de culpa inmenso que, a pesar de que parecía haberse diluido, nunca llegó a desaparecer del todo:

*[...] mala sangre, mala suerte, mal mujer, mala madre, por no haber deseado el hijo que iba a tener, por haber deseado tantas veces no tenerlo, por haberle ocultado su existencia a su padre durante más de un mes, [...], por haber intentado eliminar cualquier huella de su estancia en la superficie de mi cuerpo, por haber follado como una perra callejera con un extraño cuando él navegaba plácidamente en mi interior, por no haberme encontrado el dichoso instinto en ninguna parte, [...], por todo eso, ahora tenía que pagar (p. 419, 420).*

Esta experiencia tan dolorosa retrotrae a Malena a épocas pasadas en las que, lejos de aceptarse como era, quería ser como los demás, tal y como le sucederá ahora de nuevo: « [...] sólo quería ser una embarazada normal [...] habría dado cualquier cosa por ser simplemente eso, una mujer como las demás [...]» (p. 418)

A través del dolorosísimo alumbramiento de Jaime y del no menos tortuoso camino que les espera a madre e hijo en los meses y años posteriores, Almudena Grandes parece querer reproducir nuevamente la vida de la propia Malena; y es que si la lucha de su hijo por sobrevivir es a brazo partido, antes también ha sido así la propia existencia de Malena. Con todo, Jaime contará a su lado con la fuerza de una madre que le promete que no va a morir porque es hijo suyo y porque «a la fuerza tenía que haber recibido [...] la semilla de los supervivientes y un montón de mala hostia», nada que ver con la relación de ésta con su propia madre (p. 427).



La posibilidad de que Malena dé un paso más en el proceso de construcción de su propia identidad a través del hijo que acaba de tener se verá aplazada a raíz de su obligada estancia en el hospital. Así, lo que podría haber sido un elemento determinante para afianzarse a sí misma frente al mundo va a ser el germen de un sentimiento constante de miedo y culpa, no exento de cierto «rencor universal» (p. 432, 433); un sentimiento que, además, aparece vivido en soledad, ya que su marido entiende que sus temores son exagerados y están fuera de todo lugar. La ausencia del hijo desconocido – recordemos que cuando nace ni siquiera lo llega a ver– hace surgir en ella un terrible sentimiento de desposesión que la conduce a llevar, durante un largo periodo de tiempo, una vida de autómatas que consiste en ir del hospital a casa y de casa al hospital, cinco veces al día, para poder darle de comer a su hijo mientras éste lucha por salir adelante dentro de una incubadora. Con todo, su hijo Jaime, del mismo modo que antes ha ocurrido con otros personajes de la novela, va a permitir que Malena descubra en sí misma un montón de aspectos que desconocía hasta ese momento, y a pesar de que en este caso se trata de cualidades negativas –tales como la ruindad, el egoísmo, la mezquindad y la autocomplacencia– no dejan de ser elementos determinantes para avanzar en su propio conocimiento (p. 434).

El hecho de no dar a entender a nadie nada de lo que siente, ni tan siquiera a su propio marido, que anda preocupado en aquellos momentos por los problemas laborales que empiezan a acosarle, sumen a Malena en un silencio obligado que se constituye como un nuevo proceso de ocultación, tal y como ha hecho la mayor parte de su existencia. A estas solitarias y dolorosas preocupaciones que le provoca la débil salud de su hijo, Malena pronto habrá de sumar, ante las dificultades laborales de su marido, la responsabilidad de sacar económicamente adelante a la familia, teniendo que soportar

una jornada laboral y familiar interminable que supondrá una dura y pesada carga muy difícil de llevar.

Es en ese momento, justo cuando Malena está extenuada física y psicológicamente, cuando Reina irrumpe en su vida de nuevo para, lentamente y sin hacer ruido, arrebatárle todo lo que tiene, primero su marido y más tarde su hijo. Así, a una primera fase marcada por una exhibición constante de compasión ante lo que Malena más quiere en el mundo, su hijo, le seguirá un deliberado ejercicio ejemplificador de lo que debe ser una buena madre. Y es que la «bondad incuestionable» de Reina para con sus hijos y la «ejecución de su trabajo en el hogar», la convierten en una «madre total» que contrasta con la vida poco ortodoxa de su hermana Malena, tal y como comentábamos anteriormente (Madrid Moctezuma, 2002: 66).

Tanto en Malena como en Reina vamos a ser testigos del evidente poder transformador de la maternidad, aunque lo sea en sentido opuesto. Así, mientras el hecho de ser madre convierte a Reina, todavía más si cabe, en una réplica de su progenitora –una persona extremadamente conservadora que se queja de la presencia de mendigos, putas, negros y yonquis en las calles, de la pornografía en los quioscos, de la permisividad de los jueces con los criminales y del precio del suelo, así como del sistema educativo, la corrupción de los partidos y de los medios de comunicación; todo eso con la hipocresía de considerarse, a la vez, «socialdemócrata y progresista»–, Malena sólo alcanza a preocuparse por la felicidad de su hijo, cómo se le escapa la juventud y cómo poder llegar a fin de mes, y, desde su humildad y autoconciencia de ser un imperfecto ser humano, se confiesa incapaz de poder pensar en el resto de la humanidad (p. 444, 445).

Al margen de todo lo dicho sobre la figura de Jaime, vamos a poder comprobar cómo éste se constituye en un elemento determinante en la configuración identitaria de Malena en la medida en que va a ser fundamental para que Malena decida romper de manera definitiva con la dependiente relación que tiene con su hermana; y es que ante la idea de que Reina intente reproducir en su hijo lo que ya ha hecho con ella a Malena no le quedará otra alternativa.

#### 4.9.2.5. Lulú como madre. Su propia maternidad infantil

El tema de la maternidad en el personaje de Lulú aparece muy de soslayo; y es que ésta aparecerá en la novela ejerciendo más el papel de hija que de madre. Con todo, y a pesar de las escasas situaciones en las que la joven protagonista ejerce de progenitora, en términos generales, podemos decir que su maternidad va a estar vinculada a las servidumbres de la cotidianidad diaria; así, Inés se constituirá en una carga a la que hay que lavar, vestir, obligar a desayunar y llevar al colegio, justo cuando más perdida y desorientada se encuentra Lulú ya sin la presencia de Pablo en su vida (p. 104). Con todo, la satisfacción que muestra cuando Pablito le dicen que no aparenta tener hijos parece estar más vinculada al halago que esto supone sobre su figura y su edad que a un explícito desprecio hacia su hija (p. 208). Y es que no podemos olvidar que ambas cosas –esto es, la conservación de su cuerpo y los años– son dos factores determinantes para su relación con Pablo.

En otra ocasión, y al hilo de las apreciaciones hechas en el colegio sobre el supuesto comportamiento «antisocial» de la niña, Inés se convertirá en una excusa perfecta para que la protagonista pueda volver a ver a Pablo (p. 20); algo que está deseando con todas sus fuerzas y contra lo que intenta luchar, después de haberlo

abandonado ella misma. Estas apreciaciones en torno a las dificultades de una niña de cuatro años para relacionarse en su entorno escolar, a las que Almudena Grandes reviste de cierta carga irónica, nos remiten a las palabras pronunciadas por Reina acerca del desequilibrio que, según el psicólogo infantil, padece Jaime; una opinión que Malena desprecia por considerar que proceden de un cura laico al que, añade, convendría ahorcar (p. 537).

Llegados a este punto, vamos a ver cómo la reconciliación de Malena con su propia maternidad a través del amor infinito que proyectará en su hijo y la fundación de una nueva estirpe que le servirá para construir a su vez una nueva «subjetividad propia» estará ausente en la figura de Lulú (Madrid Moctezuma, 2002: 67). Con todo, lo que sí se observa es cómo del mismo modo que Malena rechaza tener con su hijo una relación similar a la que su madre estableció con ella, por motivos más que evidentes, Lulú no va criar a Inés tal y como lo hizo su familia; y es que a pesar de que en un determinado momento dice haber tenido dudas sobre la educación que está dándole su hija, fundamentalmente por frecuentar la compañía de Ely, reconoce que Pablo tiene razón cuando afirma que cualquier cosa mejor que lo que su familia hizo con ella (p. 216).

En este sentido, Bettetina Pacheco habla de la existencia –tanto en *Las edades de Lulú* como en *Malena es un nombre de tango*– de una «matrofobia», propia de la literatura femenina; circunstancia que en su opinión no deja lugar a dudas de que Almudena Grandes escribe «desde su género», aunque seguidamente le censura que lo haga también contra él. Por ello, le reclama un mayor «alcance político, histórico y utópico» en su modo de escribir sobre la mujer, con el objetivo de lograr que se convierta en un modelo para la escritura femenina, tal y como lo es hoy en día Doris Lessing dentro del mundo angloamericano, y abrir así nuevos rumbos para la conformación de la identidad de las mujeres (Pacheco, 2000: 194). A buen seguro que

sobre estas ideas Almudena Grandes permanece totalmente ajena por dos razones que hemos ido desgranando a lo largo de todo el trabajo: una, porque niega la mayor, esto es, la existencia de la literatura femenina y con ello su adscripción a la misma; y dos, porque renuncia a tener que ser modelo de nadie.

Del mismo modo que Marcelo y Pablo suplantarán a los progenitores de Lulú durante su infancia, adolescencia y posterior madurez, la todavía preadolescente Lulú adoptará, de manera prematura, el papel de madre con ambos cuando ingresen en la cárcel por motivos políticos; así, las sinceras «cartas de persona mayor» que les enviaba periódicamente dan cuenta del rol protector de cariz maternal asumido por Lulú (p. 139, 140). «Te encantaba jugar a las mamás, con nosotros» dice Pablo al recordar las colectas que organizaba para recaudar dinero con el objetivo de aliviar las penurias económicas dentro de la prisión (p. 135).

Igualmente, resulta curioso ver cómo de la misma manera que Lulú se enamora de Pablo porque va a ver en él al padre-madre que nunca tuvo en la práctica, éste va a hacer lo propio con ella cuando la joven asuma este papel de madre del que estamos hablando, a pesar de contar con tan solo 12 años: «—Creo que fue allí donde empecé a enamorarme de ti» le confiesa Pablo en este sentido (p. 139); y es que es esa imagen de niña-madre, junto a la de una joven obsesionada por los olores de todo lo que le rodeaba, la que hará germinar en Pablo un deseo por Lulú que sólo logrará mantener a raya hasta que ésta cumpla los 15.

#### **4.10. El amor y el sexo. Rasgos derivados de una peculiar forma de amar**

##### *4.10.1. El vínculo indisoluble del amor y el sexo en Pablo y Fernando*

Lulú y Malena van a alcanzar la deseada visibilidad a través del sexo y el amor, unidos ambos aspectos en las figuras de Pablo y Fernando. Intentar descifrar qué aspecto precede al otro resulta del todo inútil e intrascendente en la medida que para Lulú y Malena carece de importancia. De lo que no hay duda es que en ambos casos hablamos de dos protagonistas atravesadas, a la vez, por un gran amor y por un no menos profundo deseo carnal, indisolublemente unidos en los personajes de Pablo y Fernando respectivamente. Así pues queda claro que el eros es el motivo que «impulsa a estos personajes a iniciar el tránsito hacia una nueva identidad que los defina de otra manera» (Pacheco y Redondo, 2001: 152).

Aunque todas y cada una de las páginas de ambas novelas están orientadas a corroborar el vínculo entre amor y sexo, bien es cierto que dicha unión aparece concretada en el modo en que concluyen las relaciones sexuales en ambas parejas; así, al contacto sexual le seguirá, en ambos casos, la que está considerada la fórmula más sencilla de declaración de amor que existe: te quiero. Con todo, conviene señalar un hecho curioso y es que si en la primera novela es Pablo el que utiliza esta fórmula mágica, en la segunda es Malena la que suele recurrir a estas palabras para dirigirse a Fernando.

Así, tanto después de la primera sodomización (p. 184) como antes de que empiece la orgía en la que se materializará el tan insinuado incesto entre Lulú y Marcelo, Pablo se expresará en estos términos (p. 237); una expresión que repetirá un poco más adelante justo en los momentos previos a la consumación de tal acto (p. 249).

Este modo de proceder, que justo acompaña a los momentos más dolorosos para Lulú –en el primer caso de tipo físico y en el segundo de tipo moral– podemos interpretarlo como un instrumento más en esa especie de transacción acordada que supone la relación entre ambos. Y es que estas palabras tendrán para la joven un claro

efecto balsámico al servir para calmar cualquier duda que en ese momento pueda asaltarla. Todo eso sin olvidar el más que evidente objetivo de subrayar y sustentar la primera lección que Pablo le dio a Lulú cuando todavía era una adolescente, esto es, que a pesar de que «el sexo y el amor no tiene nada que ver», en su caso las cosas son diferentes: «lo de anoche fue un acto de amor» (p. 73, 74). Tal es el grado de interiorización de esta idea que Lulú la hace propia y es justo de este modo como intentará recuperar a Pablo: «Te quiero» le susurra a modo de súplica tras meterse en su cama sin añadir ni una palabras más, dejando que el silencio haga el resto (p. 265).

Entre el personaje de Lulú y Pablo observamos una especie de transacción que da cuenta del mutuo intercambio de favores que existe entre ambos, de cómo se sirven el uno al otro de manera recíproca, en definitiva, de cómo se han utilizado para sus propósitos. Una lectura superficial de la novela se quedaría en el aspecto que más salta a la vista, esto es, aquella que centra su atención en ver cómo él moldea a su gusto a Lulú, y se sirve de su edad y de su inicial inocencia para satisfacer sus propios deseos, y al final acaba comprobando cómo la persona que ha ido alumbrando la supera, la sobrepasa, el alumno va más allá que el maestro y emprende una huida hacia adelante que solo él, de nuevo, puede parar y recuperar para sí. Nosotros pretendemos ir más allá y observar la relación que se establece entre ambos en otros términos, sin despreciar el más que evidente efecto creador de Pablo sobre la joven; una circunstancia de la que ya hemos hablado. En este sentido vemos cómo la reflexión con la que concluye Lulú la brutal sodomización a la que Pablo la somete y la posterior felación con la que intenta compensarla por tanto dolor resume bastante bien a las claras el tipo de relación que se establece entre ambos: «Hemos hecho tablas, pensé, hemos intercambiado placeres individuales, me ha devuelto lo que antes me había arrebatado» (p. 185).

Por su parte, Malena también utilizará esta misma expresión –te quiero– para dar por finalizadas sus relaciones sexuales con Fernando; así será tanto en el primer encuentro en un descampado de Almansilla –«Yo..., yo te quiero tanto» (p. 194)– como en el contacto que tengan por primera vez en el secadero de tabaco abandonado del tío Rosario (p. 210).

Con todo, las palabras con las que Magda le explica a su sobrina cuáles fueron las verdaderas razones por las que el abuelo Pedro se enamoró perdidamente de una persona tan vulgar como Teófila pueden resultar un tanto esclarecedoras en torno a las complejas relaciones entre el amor y el sexo:

*Él le había ido detrás única y exclusivamente porque quería llevársela a la cama, y fue allí donde se enamoró de ella, así, sin pensar, sin hablar, casi a traición, antes de tener tiempo para darse cuenta de lo que le estaba pasando. No sé cómo lo contaría él, pero yo creo que fue eso, tuvo que ser eso, y en esas circunstancias, importa poco acarrear media docena de maldiciones o no haber escuchado ni un triste juramento en toda tu vida, porque no hay nada que hacer. Si pasa, siempre pasa cuando no conviene, como no conviene, donde no conviene, y con quien no conviene, es como esos garajes en los que hay que pagar antes de recoger el coche (p. 476).*

Así, Magda quiere dejar constancia que el abuelo no se enamoró Teófila por su ingenio, delicadeza o sensibilidad; no surge el amor pues de la perfección de la persona, es del sexo de dónde nace el amor y en esas circunstancias «no hay nada que hacer», aunque el precio que haya que pagar por ello sea muy alto. «–La maldición es el sexo, Malena –dijo, muy despacio–. No existe otra cosa, nunca ha existido y nunca existirá» dice en este mismo sentido Rodrigo Orozco, el psiquiatra al que Malena le contará toda su vida, el final de la novela (p. 551).

De este modo, Magda deja apuntados dos de los aspectos que vamos a abordar en este epígrafe: uno, la inevitabilidad del sexo y su capacidad para anular la propia voluntad y, dos, las consecuencias que este hecho comporta. Junto a estos temas



hablaremos también tanto del poder transformador del sexo como de la conciencia de irreversibilidad nacida en el seno de ambas protagonistas tras conocer al objeto amado. La lucha interna que va a anidar tanto en Lulú como en Malena en relación con el binomio deseo-voluntad, así como la fuerte vinculación entre el placer y el dolor, van a ser otros de los asuntos a tratar. Igualmente daremos cuenta de la humillación, del desmerecimiento propio a favor del objeto amado, así como del sentimiento de vergüenza y culpabilidad nacidos al calor de estas relaciones<sup>8</sup>.

#### *4.10.2. El poder transformador del sexo. La definición de la propia vida a través del objeto amado*

El poder transformador que tiene el sexo en ambas protagonistas queda más que patente en las reacciones físicas incontrolables e inmediatas de las que son objeto, aunque su capacidad para trascender este primer estadio y asumir propósitos superiores, vinculados a un mayor conocimiento personal y con ello a la adquisición de una identidad propia están fuera de toda duda, tal y como vamos a comprobar seguidamente.

En el personaje de Malena esta trasmutación física asumirá un carácter permanente, al prolongarse más allá del momento exacto del contacto sexual; así, la piel que brilla y los labios que se humedecen y enrojecen en plena relación –indicadores definitivos de que todo en el interior de Malena se ha removido (p. 136)– se transformarán en una imagen definitiva –de ojos resplandecientes y los rizos azulados– que la joven, al pasar por delante de un espejo, dirá no reconocer. A partir de aquí, Almudena Grandes dejará constancia del poder transformador del amor y del sexo, de su capacidad para cambiar tanto exterior como interiormente a Malena y ponerla en la

---

<sup>8</sup> A pesar de que algunos de estos temas han ido apareciendo ya a lo largo de todo el trabajo al hilo de otras consideraciones, seguidamente pretendemos matizar y cerrar aquellos asuntos que hayan quedado pendientes, además de ofrecer, por supuesto, apreciaciones novedosas.

parrilla de salida de una carrera en busca de una identidad propia que se convertirá, tras la desaparición de Fernando, en una verdadera carrera de obstáculos (p. 184).

En este punto conviene recordar que Fernando es la primera persona que va a hacer posible la libre elección de Malena, ya que hasta el momento lo había hecho siempre Reina por ella, tal y como hemos comentado antes. En este caso, se trata pues de una elección verdaderamente libre y sin ningún tipo de limitación que le permitirá a la joven rebosar de una fuerza nueva desbordante que irá más allá del placer físico en la medida en que supondrá el triunfo de su verdadera personalidad:

*[...] lo había deseado tanto que por algún tiempo mi propio deseo había invadido todos y cada uno de los elementos que me integraban, hasta que logró disolverlos en sus menores raíces para suplantarme por completo, un triunfo absoluto que era mi propio triunfo (p. 197)*

Si la circunstancia de sentirse atraída por otra persona propicia en Malena tal reacción, el hecho de saberse objeto de deseo multiplicará infinitamente todas estas sensaciones. Es decir, Malena, y también Lulú, adquirirán visibilidad por una doble vía: por un lado, al ver cómo nace el deseo en ellas, y por otro lado y a la vez, al observar cómo son capaces de hacer que el deseo surja también en la otra persona, en un claro ejercicio de reciprocidad; una circunstancia de la que no va quedar duda alguna cuando hablemos de la renuncia a su propia voluntad en pro de la ajena, tal y como observaremos en ambas protagonistas.

Malena, fascinada por el espejo de Fernando, será incapaz de pensar, de descansar y de expulsarle de sus pensamientos; éste se hará fuerte en su interior y provocará en ella una convulsión nunca antes experimentada que la transformará no sólo transitoriamente sino de una forma definitiva, aunque todavía no sea del todo consciente de ello (p. 166). Así, transcurridos dieciocho años, Malena confesará sentirse todavía

invadida por Fernando, quién se adentrará de tal forma en ella misma que llegará incluso al centro de su alma; por todo ello, afirmará que el suyo es un cuerpo que Fernando «no ha abandonado todavía» (p. 92). Esta colonización del cuerpo y la mente de Malena por parte de Fernando se reproduce a gran escala en el personaje de Lulú, quien asumirá por completo la personalidad de Pablo a través de múltiples detalles cotidianos que acabarán por convertirla en un compendio de sus obsesiones, tal y como ya hemos comentado antes.

Cuando Fernando entre de lleno en su vida, Malena confesará sentir como si «la verdadera vida hubiera comenzado a latir» por fin desde el centro de sus muslos, dejando constancia de esta manera que para ella sexo y vida serán una misma cosa (p. 157); se trata de una afirmación que aunque a simple vista puede resultar un tanto anecdótica no lo es en la medida en que deja planteado la base sobre la que se sustenta la novela: la capacidad de asumir una identidad propia, esto es, la vida, a través del sexo, tal y como ocurre en ambas protagonistas.

La plenitud que Malena experimentará con Fernando será tal que llegará a afirmar que hasta entonces su vida «no había sido otra cosa que su ausencia» (p. 169). Es decir, Malena va a definir su existencia tomando como medida a Fernando: lo que él es y representa para ella; el joven será así el elemento que marque en su vida un antes y un después: «jamás saldría indemne de aquella mirada, y jamás volvería a contemplar un fuego como el que alimentaba a aquellos ojos que ardían» (p. 170). La sensación de irreversibilidad e imposibilidad de que aquello se repita en el futuro en otra persona no deja lugar a dudas en Malena: sin él no habrá vida propia, sólo vacío. El paso por su vida será pues definitivo y Malena parece atisbarlo desde el principio.

De hecho, cuando finalizado el verano tenga que separarse de él, sentirá vivir en tierra de nadie, esto es, dirá habitar «una delgada línea fronteriza entre la existencia y la

nada» (p. 301) que habla muy a las claras de esta desintegración propia; todo ello, fruto de un dolor anestésico que parece anularla por completo: «yo no podía sentirme mal porque ni siquiera me sentía» (p. 301). Claramente, este modo de sentirse persona a través del ser deseado de una manera inevitable y sin posibilidad de que haya vuelta atrás que experimenta Malena casa perfectamente con las palabras de Magda citadas anteriormente, en las que define lo que es el amor al intentar describir la relación del abuelo Pedro con Teófila.

Tal y como le ocurre a Malena cuando Fernando desaparece de su vida, la existencia de Lulú sin Pablo tampoco tendrá sentido: «Yo había abandonado a Pablo para disponer de la mía, de mi propia vida, y ahora tampoco sabía que hacer con ella» (p. 79). Así, vamos a ver en Lulú unos sentimientos calcados a los de Malena cuando se dé cuenta de que su vida es él, es decir, que su existencia aparece definida en relación a Pablo. En este sentido, Lulú reconoce que sin él tal vez hubiera podido ser feliz pero a su vez admite que el hecho de haberlo conocido marcará un antes y un después en su propio devenir vital (p. 163); así pues, la intervención de Pablo en su existencia será algo definitivo sobre lo que no habrá posibilidad de volver atrás, su vida pasará a estar definida por su ausencia y por su presencia.

De este modo, tal y como le pasa a Malena con Fernando, Pablo será la medida de su vida; en este sentido, ya desde el principio, la joven reconoce que el tiempo transcurrido desde que Pablo se marchó a los Estados Unidos no ha contado para ella: «no era más que un intermedio, un azar insignificante, un sucedáneo del tiempo verdadero de la vida que comenzaría justo cuando él volviera» (p. 163). Así, vamos a ver cómo durante sus cinco primeros años de ausencia la vida de Lulú no será vida, sólo eso, ausencia, simple preparación para el reencuentro; de hecho, tiene contados los días como si fueran una condena, con los años, meses y días exactos desde la última vez que

le vio. Por ello, los intentos de Lulú por apresar en la distancia a Pablo durante esta época se multiplicarán, tal y como consta al hablar de los esfuerzos diarios «por retener durante todos aquellos años» la expresión, a la vez, sabia y risueña de Pablo (p. 172).

#### 4.10.3. Una lucha interna y eterna: deseo-voluntad

Con Fernando, Malena se va a dar cuenta de que el amor, la atracción que siente por él, es algo que se sitúa más allá de su propia voluntad: «[...] no podía hacer nada por evitarlo, y ya intuía que aquél no era el camino, [...] pero no era eso lo que me salía de dentro» (p. 166). Se trata de una tira y afloja, una lucha a brazo partido entre la razón y el corazón, entre la voluntad y el deseo, que acabará decantándose casi siempre por el mismo lado y que en Lulú también vemos repetida mil y una veces.

Y es que tanto la una como la otra son dos personajes atravesados por una constante lucha interna que les va consumiendo y que responde a una batalla sin cuartel entre el deseo nacido de forma natural en ellas y lo que deben hacer porque así está establecido. El hecho de que esta lucha esté protagonizada por dos fuerzas contrarias, opuestas y excluyentes pone de manifiesto una nueva dualidad de las muchas que existen en ambas obras, especialmente en *Malena es un nombre de tango*, de las cuales estamos dejando constancia en este trabajo.

«Decidí no pensar más, por primera vez, no pensar, él pensaría por mí» afirma Lulú en su primer encuentro sexual con Pablo dando cuenta de cómo el deseo salta por encima de la voluntad y le gana a éste la carrera (p. 31). Con ese «él pensaría por mí», Lulú prefigura lo que será su propia construcción identitaria a través de Pablo; y es que ese abandono inicial a las decisiones que él asuma se repetirá constantemente a lo largo

de su vida y acabará por convertirse, con el paso del tiempo, en un «yo seré él» que resume a la perfección y en esencia el existir de la protagonista junto a Pablo.

En este mismo sentido, vemos cómo la dificultad que muestra Lulú para controlar su propio deseo al aplicarse crema para aliviar las molestias después de ser rasurada –«[...] me resistí a abandonar. La tentación era demasiado fuerte» (p. 62)– es también una especie de premonición acerca de lo que será su experiencia sexual a lo largo de su vida, especialmente cuando Pablo desaparezca y, ya sin espejo en el que mirarse y en ausencia de un guía, su existencia se desboque.

Otro ejemplo más de este cruce de sentimientos que preside la vida de Lulú lo encontramos muy bien explicitado a lo largo de los cinco años de estancia de Pablo en los Estados Unidos: así, mientras por un lado Lulú alimentará un deseo irrefrenable de estar con él por encima de cualquier circunstancia cuando éste regrese, reconociendo de este modo que es «la razón» de su vida, por otro, la joven luchará para que esta idea desaparezca de su mente, rechazándola «violentemente» por ser pobre, mezquina y patética (p. 169).

Esta lucha que vive interiormente la joven protagonista de la primera novela de Almudena Grandes adquirirá plenitud especialmente cuando abandone a Pablo. «Por aquel entonces mis días consistían en dos ocupaciones básicas, decidir volver y decidir que no volvería, ininterrumpidamente» (p. 79) confiesa Lulú en este sentido, dando cuenta que está siendo objeto de una lucha interna que nos remite directamente a la experimentada por Malena cuando ante su inesperado embarazo se debate entre la idea de abortar o seguir adelante:

*Los lunes por la mañana estaba decidida a abortar y a abandonar a Santiago [...]. Los lunes por la noche me preguntaba si sería sensato contradecir la voluntad del destino. Los martes, al levantarme, me decía que si siempre había pensado en tener hijos alguna vez, por qué no éste, por qué no*

*ahora. Los martes al acostarme me daba cuenta de que abandonar a mi marido sería como dejar caer a un bebé de dos meses en el carril central de la Castellana un viernes a las diez de la noche [...] (p. 398).*

En estos dos últimos casos –volver o no volver con Pablo, abortar o tener a Jaime– observamos una confluencia de sentimientos encontrados más allá de la contraposición entre el deseo físico y la razón o la conveniencia, que ponen de manifiesto las dudas e inseguridades de las dos protagonistas en torno a dos opciones de vida, dos modos de actuar que las dividen en dos mitades; una circunstancia que habla muy a las claras de la dualidad interna del propio personaje.

Este debate interno alcanzará la cima en Lulú cuando, después de ser rescatada *in extremis* de una muerte segura en la orgía que se relata al final de la novela, la joven dudará entre creer que realmente las cosas han sucedido tal y como Pablo le ha explicado –esto es, que tras ser avisado por Ely de que ella está metida en problemas, éste le sigue la pista y la vigila desde la distancia, mientras prepara su rescate– o que su marido está detrás de todo lo acontecido moviendo los hilos, llevando la situación intencionadamente hasta el límite para luego poder erigirse en su salvador y seguir siendo así su principal protector:

*Luchaba con desesperación contra la demoledora sospecha que crecía a pasos agigantados dentro de mi aturdida cabeza, [...] trataba de encontrar una explicación distinta [...] me esforzaba por buscarle un sentido [...] a la ausencia de Manolo, a la impasibilidad de Encarna, a la puntualidad de la falsa redada (p. 296).*

Se trata sin duda de una idea que la atormentará pero, como en muchas otras ocasiones, decidirá aplazar la reflexión en torno a este asunto para otro momento porque como la auténtica «niña pequeña» que es de nuevo no puede cargar sola con tal peso. La

aceptación del papel que de forma definitiva se ha autoasignado al lado de Pablo no deja lugar a dudas.

La brecha que se abre en el seno de Malena cuando con 15 años conoce la historia de amor de su abuelo Pedro con Teófila y de todos los acontecimientos que se sucedieron a lo largo de su vida –dando lugar también a una doble existencia repartida entre Madrid y Almansilla, entre la obligación y la devoción– arroja mucha luz sobre la propia escisión que ha sido, es y será en un futuro, la vida de Malena, tal y como venimos comentando a lo largo de todo el trabajo. Y es que la misma lucha que de pequeña se producía en su interior entre lo que sentía que era y lo que debía ser –«entre Reina y yo en definitiva» (p. 113), según dice la propia Malena– más tarde se reproducirá a gran escala en la joven, con el despertar del deseo sexual, entre lo que debe hacer, según lo establecido, y lo que desea por encima de todo.

#### *4.10.4. Contra su propia voluntad: Lulú y Malena*

Esta lucha entre sentimientos encontrados que preside la vida de ambas protagonistas se reproduce a veces entre el deseo propio y el ajeno; cuando esta oposición se resuelve a favor del segundo encontramos a Lulú y a Malena haciendo cosas que, en principio, van contra sus propios gustos y preferencias, siempre como resultado del profundo amor y atracción que sienten hacia Pablo y Fernando respectivamente. Se trata, en ambos casos, de una especie de cesión de sí mismas que aparece apuntada en *Malena es un nombre de tango* y que en *Las edades de Lulú* será expuesta en todo su esplendor.

Resulta curioso ver cómo Lulú y Malena muestran un idéntico rechazo a practicar sexo oral con Pablo y Fernando: así, mientras por un lado la primera habla de



un «fluido espeso y asqueroso» al que dice jamás ha logrado acostumbrarse, «a pesar de los años y de la firme autodisciplina que imponen los buenos propósitos» (p. 70); por otro, la segunda confiesa sentir repulsión por esta práctica, de la que además reniega porque asegura no ganar «absolutamente nada» con ella (p. 322).

A pesar de este rechazo inicial, ambas claudicarán y finalmente consentirán llevar a cabo esta práctica sexual; circunstancia que les reportará un placer inmenso, fruto más que del descubrimiento de una nueva sensación propia, que también, de la satisfacción de saberse responsables de haber hecho realidad los deseos y placeres de su amante. Sea por una razón o por otra, vamos a ver cómo esta práctica pasará a formar parte de su propio repertorio y se constituirá como parte de ellas mismas, dejando constancia de la más que evidente asunción por parte de Malena y Lulú de las preferencias del otro; algo que en el caso de Lulú resultará determinante para ir conformando su propia identidad.

Esta capacidad para aceptar prácticas sexuales que van contra sus propios gustos va un paso más allá en *Las edades de Lulú*, donde supera la línea roja que separa «lo aceptado con reticencias» de «lo impuesto por la fuerza» tal y como ocurre, por poner un ejemplo, con el episodio de la sodomización de Pablo a Lulú; así, asistimos a una escena que mezcla sexo, violencia y placer inmediato que plantea abiertamente la estrecha frontera que separa el placer del dolor. Y es que después de que Pablo la sodomice de una manera brutal, dejándola en una situación en la que «solamente era capaz de percibir dolor», Lulú reconoce sentirse infeliz y avergonzada porque su sexo estaba «húmedo» (p. 183, 184).

#### *4.10.5. El sexo como instrumento de poder*

Las indiscutibles consecuencias que tiene en la construcción identitaria de Malena el sexo con Fernando se aprecia cuando acerca de la felación que le practica en la Finca del Indio afirma: «Porque no hice aquello por Fernando. Lo hice exclusivamente por mí» (p. 323). Y es que la intimidad con el joven le permite a Malena ir construyéndose a ella misma en la medida en que le da la oportunidad de alcanzar «la cumbre» de su propio poder y sentirse única y poderosa a la vez: «Porque era poder lo que sentía, una ventaja que jamás había alcanzado cuando mi propia carne estaba en juego, cuando el placer el otro era apenas el precio de mi propio placer» confiesa Malena en este sentido. Así, el saberse responsable del ingente placer de Fernando durante esta arriesgada práctica le reporta un placer propio tan grande que confiesa que hubiera matado o se hubiera dejado matar por él (p. 324). Una afirmación que llega a asustarle a ella misma y que pone sobre la mesa otro de los aspectos fundamentales de la novela: la capacidad de descubrir a través del sexo aspectos de la propia personalidad totalmente desconocidos para uno mismo. Esta circunstancia queda claramente expuesta en *Las edades de Lulú* cuando la protagonista descubre sus tendencias sadistas, tal y como explicaremos un poco más adelante al abordar las complicadas relaciones entre placer y dolor

Igualmente poderosa se siente Lulú cuando también accede a hacerle una felación a Pablo: «resultaba menos repugnante de lo que había imaginado al principio, y yo me sentía más segura, la idea de que él estaba vendido, de que me bastaría con cerrarlos dientes y apretarlos un instante para acabar con él me resultaba reconfortante» afirma la joven que se ve a sí misma tan responsable del placer de Pablo como controladora de la situación (p. 35). Y es que como el origen de los problemas identitarios de Lulú está simbolizada en la desposesión material que domina su infancia,

va a ser el sentido de la posesión a través del sexo lo que le va a permitir acceder a una identidad que nunca antes poseyó.

«[...] Le gustaba yo, mírame, es mío, hace lo que yo quiero» (p. 121) piensa Lulú mientras mantiene relaciones sexuales con Pablo, dejando constancia de este modo que el sexo con él le permite sentir que tiene algo que le es propio y que, como tal, atiende a sus indicaciones, cosa que hasta ese momento no había sucedido. En este mismo sentido continúa la joven diciendo: «me sentía alguien, segura, en momentos como ese, era curioso, tomaba conciencia de mi auténtica relación con él cuando había alguien más delante, entonces él siempre me distinguía» (p. 121). Y es que el camino que tiene Lulú para adquirir seguridad y afianzarse en sí misma es sólo con y en Pablo, a través de su atención y especialmente cuando cuenta con testigos; una circunstancia que da cuenta del precario punto de partida identitario del que parte Lulú, así como del necesario reconocimiento de terceras personas para lograr asumir en su totalidad una identidad propia.

Del mismo modo que Lulú siente placer a través del poder que le otorga el sexo, vamos a ver cómo disfruta igualmente cuando el poder es ejercido sobre ella: «sus palabras sonaban como si fueran órdenes, eso me gustó» (p. 45) confiesa la joven cuando Pablo le pide que se quite los zapatos durante el primer contacto sexual. Este gusto por dejarse conducir a través de la imposición incontestable de los deseos de Pablo, que se repite en numerosas ocasiones a lo largo de toda la novela, nos remite a la cotidianidad de la infancia, acostumbrada a recibir órdenes de los adultos, principalmente de sus padres. De este modo, asoma de nuevo la carga paterno-filial que preside la relación entre ambos; y es que Lulú acepta ésta y otras muchas órdenes de Pablo porque en ella existe el deseo de sentirse niña. Así, es la falta de atención por parte de sus progenitores, que ni siquiera han mostrado el más mínimo interés por

imponerle ciertas normas, la que la ha privado hasta del derecho legítimo de manifestarse contra las indicaciones paternas; una actitud que preside una etapa determinada de la vida de todos los adolescentes y de la que Lulú ha carecido.

#### *4.10.6. El sexo como algo inevitable, irresistible e incontrolable*

La lucha interna que se produce en el seno de las protagonistas entre voluntad y deseo, así como el triunfo del segundo sobre el primero en la mayoría de los casos, da cuenta del carácter irracional e irresistible que adquiere el sexo en ambas novelas. Y es que aparece vinculado a lo inevitable, esto es, a aquello que, por ser imposible de ser sometido a criterios de razonabilidad y racionalidad, acaba por arrastrar al ser humano hasta límites insospechados; una circunstancia que resultará especialmente peligrosa en *Las edades de Lulú*.

Los deseos irrefrenables de salir a buscar un hombre que Malena confiesa sentir mientras está casada con Santiago (p. 364) o la búsqueda indiscriminada de sexo en cualquier lugar público (p. 354), aspectos de los que venimos dado cuenta a lo largo de todo el trabajo, son un claro ejemplo de este carácter incontrolable que tiene el sexo en el personaje de Malena. «Nunca he sido tan incapaz de gobernar sobre mi misma» confiesa la joven en este mismo sentido alarmada ante la imposibilidad de controlarse – tal y como venía ensayando desde pequeña– cuando le está haciendo a Fernando una felación en plena noche tras entrar clandestinamente en la Finca del Indio, con la amenaza constante de ser descubiertos por algún miembro de la familia (p. 320). En este mismo sentido podemos interpretar las sensaciones experimentadas por Malena en el mismo momento en que vio a Fernando –«porque mi cuerpo ya había elegido por mí»

(p. 143)– o sus propias reflexiones en torno a lo que sintió durante su primera relación sexual, esto es, «mi cintura ocupó el lugar de mi cerebro» (p. 193).

Esta cara incontrolable del sexo, que preside las vidas de Lulú y Malena, aparece también muy bien reflejada en el personaje del abuelo Pedro y en su *mala vena*, tal y como lo explica Mercedes. «[...] Es que es más fuerte que él mismo, lo lleva escrito en los huesos, la maldita sangre de Rodrigo le tira más que la conciencia, y para un mal así no inventarán el remedio» dice la criada respecto al abuelo cuando habla de su relación con Teófila (p. 127). Así, Mercedes dibuja a un hombre insaciable que, como si fuera «el mismo demonio» el que tirara de las riendas de su vida (p. 107), anda encoñado y medio loco detrás de la joven, olfateándola como si fuera un perro. Recordemos que será justo este modo de conducirse del abuelo Pedro, así como la forma que tendrá de finiquitar esta relación con Teófila, incompatible a lo largo del tiempo con la de abuela Reina, lo que propiciará la plena identificación de Malena con él. Asimismo, cuando respecto al modo que tiene el abuelo Pedro de proceder con Teófila, Mercedes diga que éste «iba a hacer lo que se le pusiera entre las dos piernas, como había hecho siempre» la criada está dejando claro que son el sexo y el deseo lo que fundamentalmente le mueven, en perjuicio de la razón o la conveniencia (p. 126).

Estas consideraciones hechas por Mercedes en torno al sexo nos permiten observar la conexión que existe entre la generación de las abuelas, representada en este caso por Mercedes, y la de las nietas, a través del personaje de Reina. Y es que la censura que hace Reina de la conducta sexual de su hermana –y que explicita muy claramente al llamar *chulos* a todos y cada uno de los hombres con los que se relaciona, con la excepción de Santiago por su puesto, dejándole a Malena el único papel posible de puta– no es más que una actualización de la idea expresada por Mercedes en torno a la *mala vena* del abuelo Pedro; y esto es así en la medida en que esta última vincula el

sexo a algo sucio y malo, capaz de arrastrar a la locura a cualquiera, tal y como acabamos de comprobar. Así observamos cómo Reina ha asumido, sin problemas, esta idea que tiene Mercedes del sexo dando lugar a una consideración moral al respecto.

Con todo, resulta interesante observar cómo la actitud de la criada, representante de la generación antigua, al hacer de la *mala vena* la clave para explicar su mundo, es más indulgente que la propia Reina, quien directamente juzga y condena. Y es que aunque la idea de la *mala vena* nace de la superstición, ofrece unos motivos explicativos de tal comportamiento que al menos le dan posibilidad al portador de ésta de explicarse a sí mismo y, en cierto modo, de autoabsolverse o cuanto menos de justificarse; algo que no hace Reina, quien simplemente al calificar la conducta ya está haciendo explícita la pena sin más. Así, queda planteado otro de los temas de la novela: el proceso involutivo en el que han caído las generaciones presentes respecto a las pasadas; una circunstancia que resulta más que evidente para Almudena Grandes, tal y como hemos visto al relatar la experiencia vital de la abuela Soledad.

Esta incapacidad general de Lulú para controlar el propio placer –y que vemos reflejada en todas y cada una de los contactos sexuales que la joven mantiene en la novela– aparece muy bien reflejada en el fragmento de la orgía que culmina con el incesto entre la joven y Marcelo. «Durante un tiempo intenté contenerme, no abandonarme, permanecer quieta, sin expresar complacencia [...], pero advertí que mi piel empezaba a saturarse» confiesa Lulú, para añadir seguidamente que llegado este momento ya «no podía luchar contra ella» (p. 247). Sirva este pasaje como ejemplo de los muchos que jalonan la obra.

#### 4.10.7. *El binomio placer-dolor*

#### 4.10.7.1. Del placer y del dolor físico al emocional

El binomio placer-dolor nacido de las relaciones sexuales y amorosas de Lulú y Malena está presente en ambas novelas en dos niveles bien diferenciados y jerarquizados: primero, aparece vinculado a lo concreto y material, esto es, placer-dolor físico; y segundo, aparece asociado a lo sentimental, es decir, placer-dolor emocional. En el primer caso el binomio queda circunscrito al contacto sexual, mientras que en el segundo asume un valor más amplio y se adhiere a la vertiente amorosa de las relaciones. Así, se observa como el dolor que extraen las protagonistas del placer fruto del contacto sexual –especialmente en el caso de Lulú–, no es ni más ni menos que una especie de símbolo o premonición del dolor que el vínculo amoroso, o mejor dicho la ruptura del vínculo amoroso, provocará en ellas.

En este sentido podemos interpretar todos y cada uno de los momentos en los que Almudena Grandes en *Las edades de Lulú* asocia el dolor y el placer físico: «era más bien una sensación enervante, insoportable, nueva, incluso molesta, a la que sin embargo era imposible renunciar» (p. 31) tal y como afirma Lulú ante el placer que obtiene cuando Pablo la masturba por primera vez en el coche; o «sus nudillos se me clavaron en la cabeza. Me dolía, pero no hice nada para evitarlo. Me gustaba» (p. 37), tal y como asegura la joven respecto a la felación que le está practicando a Pablo. Esta misma mezcla de sensaciones es la que experimenta Lulú cuando Pablo le pasa un vaso frío por el pecho –«una sensación contradictoria y agradable» (p. 47)– o cuando reflexiona en torno a lo que ha supuesto para ella su primera relación sexual: «había tenido un orgasmo, un orgasmo largo y distinto, incluso de algún modo doloroso, pero un orgasmo al fin y al cabo» (p. 66).

«El dolor no se desvanecía, pero, sin dejar de ser dolor, adquiriría rasgos distintos [...] no se desvaneció, siguió allí todo el tiempo, latiendo hasta el final, hasta que el placer se desligó de él, creció y, finalmente, resultó más fuerte» (p. 64). Éste es sin duda uno de los pasajes en los que más claramente se refleja este vínculo entre el placer y el dolor físico que domina la primera novela de Almudena Grandes y que adelanta lo que en términos emocionales representará para la joven el fin de su relación con Pablo.

Asimismo, el vínculo entre el placer y el dolor emocional que preside ambas novelas aparece claramente planteado en *Las edades de Lulú* a través del siguiente fragmento: «Fue en aquel momento, a pesar de lo extravagante de la situación, cuando mi amor por Pablo dejó de ser una cosa vaga y cómoda, fue entonces cuando comencé a tener esperanzas, y a sufrir» (p. 59) afirma Lulú en el primer contacto que tiene con Pablo, vinculando claramente su amor firme y decidido por éste al dolor. Estas palabras adquieren pleno sentido cuando conocemos las razones que van a permitir que se opere en Lulú este cambio: «Sus palabras –eres una niña especial, casi perfecta– retumbarían en mis oídos durante años, viviría años, a partir de aquel momento, aferrada a sus palabras como una tabla de salvación» (p. 59). Y es que en este fragmento queda recogida la esencia de la novela en la medida en que pone sobre la mesa el modo en que Lulú va a asumir el espejo de Pablo, esto es, cómo éste le va a conceder el deseo de vivir una infancia que le ha sido robada, y cómo además va a poder hacerlo desde una perspectiva positiva, como alguien perfecto; una circunstancia que no ha podido desarrollar al lado de su familia, que no le ha ofrecido siquiera la posibilidad de ser imperfecta, ya que para ellos prácticamente no existía.

La compleja relación entre placer y dolor físico la observamos también en el personaje del abuelo Pedro cuando dice obtener un dolor tan intenso que no parecía dolor, sino «una sensación agradable, consoladora [...] casi placentera» como resultado



de los golpes que se asesta a sí mismo en la cabeza ante la mirada impasible de toda su familia en el sueño que le persigue desde que decidió abandonar definitivamente a Teófila para vivir con Reina (p. 474).

El vínculo entre el placer y el dolor físico llevado al extremo nos conduce directamente al masoquismo: una práctica que aparece apuntada en un primer momento en *Las edades de Lulú* en la figura de San Juan de la Cruz –a través de la personal interpretación que hace Ely al respecto (p. 83)– y que alcanzará el punto culminante en la orgía final que a Lulú casi le cuesta la vida. A través del detallado relato que Almudena Grandes hace de esta orgía sadomasoquista, el lector puede observar – además de la más que evidente incapacidad de Lulú para establecer por sí misma los límites de su propia vida– el carácter altamente violento que puede llegar a asumir el sexo, así como lo peligroso que puede resultar la confusión entre realidad y ficción en el complejo mundo del deseo sexual. Y es que algunas de las prácticas que van a tener lugar en esta orgía se aproximan a la fantasía que Lulú ha alimentado durante la ausencia de Pablo y al sueño que ésta dice haber tenido con él. Pero antes de llegar a esta situación merece la pena que demos cuenta de los pasos previos que conducen a Lulú a tal experiencia.

#### 4.10.7.2. La llamada del abismo. Volver al punto de partida

Tras abandonar a Pablo, Lulú transitará un peligroso camino a lo largo del cual irá progresivamente quemando etapas y escalando los peldaños de una escalera que la llevará a las puertas de la muerte. Así, vemos cómo primero empieza pagando por mantener relaciones sexuales con desconocidos en el ambiente gay, para posteriormente adentrarse en el barrio de Malasaña y acabar cobrando por participar en una orgía

sadomasoquista que le permitirá acceder a los rincones más oscuros de su personalidad, como es el disfrute propio con el dolor ajeno, esto es, el sadismo.

De este modo, a la figura del despreciable Jimmy le seguirán personajes como Gus –antiguo compañero de Pablo en prisión– y el Remi, un ser oscuro y siniestro ante cuya propuesta Lulú se sentirá irresistiblemente tentada. Y es que llegado este punto, Lulú parece haberse decantado definitivamente por la propia aniquilación: «la raya me tentaba, su proximidad ejercía una atracción casi irresistible sobre mí, la llamada del abismo, precipitarme en el vacío y caer [...] hasta estrellarme en el fondo, y no tener que pensar en toda la eternidad» (p. 260). Así, después de 30 años de existencia, Lulú parece haber recorrido los 360° que suponen la esfera de su vida para situarse de nuevo en el mismo sitio donde empezó, esto es, en el vacío identitario de su infancia, el hueco de la inexistencia que supone la muerte; se trata de una actitud que Fernando Valls ha llamado «la llamada del abismo» (Valls, 2000: 13).

Este deseo por borrarse a sí misma, que aparece ligeramente apuntado cuando duda entre participar o no en la orgía, será explícitamente mostrado más adelante cuando colgada de una cadena, sea apaleada, mordida y golpeada repetidamente en todos los lugares imaginables, a cuál más doloroso: «me consolaba pensando que aquello no iba a durar mucho más, porque si las aristas metálicas no me mataban, cuando él dejara de sujetarme [...] acabaría rompiéndome el cuello dentro del rígido collar de perro» (p. 287, 288). En este punto resulta curioso recordar las palabras de la joven años atrás. «No estoy hecha para soportar el dolor, por lo menos en grandes dosis. No me gusta» confiesa Lulú con quince años enarbolando la bandera del hedonismo, ajena al sufrimiento que tanto desde un punto de vista físico como moral tendrá que soportar en el futuro (p. 63).

#### 4.10.7.3. Placer-dolor físico al límite: sadismo y masoquismo

Así, Lulú se descubrirá a sí misma disfrutando del trato animal y humillante que se imponen los participantes de este tipo de encuentros, para poco después manifestarse tremendamente satisfecha al observar cómo uno de los ellos se calza un guante pleno de remaches puntiagudos y se prepara para atacar a otro que está inmovilizado en el suelo (p. 278). «Advertí que mi sexo se licuaba, mi ser se escurría irremisiblemente entre mis muslos» confiesa Lulú mientras es testigo de un sinfín de prácticas altamente humillantes y dolorosas (p. 279).

Este disfrute que ella experimenta con el dolor ajeno –esto es, el sadismo– se trasmutará en masoquismo en otras personas participantes de la orgía cuando veamos cómo obtienen un placer inmenso ante situaciones tremendamente dolorosas que directamente les afectan; así ocurre con Jesús quien, a pesar de estar sangrado profusamente después de haber sido sodomizado con este mismo guante, se muestra tremendamente feliz en el papel que se le ha asignado (p. 282).

Previamente a este escalada de sexo trasgresor y extremo, la propia Lulú manifestará tener deseos de ejercer la violencia con otras personas; así, si en un primer momento, cuando al conocer a Ely, se lamentará por «no tener las uñas largas, para clavárselas y marcarle con su propia sangre» (p. 115), poco después confesará estar poseída por un deseo irrefrenable por chillarle como a un «perro» y ordenarle que se tragara el semen de Pablo para culminar la masturbación que le estaba practicando (p. 125). «El recuerdo de la violencia añadió una nota irresistible al placer que me poseía, desencadenando un final exquisitamente atroz» afirma Lulú, dejando constancia de su capacidad para extraer placer del dolor (p. 185).

Asimismo, vamos a ver cómo el sexo le permite descubrir a Lulú su faceta más dura e insensible cuando por ejemplo se muestra totalmente impasible, sin signo alguno de compasión, ante los lloros y súplicas de Pablito por la inminente humillación a la que va a ser sometido por su novio, al obligarle a mantener relaciones sexuales con una mujer, en este caso con la propia Lulú; y es que la joven ha dejado de contemplarlo como un ser humano para considerarlo un simple animal ante el que no se conmueve ni un ápice (p. 203).

#### *4.10.8. El espejismo de la madurez en Lulú.*

Esta escalada de sexo desbocado que comienza con el abandono de Pablo y que comporta prácticas cada vez más peligrosas le va a permitir a Lulú saciar los deseos carnales de manera inmediata, pero nada más: «qué me daban ellos más allá de la saciedad de la piel» se pregunta la joven en este sentido (p. 228). Y es que todos y cada uno de aquellos hombres con los que mantendrá relaciones no serán más que espejos que le devolverán una imagen tramposa de ella misma; así, esta seguridad falsa le hará creer que, ahora sí, es ella la que controla la situación y, por lo tanto, puede decidir cómo, cuándo, cuánto y con quién. Es decir, cree haber clausurado su etapa de niña junto a Pablo y estar, por lo tanto, preparada para volar sola. Piensa que ha logrado tomar las riendas de su vida y, una vez alcanzado este objetivo, puede construirse a sí misma sin necesidad de recurrir a las referencias del pasado: primero, las de su madre y todo lo que ésta piensa que es bueno para su futuro (p. 150), y más tarde Pablo. «Me sentía bien, tan mayor, tan superior, tan entera, mientras jugaba con ellos» dice en este sentido Lulú convencida, en un principio, de haber alcanzado sus propósitos (p. 228). Y

es que tras abandonar a su marido Lulú tiene la sensación de haber dejado de ser «mediatizada» para pasar a ser «mediatizadora» (Navajas, 1996a: 389).

Pero el desarrollo de los hechos, tal y como señalábamos anteriormente, se encargará de demostrar que eso no es así y que su nueva vida sin Pablo no es más que un espejismo de su supuesta madurez. Y es que la misma naturaleza del tipo de adquisición identitaria que Lulú ha alcanzado junto a Pablo hace imposible cualquier otra opción diferente a la dependencia. La subordinación de Lulú hacia Pablo es tal a lo largo de estos diez años que Ely considera imposible que haya sido ella la que haya abandonado a su marido; una apreciación que, por cierto, provoca en Lulú una incontrolable explosión de ira (p. 84).

*4.10.9. Lulú y Malena ante el desamor: humillación, desmerecimiento propio y vergüenza*

#### 4.10.9.1. Súplicas y humillaciones por el regreso del amor perdido.

Tras el sorpresivo abandono de Fernando, Malena intentará encontrar una explicación a este hecho exhibiendo su dolor delante de todo el pueblo, suplicando las migajas de un amor que nunca tomará el camino de regreso. A pesar del silencio del joven, Malena no renunciará a él tan fácilmente y regresará a Almansilla con la esperanza de sorprenderlo en una visita invernal, además, constantemente intentará ponerse en contacto con él a través de múltiples anuncios en un periódico local alemán (p. 289).

Esta búsqueda desesperada por parte de Malena –que se siente desahuciada de su propia vida– es para Reina una humillación del todo incomprensible. «¿Dónde está tu

dignidad?» le recrimina cuando ésta le envía por correo un par de jerséis que ha tejido para él (p. 292). Y es que este modo de actuar alcanza tal magnitud que en un determinado momento va a ser vivido por la propia Malena como un rebajamiento que llega incluso a asustarle a ella misma:

*[...] me asustaba de los secretos límites de mi degradación, la insospechada hondura de mis tragaderas, empecé a arrastrarme por correspondencia, a ofrecerlo todo a cambio de nada, a rebajarme hasta la infrahumana condición de babosa diminuta, sin pies y sin cabeza, y aprendí a extraer un cierto placer, una satisfacción malsana de mi propia ruina (p. 293).*

De manera similar, cuando Lulú ya no aguanta más la ausencia de Pablo se cuela clandestinamente en su casa y se mete en su cama, como si de una hija prodiga se tratara, implorándole con su modo de actuar que vuelva con ella; y es que Lulú no tiene reparos en mostrarse como un ser decidido a reconocer públicamente sus faltas y implorar el perdón de un padre compasivo y magnánimo (p. 265).

Pero del mismo modo que le sucede a Malena, esta humillación no va obtener resultados y Lulú va a ser rechazada por Pablo alegando que «ya es demasiado tarde» (p. 266); todo esto a pesar de que cuando Lulú abandona la casa de Pablo –furiosa por la indiferencia de su todavía marido– la puerta se queda abierta tras golpear violentamente «un par de veces» contra el marco de la puerta, dando cuenta que la puerta que les une no se ha cerrado del todo.

Estamos ante una permanente actitud de súplica hacia el objeto amado que, además, aparece vinculado a una inmediata obtención de placer. De este modo, Almudena Grandes expone de nuevo y sin ambages el binomio placer-dolor del que hablábamos antes; una dualidad que se repite constantemente a lo largo de ambas novelas, tanto en los detalles más nimios como en los principios más absolutos, y que vincula dos ideas que, aunque en un principio pueden parecer antagónicas, se acercan

hasta aparecer, en determinados momentos, como dos caras de una misma moneda: dos sentimientos íntimamente vinculados en la medida en que la escritora madrileña plantea cómo en el placer nace el dolor y cómo del dolor surge el placer.

#### 4.10.9.2. Amores inmerecidos

Tanto en el personaje de Lulú como en el de Malena se observa un sentimiento coincidente de no ser merecedoras del amor que los dos protagonistas masculinos tienen hacia ellas; esto es, existe en ambas la convicción de no haber hecho los méritos suficientes como para recibir la atención, el amor y la estima de ninguno de los dos.

En Lulú, este sentimiento la lleva a preguntarse reiteradamente cómo es posible que él, todo un hombre, se hubiera fijado en ella y la hubiera elegido entre las muchas posibilidades que se le ofrecían. Y es que si inicialmente ella no alcanza a comprender cuáles pueden ser las razones que empujan a Pablo a estar a su lado –«me parecía inverosímil que él quisiera de verdad perder el tiempo conmigo» (p. 30)–, cuando luego mantengan una relación estable Lulú seguirá sin entender porque está con ella. «Le encontraba hermoso, demasiado hermoso, demasiado grande y sabio para mí» (p. 68) piensa Lulú durante la primera relación sexual que mantiene con Pablo para años más tarde reafirmarse en tal consideración con unas palabras prácticamente calcadas a las primeras: «[...] le seguía encontrando demasiado hermoso, demasiado grande y sabio, demasiado para mí» (p. 121).

En un sentido similar se manifiesta Malena cuando se pregunta cómo es posible que Fernando «todo un hombre, con moto y encima alemán» se hubiera fijado en ella (p. 183, 184). Este mismo sentimiento Malena lo hace extensible a otro personaje de la novela al que ama profundamente, como es el caso de la tía Magda; de hecho, cuando

todavía es una niña llega incluso a preguntarse qué turbias razones pueden estar detrás de tal demostración de atención y amor.

Estas apreciaciones, que en un principio dan cuenta de la baja autoestima de los dos protagonistas, adquieren una significación diferente al calor de las palabras de la abuela Soledad, quien reconoce haber tenido siempre la sensación de que su marido también era «demasiado bueno» para ella. Y es que, en su opinión, esta convicción aparece vinculada inevitablemente al amor: «eso ocurre siempre cuando uno se enamora» (p. 272).

Detrás de esta sensación de sentirse superada por un objeto amado inmerecido se encuentra, en muchas ocasiones, un profundo sentimiento de admiración que puede abarcar tanto lo físico como lo intelectual. Así, mientras por un lado Lulú se manifiesta reiteradamente satisfecha por las virtudes estéticas de Pablo –«estaba guapísimo, más guapo que nunca» (p. 47)– por su parte, la abuela Soledad deja constancia de su admiración por el abuelo Jaime cuando, además de destacar su brillantez e inteligencia (p. 253), confiesa que ella misma llegó a saberse todos sus casos de memoria (p. 274).

#### 4.10.9.3. La culpabilidad de Malena frente a la vergüenza de Lulú

Los elevados índices de culpabilidad que acompañan al personaje de Malena, y que aparecen vinculados principalmente a su papel de madre, hermana y esposa, se trasmutan en Lulú en un no menos elevado sentimiento de vergüenza, especialmente a partir del cariz que adoptará su vida tras abandonar a Pablo.

De este modo, vemos cómo la joven se siente avergonzada por tener que pagar para ver cómo mantienen sexo tres hombres desconocidos, así como por el deseo irrefrenable que siente mientras presencia esta escena (p. 194). «Yo me sentía



infinitamente sucia» reconoce Lulú en este sentido al ver en sí misma una mezcla desconcertante de repugnancia y sumisión que la lleva a afirmar que en aquella circunstancia habría estado dispuesta a limpiarles «las suelas de los zapatos con la lengua» si alguno de ellos se lo hubiera pedido (p. 202, 203). Y es que a pesar del placer enorme que le reporta esta experiencia, Lulú reconoce sentirse desamparada y atravesada por una «sensación de frío y de vergüenza» infinita (p. 205).

Resulta curioso ver cómo su dependencia hacia a Pablo es tal que hasta la vergüenza que siente por su propia conducta aparece vinculada a esta figura, tal y como lo demuestra el «pánico» que dice sentir ante la posibilidad de ser descubierta por su marido buscando sexo de pago con homosexuales (p. 227). «Me aterraba la posibilidad de que lo llegara a saber» afirma Lulú dejando constancia de que, a pesar de su ausencia, Pablo sigue estando presente en todos y cada uno de sus movimientos (p. 224). En este mismo sentido vemos cómo la joven, al darse cuenta de que su participación estelar en la orgía que Pablo y Marcelo han organizado a sus espaldas es fruto de un plan urdido entre ambos, confiesa sentirse «más que avergonzada» (p. 244).

En la primera novela de Almudena Grandes este sentimiento de vergüenza va aumentando progresivamente al tiempo que lo hace su búsqueda de sexo por los tugurios más bajos y peligrosos del Madrid de finales de los años ochenta. Así sucede cuando la joven confiesa sentirse «completamente horrorizada» de sí misma al darse cuenta que está a punto de atravesar la peligrosa línea roja que separa el tener que pagar por tener sexo con desconocidos al hecho de cobrar por esto mismo (p. 259).

Con todo, el personaje de Lulú no permanece ajeno al sentimiento de culpabilidad que de manera tan notoria atraviesa a Malena de principio a fin, tal y como venimos contando a lo largo de todo este trabajo; así, vamos a ver cómo Lulú se siente responsable en última instancia de la espiral de alcohol en la que ha caído Pablo después

de que ella lo abandonara; y esto es así a pesar de que el origen de este abandono esté en la relación incestuosa a la que ha sido inducida por su marido y de su hermano (p. 219).

## 5. CONCLUSIONES

El objetivo principal de este trabajo de investigación ha sido el de hacer constar las muchas similitudes existentes entre Lulú y Malena, las dos protagonistas de la primera y tercera novela de Almudena Grandes, esto es, de *Las edades de Lulú* y *Malena es un nombre de tango*, respectivamente. Todo ello a pesar de que inicialmente pudiera parecer que se trata de dos instancias narrativas con más diferencias que aspectos en común. Y es que si algo hemos pretendido poner de manifiesto son los muchos rasgos que comparten estas dos protagonistas tan aparentemente distintas y, en el fondo, tan parecidas, sin desmerecer las diferencias más reseñables, de las que también dejamos constancia.

En el capítulo II hemos procedido a realizar un análisis teórico del personaje como instancia narrativa; nuestro objetivo ha sido el de realizar un modesto trabajo de sistematización teórica de lo dicho sobre la teoría del personaje, que ha resultado ser un tanto dificultoso en la medida en que complejidad y diversidad son dos características que van indisolublemente unidas a esta categoría narratológica. Pasemos a dar unas cuantas pinceladas sobre estas simples anotaciones de carácter introductorio que ha supuesto este apartado.

A través de una primera aproximación conceptual, hemos ofrecido una visión general del personaje y de los cambios que se han producido en torno a esta figura propiciados por causas de tipo social, psicoanalítico y filosófico (Bobes, 1998: 146). A raíz de estas transformaciones, que se concentran a lo largo del siglo XX, podemos decir que el personaje es hoy en día un tipo cualquiera, un individuo perteneciente a la masa social amorfa que se manifiesta principalmente a través de las acciones, alejado del

arquetipo inalterable a lo largo del relato que se muestra a través de la acción heroica (Bobes, 1998: 149).

Los cambios operados en la consideración que se tiene de la persona en el mundo real han supuesto, sin lugar a dudas, importantes transformaciones en el personaje literario en la medida en que éste no es más que un traslado de la idea social de persona. Por otro lado, hemos podido comprobar a lo largo de este trabajo cómo la destrucción del personaje con perfiles nítidos se deriva de las dificultades que existen en la realidad para conocer a la misma persona. Desde un punto de vista filosófico, conviene recordar cómo el existencialismo, con su idea de que el hombre es un ser carente de unidad sustancial que se va haciendo con su actuar, ha influido notablemente en la creación de un tipo de personajes novelescos que se hacen a la vez que viven en el texto y sólo logran su ser definitivo al final de la novela (Bobes, 1998: 150-153).

Seguidamente, hemos ofrecido unos ligeros apuntes acerca de las dos aproximaciones desde las que la crítica ha abordado esta categoría narratológica: el personaje como trasunto de la persona –de su psicología, de la sociedad en la que vive o de su autor– y el personaje como función o signo. Esto es, mientras en el primer caso el personaje literario se tiende a situar dentro del mundo real, circunstancia derivada del hecho que el escritor tome elementos de este mundo real para construir sus entes de ficción, en el segundo esta instancia narrativa se considera un participante o actor de la acción narrativa conectado a otros actores o elementos del sistema (Garrido, 1993: 68). En este último caso vemos cómo el personaje puede ser interpretado como un elemento funcional de la estructura narrativa o, según el enfoque semiótico, como un signo en el marco del sistema (Garrido, 1993: 71).

En cuanto al enfoque de tipo psicológico, desarrollado especialmente por el mundo anglosajón, conviene recordar que pretende describir a los personajes en

términos caracteriológicos tomando como referencia, bien lo establecido por la psicología profesional o bien la psicología habitual de la vida cotidiana. Por otro lado, hemos abordado también los planteamientos que ven en el personaje una instancia portadora de las estructuras mentales de un determinado grupo social, presentándose así con los atributos de un paradigma ideológico, tal y como señala el marxismo y M. Batjín (Garrido, 1993: 71-77). En virtud de la actitud que toma el héroe ante la sociedad que lo margina y no lo entiende, Lukács habla de la existencia de tres tipos de novela: la de «idealismo abstracto», la de «romanticismo de desilusión» y la de «aprendizaje» (Bobes, 1998: 163, 164). Finalmente, hemos visto cómo el psicoanálisis pretende interpretar el personaje con relación al autor porque lo ve como un traslado de éste (Bobes, 1998: 162).

Si en el primer caso las críticas se han centrado en destacar lo intolerable que resulta reducir el personaje a la psicología, en el segundo los mayores reproches van dirigidos a censurar lo que se considera un destacado determinismo y una excesiva simplificación (Garrido, 1993: 71-77); unas críticas que coinciden con las hechas también al tercer enfoque por considerarlo fruto de una interpretación unívoca de los signos (Bobes, 1998: 162).

La tendencia que identifica el personaje con la persona es rechazada hoy en día por gran parte de la crítica porque supone rebasar los límites del texto (Bobes, 1998: 147); y es que actualmente predominan los puntos de vista que restringen cualquier intención de inferir o especular sobre los personajes, como puede ser el caso, por poner sólo un ejemplo, de O. B. Hardison. Contrario a estas ideas se manifiesta Chatman, quien defiende que la inferencia es algo intrínseco a la interpretación del personaje y que renunciar a ella supone un empobrecimiento de la experiencia estética (Chatman, 1990: 125, 126).

Frente a la identificación del personaje con la persona está pues la corriente funcionalista que considera que la acción es el elemento fundamental del relato y que en relación a ella se dibujan los actantes, que no son más que los sujetos involucrados en las acciones; esto es, que los personajes son los actantes revestidos de caracteres físicos, psíquicos y sociales que los individualizan y que sus rasgos psicológicos, conductas sociales, aspecto físico y cualidades morales son la concreción en cada relato de los actantes, o sujetos ficcionales, exigidos por las funciones (Bobes, 1998: 144-145). Así pues, el personaje queda determinado por su función (Bobes, 1998: 147). En la medida en que para los formalistas y algunos estructuralistas los personajes son productos de las tramas son partidarios de este estatus funcional del personaje (Chatman, 1990: 119). Por su parte, Chatman, que contempla el personaje como paradigma de rasgos relativamente estables y duraderos, entiende que la consideración funcional del personaje supone una reducción excesiva por lo que propone una teoría abierta del personaje que trate a éste como un ser autónomo y no como una simple función (Bobes, 1998: 148).

El antecedente más destacado de estos planteamientos teórico-literarios que dominan el siglo XX lo encontramos en Aristóteles, quien afirma que el personaje es un agente de la acción, y es pues en este ámbito donde se ponen de manifiesto sus cualidades constitutivas, esto es, su carácter. Y es que, en su opinión, el personaje se define básicamente por sus actos, o lo que es lo mismo, su carácter surge en el decurso de la acción y por imperativo de ésta (Garrido, 1993: 68, 69).

Una posición intermedia y de transición entre estas dos visiones contrapuestas es la que defiende Carmen Bobes cuando afirma que los personajes y la acción mantienen una relación de igualdad, esto es, no se puede pensar el uno sin el otro. Por esto, Bobes considera que la función que desempeña el personaje está en relación con sus otros aspectos y es decisiva para su configuración total; y es que definir al personaje

únicamente por su función es, en su opinión, una falacia en la medida en que supone negarle los contenidos y la capacidad de relaciones pragmáticas que le corresponden (Bobes, 1998: 156, 157).

Posteriormente, hemos querido hacer constar que la tarea de dotar de identidad a un personaje se constituye como un proceso de tipo constructivo que precisa de una caracterización que comprende tanto cualidades o atributos como aspectos relacionados con la conducta. Por ello, hemos procedido a analizar los elementos que se configuran como la esencia del personaje, esto es, identidad, conducta y relaciones con otros personajes.

Aristóteles es el primer autor que afirma que el personaje es un complejo de rasgos: unos derivados de su participación en la acción como agente y otros constitutivos de su personalidad; siempre, eso sí, proclamando la primacía de la acción sobre el personaje. Bondad, conveniencia, semejanza y constancia son, en su opinión, los cuatro rasgos que componen el carácter, siendo éste el que manifiesta la decisión del personaje (Garrido, 1993: 78, 79).

Después de las consideraciones hechas por el filósofo griego, los primeros en abordar el asunto del personaje desde un punto de vista teórico serán los formalistas rusos: B. Tomachevski y V. Propp. Si el primero ve en el personaje un simple conector de motivos de la trama narrativa, de carácter eminentemente secundario del que se puede prescindir (Bobes, 1998: 145), el segundo considera que existen dos tipos de relato según se prime la acción o el personaje (Garrido, 1993: 94, 95).

En este sentido cabe destacar la influencia ejercida por Propp sobre los narratólogos franceses, tales como A.J. Greimas, C. Bermond y R. Barthes; estos dos últimos han evolucionado en sus planteamientos al pasar de considerar la acción como prioritaria sobre el personaje a ver en éste una realidad polarizadora del relato. Así,

mientras Greimas distingue entre actantes, actores y roles, y afirma que el personaje es un conjunto de semas (Garrido, 1993: 83), Barthes es conocido por su cambio de consideración en torno al personaje al pasar de tener una opinión funcional a una visión un tanto psicológica (Chatman, 1990: 123-125).

Por su parte, Chatman defiende el personaje como un signo complejo, cuyos atributos se presentan en dos dimensiones: la paradigmática y la sintagmática. Este doble plano permite establecer un doble tipo de relaciones: horizontales y verticales; las primeras tienen que ver con los signos del mismo tipo y permiten caracterizar a diferentes personajes en función, por ejemplo, de su apariencia física, psicológica, etc.; y las segundas surgen entre signos de diferente tipo que coinciden en la definición del personaje. Estos tipos de relaciones se dan entre signos que apuntan a las diferentes dimensiones del personaje: identidad, comportamiento y vínculos con otros personajes. Así, podemos hablar de tres tipos de signos: los signos del ser, los de acción y los de relación; se trata de unos signos que, aunque se diferencian unos de otros, su presencia puede producirse simultáneamente (Garrido, 1993: 85). Al lado de estas consideraciones, también nos hemos detenido a analizar los conceptos de totalidad, rasgos y unicidad, en la medida en que sirven para esclarecer la propuesta teórica de Chatman (Chatman, 1990, 128-135).

En la medida en que partimos de la idea del personaje como un conglomerado de signos del ser, de acción y de relación, hemos procedido a explicar sucintamente estos distintos tipos de signos (Bobes, 1998: 159-161; Garrido, 1993: 85-88). Los signos del ser son generalmente estáticos y se manifiestan mediante sustantivos y adjetivos que aportan los atributos del personaje; se trata del nombre propio y de carácter denotativo, aunque también puede ser común y connotativo. Los signos de la acción son dinámicos y suelen manifestarse mediante verbos que nos remiten bien a acciones funcionales o



circunstanciales del personaje o bien a situaciones transitorias; se trata de un tipo de signo que va cambiando con la sucesión de motivos en el discurso de la novela porque de ellos depende el progreso de la acción y el dinamismo de todos los elementos en general. Finalmente, los signos de relación son aquéllos que se refieren a los rasgos distintivos o a los circunstanciales, y sirven para oponer funcionalmente unos personajes a otros.

Así pues, no hay duda de que la construcción del personaje se presenta como resultado de la interacción entre los signos que integran la identidad del personaje, los que reflejan su conducta y los que expresan sus vínculos con los demás personajes. Es por esto que el diseño del mismo no culmina hasta que finaliza el proceso textual.

De las múltiples, variadas y dispares clasificaciones que se han hecho del personaje a lo largo de la historia de la literatura nos hemos limitado a ofrecer, de manera sucinta, las dos grandes tipologías que existen en torno a esta instancia narrativa: las formales, que establecen oposiciones binarias entre los personajes de acuerdo con diferentes criterios (Garrido, 1993: 92-94), y las sustanciales, que reúne las clasificaciones hechas por el formalismo y el estructuralismo (Garrido, 1993; 94-100).

Dentro de las tipologías formales, hemos hablado a lo largo de este trabajo de los siguientes tipos de personajes: principales o secundarios, según su importancia en la trama; planos o redondos, según la complejidad de su diseño y su capacidad para sorprender al lector; estáticos o dinámicos, según la variación o no de los rasgos definitorios de los personajes; y, finalmente, los que se someten a la trama o los que se sirven de ella para sus fines.

Por lo que respecta a las tipologías sustanciales, conviene recordar las aportaciones hechas, en este sentido, por parte de Propp y Souriau: si el primero habla de 7 tipos de personajes derivados de la existencia de 7 esferas de acción, para el

segundo existen 6 grandes funciones que le permiten hablar de otros tantos tipos de personajes. Por su parte, Greimas denomina actantes a los personajes implicados en las acciones y construye su propio modelo actancial del relato tomando como referencia seis términos –destinados, objeto, destinatario, ayudante, sujeto y oponente– que distribuye por parejas de acuerdo con los ejes semánticos del *querer*, el *hacer* y el *poder*. La excesiva abstracción del modelo llevó al autor a introducir junto a la figura del actante dos nuevas categorías: papel y actor.

Siguiendo la línea abierta por los narratólogos franceses, Todorov, Bermond y Bal han hecho sus propias aportaciones. Todorov ha elaborado un modelo de relato tomando como referencia las categorías gramaticales más importantes; de este modo, los personajes asumen la función de sujetos u objetos de la acción narrativa, mientras que verbos, adjetivos y sustantivos reflejan su actividad y atributos. Así, los personajes se convierten en punto de referencia obligada de las demás categorías del relato.

Por otro lado, Bermond redefine el concepto de función e interpreta el relato como un encadenamiento de papeles; unos papeles que aparecen definidos a partir de las categorías de agente o paciente. Si el agente, que ve diversificados sus roles, puede aparecer como influenciador, mejorador o degradador del paciente, este último surge como destinatario y objeto de las influencias del agente.

Por su parte, Bal recupera los conceptos de actante y actor desde una perspectiva funcionalista e introduce como novedad el concepto de personaje, dando lugar a una triple configuración en la que los dos primeros se adscriben a la fábula, mientras que el tercero lo hace a la historia. Atendiendo al tipo de referente y sirviéndose de las tres dimensiones del signo –semántica, sintáctica y pragmática–, Ph. Hamon habla de la existencia de tres tipos de personajes: los referenciales, los deícticos y los anáfora.

Antes de terminar este capítulo, dedicado a intentar ofrecer una visión panorámica de carácter introductorio capaz de ofrecernos los instrumentos necesarios para que el análisis del capítulo IV sea riguroso y con garantías, conviene recalcar que la complejidad que reviste la explicación del personaje proviene del fuerte vínculo que existe entre éste y el momento histórico en el que nace; y es que no olvidemos que el personaje es siempre hijo de su tiempo, por lo que todas sus características derivan del contexto en el que surge.

En el capítulo III nos hemos limitado a elaborar un breve perfil sobre Almudena Grandes desde un doble punto de vista biográfico y literario; se trata de una sucinta aproximación a la vida y obra de esta escritora que nos ha permitido descubrir cómo Almudena Grandes Hernández, que nació en Madrid en 1960, quiso ser escritora desde siempre (Grandes, 2009: 9). Además, hemos conocido que si el primer libro que le impactó como lectora fue *La Odisea* –una obra que le regaló su abuelo con tan solo ocho años–, *Mujercitas* será la novela donde la joven Almudena encuentre el modelo de escritora que quiso ser de mayor (Manrique Sabogal, 2005: 3). Tras estudiar Geografía e Historia en la Universidad Complutense de Madrid, trabajó para diferentes editoriales redactando textos para enciclopedias; un entorno de precariedad laboral en el que escribirá su primera novela *Las edades de Lulú*.

Casada con el poeta Luis García Montero, Almudena Grandes es conocida públicamente por colaborar en distintos medios de comunicación –tanto en prensa escrita como en radio– y por su compromiso político con la izquierda. En este sentido cabe interpretar sus numerosas manifestaciones públicas a favor de la República, en contra de los acontecimientos que se sucedieron entre el 11-M y las elecciones generales del 14 de marzo de 2004, así como su defensa de una ley de memoria histórica que verdaderamente logre recuperar la dignidad de los perdedores de la Guerra

Civil y represaliados por el Franquismo, silenciados hoy en día por el modelo de transición política alumbrada en nuestro país (Encuentro Digital, <http://www.20minutos.es/noticia/206585/7>).

Posteriormente, nos hemos detenido a analizar, sucintamente, el conjunto de su obra: una producción integrada por novelas, cuentos y artículos periodísticos.

En 1991, y después de debutar con *Las edades de Lulú* en 1989, Almudena Grandes publica *Te llamaré Viernes*, una novela en la que cuenta la difícil y extraña historia de amor que surge entre Benito y Manuela; la obra relata el intento por sobrevivir de unos personajes uraños y feos, pero conmovedores y tiernos al mismo tiempo, que viven solos en una ciudad inhóspita y decadente.

En 1998, después de publicar *Malena es un nombre de tango*, la escritora irrumpe de nuevo en el mercado literario con *Atlas de geografía humana*, una novela en la que cuenta la historia de cuatro mujeres de distinta condición que trabajan en una misma editorial y que comparten unas vidas marcadas por la soledad, los sueños truncados y los amores inconfesados. Para dar cuenta del paso y el peso de tiempo, la memoria, las relaciones pasionales y laborales, Almudena Grandes diseñó un relato a cuatro voces. La novela fue llevada al cine en 2007 por Azucena Rodríguez.

*Los aires difíciles* aparece en 2002 y supone un punto de inflexión en su carrera literaria en un doble sentido; esto es, por un lado, abandona el universo que hasta ese momento había protagonizado su obra –Madrid y su propia generación–, y por otro, le permite construir una historia que gira alrededor de la supervivencia y la memoria, y que se alimenta de personajes marcados por el deseo de venganza y la ambigüedad moral. Y es que la novela cuenta la vida de un hombre y una mujer que, huyendo de un pasado sombrío, se encuentran en la costa gaditana, donde buscan una segunda

oportunidad para sus vidas. La obra fue llevada a la gran pantalla por Gerardo Herrero en 2006.

Dos años antes de que se estrenara esta película, Almudena Grandes publica *Castillos de cartón*, una novela de apenas doscientas páginas en la que cuenta la historia de amor entre tres jóvenes estudiantes de Bellas Artes que sueñan con alcanzar la gloria en el Madrid de los ochenta, recuperando así los mismos escenarios de *Las edades de Lulú* y *Malena es un nombre de tango*. La novela supuso todo un cambio en la trayectoria literaria de la escritora si tenemos en cuenta que no suele escribir narraciones que bajen de las trescientas páginas. En 2009 la obra fue llevada al cine por Salvador García Ruiz.

En 2007 salió a la venta la que hasta el momento es su séptima y última novela, *El corazón helado*; la obra cuenta la historia de amor que surge entre Raquel Fernández, nieta de un exiliado republicano, y Álvaro Carrión, hijo de un hombre del bando vencedor. A través de casi mil páginas, Almudena Grandes recorre más de un siglo de la Historia de España a lo largo de cuatro generaciones; y es que partiendo de la Guerra Civil, pasa por la Transición y llega a nuestros días. Con esta novela, que más que una novela histórica se constituye como una reconstrucción sentimental del pasado colectivo, la escritora madrileña deja planteada la repercusión directa que sobre el presente tiene lo que sucedió en el pasado.

Actualmente, Almudena Grandes trabaja en la escritura de otras dos historias que serán la continuidad de esta última novela, para completar así una trilogía.

En 1996 aparece *Modelos de mujer*, un libro de relatos escritos entre 1989 y 1995, que se configuran como siete variaciones en torno a un mismo tema: las relaciones entre distintas mujeres de la sociedad madrileña de mediados de los años noventa; todos los cuentos, menos el primero, están ligados a la infancia y al poder del

deseo como motor de la voluntad. Habrá que esperar hasta 2005 para que aparezca su segundo libro de relatos, *Estaciones de paso*, una obra compuesta por cinco cuentos que bucean en la complejidad de la adolescencia y en los que encontramos un homenaje a las cosas que más le gustan a la escritora: el fútbol, los toros, la política, la cocina y la música.

Por lo que respecta a su faceta periodística, cabe señalar que en 2003 aparece *Mercado de Barceló*, una selección de artículos publicados entre 1999 y 2002 en *El País Semanal*.

El análisis posterior y por separado de las dos novelas objeto de estudio de este trabajo nos ha permitido conocer de una manera más detallada las circunstancias que rodearon la gestación y publicación de ambas obras.

*Las edades de Lulú*, que pareció en 1989 justo cuando Almudena Grandes atravesaba uno de los más angustiosos momentos de su vida tanto personal como profesional, obtuvo un gran éxito de crítica y público. Ganadora de la XI edición del Premio de Narrativa Erótica, *La Sonrisa Vertical*, la novela será un talismán en la vida de la escritora, quien a partir de entonces alcanzará de golpe la popularidad. El éxito de la obra lo atribuye Almudena Grandes a la ruptura cultural que planteaba, al cuestionar los códigos morales y sexuales de la época (Castilla, 2004: 28), así como al hecho de que fuera acogida como una crónica sentimental de su tiempo (Ortega Bargueño, 2001: 49). La capacidad de la escritora madrileña para alumbrar un relato alejado de los esquemas tradicionales del género erótico, al incluir una potente historia de amor y un lenguaje sexual coloquial, fueron también determinantes para explicar la espectacular acogida que tuvo la obra (Ortega Bargueño, 2001: 49).

La novela, que fue también objeto de durísimas críticas, cuenta la historia de Lulú, una joven de 15 años que se siente atraída por Pablo, el mejor amigo de su

hermano, poeta y catedrático de Literatura. Después de una primera experiencia sexual, la joven alimentará sus fantasías hasta que finalmente terminará casándose con él. La relación que nace entre ambos, basada en la fantasía, la experimentación y los acuerdos privados, se prolongará hasta que ella llegue a la treintena. Es entonces cuando Lulú, ya sola, buscará nuevas experiencias en el ambiente del Madrid de los ochenta; unas vivencias que la llevarán al borde del abismo. Almudena Grandes ha negado siempre cualquier elemento autobiográfico de esta primera novela jalonada por múltiples escenas de sexo explícitas, como es el caso, por ejemplo, del sexo en pareja, tríos, travestís y orgías, además de prácticas sadomasoquistas. La obra fue llevada al cine por Bigas Luna en 1990.

En 1994 Almudena Grandes publica su tercera novela, *Malena es un nombre de tango*. La obra cuenta la adolescencia, juventud y primera madurez de Malena, una joven perteneciente a la alta burguesía madrileña cuya vida estará marcada por la relación de dependencia que mantiene con su melliza Reina, que encarna la perfección, primero como niña y más tarde como mujer. La protagonista, que se dedica a desentrañar la historia de una familia de apariencia apacible, pronto descubrirá que no es la primera persona de su familia incapaz de encontrar un lugar propio en el mundo que le rodea.

La novela supuso la consolidación de Almudena Grandes como escritora en la medida en que le permitió adquirir definitivamente un estilo propio (Juristo, 1994: 7), pasando a ser considerada como una de las autoras más destacadas de la narrativa española actual. Las casi seiscientas páginas de la obra dan cuenta de una voluntad totalizadora que le ha reportado la etiqueta de novelista del siglo XIX (Satue, 1994: 51). La obra, poblada de personajes que contrastan fuertemente unos con otros, se configura

como una confesión total que se multiplica al dar cabida a voces múltiples y diversas (Juristo, 1994: 7). Gerardo Herrero la llevó a la gran pantalla en 1995.

Con estos dos capítulos, en ningún momento hemos pretendido ofrecer un estado de la cuestión en toda su extensión, más bien nuestro objetivo ha sido el de ofrecer una visión panorámica, breve y sencilla del personaje como categoría narratológica y de la escritora madrileña, ya que cualquier intento de exhaustividad hubiera resultado inútil para nuestro trabajo, además de un lastre.

Ya en el capítulo IV nos hemos detenido a analizar las particularidades que presentan los personajes de Lulú y Malena para dar cuenta de las muchas coincidencias que existen entre ambas, así como de las diferencias más destacables. Así, éste se ha constituido en la parte fundamental del presente trabajo, en la medida en que se configura como nuestra más destacada aportación personal. Para dar cuenta de los principales rasgos y características que definen a ambos personajes hemos realizado un análisis conjunto de Lulú y Malena: dos protagonistas que se han visto acompañadas, en muchos casos, de otros personajes, siempre con el objetivo de servir a una explicación mejor de ambas instancias narrativas, que es nuestra finalidad fundamental. Pasemos pues ahora a resumir, a modo de conclusión, las muchas similitudes que hemos analizado de manera pormenorizada a lo largo del presente trabajo, sin olvidar las diferencias más destacadas.

Lulú y Malena son dos mujeres que cuentan su propia vida desde edades muy similares –los 31 y 35 años respectivamente– y desde un mismo presente narrativo, esto es, a principios de los años noventa. De la combinación de estas dos variables concluimos que al leer estas dos novelas estamos asistiendo al relato de dos personajes que nacieron en la misma época y que, por lo tanto, han compartido un mismo contexto social, político y cultural. Así, con Lulú y Malena, hemos tenido acceso a dos miradas



parecidas, inscritas en una misma circunstancia histórica desde la que ambas repasan las primeras tres décadas de su propia existencia, dando lugar a una revisión similar de sus vidas gracias a la perspectiva común que da el hecho de que las dos hayan alcanzado la treintena.

Así pues, *Las edades de Lulú* y *Malena es un nombre de tango* cuentan la historia de dos mujeres contemporáneas cuyo objetivo preferente de su devenir vital es el de asumir una identidad propia, esto es, ambas buscan conquistar un espacio en el mundo que les permita ser ellas mismas. En este sentido, tanto a Lulú como a Malena podemos observarlas como autoras de sí mismas, es decir, como novelistas de sus propias vidas en la medida en que su tarea principal va a ser la de buscar su propia identidad, del mismo modo que el trabajo del escritor consiste también en dotar de identidad a los personajes de sus novelas.

En ambos casos estamos ante dos relatos contruidos en primera persona en los que son las protagonistas las que dan su particular punto de vista sobre su propia vida; una circunstancia que permite al lector entrar más fácilmente en la psicología de las dos protagonistas (Carballo-Abengózar, 2003: 17).

Lulú y Malena van a llevar a cabo esta búsqueda identitaria a través de distintos personajes que se constituyen como espejos necesarios; de ahí que hayamos tenido que recurrir a otras instancias narrativas para explicar mejor a las propias protagonistas. A pesar de que ambas buscan lo mismo, Lulú y Malena recorrerán caminos distintos, partiendo también de lugares diferentes, tal y como hemos podido comprobar a lo largo de todo el trabajo.

Así, mientras Lulú logra construirse a sí misma únicamente a través de Pablo, Malena deambulará durante toda su vida, buscándose a ella misma, en distintos personajes; esto es, si la existencia de la protagonista de la primera novela de Almudena

Grandes se circunscribe única y exclusivamente al personaje de Pablo –que todo lo ocupa–, Malena se autoconstruirá a través de diferentes espejos, unos equivocados y otros válidos, en la medida en que le van a permitir avanzar, o no, hacia su objetivo, que no es más que el de encontrar una imagen que la refleje fielmente y le permita ser definitivamente ella misma. Así pues, vemos cómo la escritora madrileña ha dispuesto de los personajes que llenan ambas novelas como instancias narrativas para hacer avanzar y/o retroceder a las protagonistas en el largo camino de búsqueda identitaria que representan sus respectivas vidas.

De este modo, Lulú se construye a sí misma complaciendo a Pablo; una circunstancia que terminará con la total asunción por parte de la joven de todas las preferencias y valores que éste representa. Y es que la protagonista de la primera novela de Almudena Grandes acabará vistiéndose como él quiere (p. 87, 242), dormirá como a él le gusta (p. 209), incluso cuando ya ha desaparecido de su vida, él se apoderará de ella hasta el punto que incluso su estado de ánimo y el orgullo hacia su propio modo de ser, actuar y trabajar estará en función de las opiniones de Pablo (p. 128). Por esto, tras vivir junto a su marido la vida que éste ha previsto para ella, Lulú acabará convertida en una réplica de Pablo. Con todo, gracias a la trasgresora relación que establece con su marido, Lulú logrará verse no sólo como alguien único y diferente al resto del mundo, sino simplemente verse, que en su caso no es poco si tenemos en cuenta el vacío identitario del que parte. Y es que conviene no olvidar que al menos junto a Pablo la joven logra ser, aunque sea a través de una relación un tanto peculiar que le permitirá acceder a la felicidad, una felicidad *sui generis* si se quiere, pero felicidad al fin y al cabo para ella.

Llegado un determinado momento de su vida, Lulú adquiere conciencia de su situación y decide alejarse de su marido (p. 262); todo esto sin olvidar que el detonante

de la ruptura queda situado en la novela en el incesto que comete con su hermano tras ser engañada por éste y Pablo. Y es que la joven se ve a sí misma como una simple réplica de su marido y decide abandonarlo para dejar de ser su marioneta. Luego, la realidad se encargará de demostrarle que sin él su vida carecerá de sentido ya que perdida la guía que representa Pablo para la joven, ésta estará totalmente desnortada y se manifestará incapaz de descubrir dónde está su límite, colocándose a sí misma al borde del abismo. Esto será así porque Lulú se limitará simplemente a copiar a su marido, sin lograr adaptarlo a sus necesidades futuras. Consciente de la infelicidad que le reporta su ausencia, Lulú deseará de nuevo con todas fuerzas regresar junto a él para poder ser otra vez, aunque sea como una réplica de sus gustos y preferencias (p. 82).

En este punto, conviene que nos detengamos a recordar el discrepante punto de partida de ambas protagonistas. Y es que si Malena tiene una identidad propia que abandona por la presión del entorno, Lulú parte de cero, esto es, de la nada, ya que la realidad familiar que ha vivido no la ha dejado desarrollar personalidad propia alguna.

Esta falta de atención hacia Lulú desde su más tierna infancia, vinculada al hecho de haber nacido en el seno de una familia numerosa, con una madre que le hurta toda atención, aparece muy bien reflejada en la absoluta desposesión de objetos materiales (p. 22, 53); una circunstancia que será del todo subsanada con la entrada de Pablo en su vida quien, además de permitirle asumir una identidad a través de la posesión de objetos, la convertirá en el centro de su mundo (p. 238, 239). Por su parte, Malena se mostrará incapaz de mantener un mundo propio, esto es, manifestará dificultades para preservar un espacio mental elegido por ella misma en el que poder desarrollar su propia personalidad al margen de cualquier injerencia o imposición, especialmente por parte de su madre y su hermana, por lo que su vida será una lucha constante y a brazo partido por conquistar una identidad propia situada lejos de ambas y

de todo lo que representan. En cualquier caso, el origen de los problemas identitarios de las dos lo encontramos en su infancia y directamente vinculado a la relación mantenida con sus madres, tal y como retomaremos posteriormente.

Estas peculiares circunstancias que rodean la infancia de ambas protagonistas resultarán determinantes en el distinto final de las dos novelas; y es que si Lulú, tal y como acabamos de recordar, se muestra incapaz de adaptar el espejo que Pablo le ofrece a sus propias necesidades, limitándose a ser sólo una copia suya y mostrándose así incapaz para volar sola, en el caso de *Malena es un nombre de tango* la novela concluye con la protagonista afianzada en su propia identidad, después de liberarse del lastre que Reina supone para ella y de todo lo que ésta representa; y todo ello a pesar de que gran parte de la narración ha sido para Malena una constante negación de ella misma. Se trata de un final que nada tiene que ver con la imagen de Lulú despertando al lado de Pablo vestida con la camisa de niña (p. 299); y es que si Malena no precisa más espejos porque su aprendizaje ha terminado, Lulú sí que necesita regresar con Pablo, esto es, le va a urgir recuperar su espejo para poder seguir viviendo. La conclusión revertida que encontramos en la primera novela de Almudena Grandes, fruto de la reconstitución de la dependencia de la protagonista con el personaje masculino, dista de la puerta que se abre en la vida de Malena con la irrupción de Rodrigo Orozco; una circunstancia que queda plasmada en las reacciones de la joven ante la sola presencia de este nuevo personaje al final de la novela (p. 549).

A los espejos erróneos que representan para Malena las dos Reinas –esto es, su hermana y su madre– habrá que sumar el gran descubrimiento que supone Fernando: una instancia narrativa dispuesta por la escritora madrileña para hacer a la joven capaz de asumir cierto grado de independencia y libertad; unos valores necesarios para otorgarse valor a sí misma.

Contrariamente a lo que supone Fernando para Malena, Reina se constituye como el más dañino y equivocado de los espejos que jalonan la novela para la construcción del propio yo de la joven; y es que Malena intentará directamente ser su hermana, esto es, buscará erróneamente encontrarse en Reina, quien no dudará en censurar todos y cada uno de sus modos de ser y comportarse. Estos intentos por parte de la protagonista de vivir la vida de su hermana convierten su propia existencia en una farsa de principio a fin.

Esta sumisión a los dictados de Reina tiene su origen en la fuerte unión que Malena siente hacia ella por un remoto sentimiento de culpa vinculado al momento de su nacimiento. Y es que la protagonista de la tercera novela de Almudena Grandes se siente desde niña la única responsable de las dificultades que atravesó Reina al nacer y que la llevaron al borde de la muerte (p. 83). Hasta tal punto llega esta dependencia que Malena llegará a desear un intercambio identitario con su hermana (p. 84).

Esta renuncia a sí misma queda más que evidenciada en un juego infantil que, inventado por Reina, además de fomentar la personalidad dual de Malena, pretende usurparle de cuajo su propia personalidad con el objetivo de que ésta se adapte a los patrones que la sociedad impone como correctos (p. 22). Unos comportamientos que la siempre políticamente correcta Reina sabe desarrollar a la perfección. Esta renuncia a sí misma también aparece muy bien reflejada en sus deseos infantiles por convertirse en niño (p. 23, 85).

El alto grado de castración que supone Reina para Malena no deja lugar a dudas; y es que a la reprobación de su comportamiento infantil hemos de sumar la censura de todas sus relaciones: desde la que establece en su infancia con Miguel y Porfirio, hasta la de Agustín, pasando, por su puesto, por la de Fernando. Con todo, Malena se mostrará fiel a su hermana a pesar de todo lo que le haga, siempre incapaz de soltar

lastre (p. 442). Así pues, el personaje de Reina se erige como una instancia narrativa que se interpone entre Malena y Fernando para quebrar el proceso de progresiva construcción identitaria de la joven. Y es que aunque muy poco a poco Malena irá librándose de la dictadura de su hermana, sobre todo después de la experiencia con Fernando (p. 216-218), la ruptura entre ambas no será definitiva hasta que la joven logre descubrir los verdaderos motivos por los que éste la abandonó (p. 538); de hecho, durante su primera juventud intentará ser todo lo contrario de lo que Reina representa, sin darse cuenta que al actuar de esta manera, esto es, al convertirla en el objeto a rechazar, ésta sigue estando igual de presente en su vida, aunque en este caso sea a través de la imagen del negativo (p. 336).

Así, Reina se erige en un personaje hipócrita, capaz de adaptarse a las circunstancias con el objetivo de hacer siempre todo lo que la sociedad espera de ella, sin olvidarse de maniobrar siempre en su propio beneficio y sin pararse ante nada ni ante nadie. De este modo, Reina se adhiere a las normas socialmente aceptadas y cuando opta por la trasgresión siempre sabe mantenerse en el ámbito de lo políticamente correcto. Y es que si bajo la Dictadura es una niña buena, con la llegada de la Transición será una joven que, tal y como dictan los nuevos aires, se mueve en los ambientes decadentes y de la progresía, llegando a mantener relaciones con mujeres; luego, con la Democracia ya consolidada, forma una familia de anuncio de televisión junto a Santiago, acorde con el desarrollo económico de la época.

En contraste con ella, Malena se verá excluida tanto de los cánones sociales que el Franquismo promueve como de los nuevos modos de conducirse que afloran durante la etapa de la Movida, donde su manera de comportarse con los hombres es vista como de demasiada mujer (p. 327). Una cosa similar le ocurre a Lulú cuando en el alocado Madrid de los ochenta se ve obligada a dar explicaciones sobre el placer que le reporta

ver a dos homosexuales manteniendo relaciones sexuales (p. 193). Y es que Malena sentirá el mismo extrañamiento durante la imposición moral del Franquismo que con el nuevo modelo propuesto por el feminismo que poco a poco va haciéndose fuerte en la nueva sociedad democrática. Una situación a la que se adaptan, en ambas novelas, con toda normalidad, tanto Reina como la propia Chelo; no olvidemos que también la amiga de Lulú, la misma que censuró fuertemente a la protagonista de la primera novela de Almudena Grandes por acostarse con Pablo la primera vez (p. 75, 76), mantendrá, pasado el tiempo, relaciones con mujeres (p. 93).

Y es que una actitud similar hacia Lulú, basada también en la censura hipócrita de la joven, que recrimina todos sus comportamientos y encaminada a hacer surgir en ella el sentimiento de culpa, aparece representada en Chelo; se trata de un personaje que encarna a la perfección los valores de la generación anterior, tal y como hace Reina con respecto a su propia madre y abuela. Ambas destacan por su capacidad para adoptar siempre el papel de víctimas con el fin de justificar todos y cada uno de sus comportamientos; una actitud que pasa necesariamente por subrayar la supuesta insensibilidad de sus respectivas oponentes.

Al personaje de Fernando le siguen Agustín y Santiago, dos figuras antagónicas que serán también muy importantes para la construcción de la identidad de Malena, aunque lo sean en sentidos opuestos.

Así, hemos visto cómo Agustín pone a la joven delante de sí misma y le advierte del peligro que supone querer estar en las antípodas de Reina, esto es, lo negativo que resulta para ella determinar el ser propio por medio de la negación ajena. A pesar de que Malena confiesa que gracias a Agustín logró recuperar parte de sí misma, pronto aparecerá Reina de nuevo para devolverle las ganas de renunciar a ser ella misma; y es que el deseo infantil de querer ser un niño se transforma ya en la edad adulta en las ganas

de ser un hombre, dejando constancia del evidente efecto involutivo que Reina tiene sobre ella (p. 253).

Al lado de Santiago, Malena intentará llevar a cabo una transacción con la realidad que terminará resultando también una clara involución en su vida en la medida en que su existencia junto a él supondrá un evidente ocultamiento de su propia personalidad; se trata de una ocultación que no es más que una prolongación de la ocultación previa que tanto practicará durante su infancia y que dará lugar a una lucha interna brutal y desgarradora entre lo deseado y lo debido que acaba siempre coronada por un profundo sentimiento de culpa (p. 370, 371). Este tipo de vida la convierte en un personaje dual que ha renunciado explícitamente a ser ella misma, tal y como hicieron el abuelo Pedro o su tía Magda en el pasado al regresar a Madrid con su mujer o al tomar los hábitos, aunque en este último caso fuera de manera transitoria y como parte de un plan para librarse de la opresión familiar.

Aun consciente del fracaso al que está abocada al lado de Santiago, Malena decide intentar vivir una nueva vida a su lado, como una especie de derrota honrosa planificada y asumida. Y es que Santiago es un personaje que está en las antípodas de Malena en dos aspectos fundamentales: en la comida, un ámbito a través de la cual se deja constancia de la incapacidad del joven para saberse animal, tal y como el abuelo Pedro le enseñó a Malena durante su infancia (p. 296, 297, 313); y en el lenguaje, ya que el marido de la protagonista se muestra incapaz de asumir su carácter metafórico y de situarse más allá de la estricta literalidad.

El abandono por parte de Santiago, después de que Malena se haya resignado a vivir con él por entender que la necesitaba, acabará haciendo nacer en ella un sentido absoluto de la derrota (p. 448). Con todo, conviene recordar que será Reina la que se lo arrebató, tal y como ha hecho antes con Agustín –al que dejó después de sus



intromisiones (p. 357)– y con Fernando, tal y como descubrirá la joven al final de la novela (p. 538). La desaparición de este último de la vida de la joven sin dar ningún tipo de explicación propiciará que el proceso de construcción identitaria de Malena quede aplazado hasta el final del libro cuando descubra los verdaderos motivos que están detrás de este abandono.

Entre los espejos más destacados en este difícil proceso de construcción identitaria que representa la vida de Malena están la tía Marga y el abuelo Pedro, portadores principales de la *mala vena*, así como la abuela Soledad; tres personajes silenciados cuyo desvelamiento permitirá a la joven ponerla sobre la pista del camino a seguir para alcanzar una identidad plena y propia. Los dos primeros se constituyen como dos referencias de difícil asunción por la lejanía: Magda está fuera de su vida desde que la vio por última vez cuando todavía era una niña, por lo tanto ésta tendrá que mirarse en ella a través del lejano y remoto recuerdo que le queda de su tía; y el abuelo Pedro, que aunque sí está presente físicamente, no lo está de manera nítida en la medida en que su vida representa para Malena todo un enigma que poco a poco irá descubriendo a lo largo de la novela.

Magda resultará determinante para que Malena pueda caminar hacia ella misma, entre otras razones, porque le va a comunicar verdades que resultarán muy importantes para ella, como por ejemplo que no tiene que ser como Reina, esto es, que debe luchar por desarrollar su propia personalidad al margen de cualquier imposición ajena (p. 58). La complicidad y el amor de carácter materno-filial que nace entre ambas (p. 31), así como el hecho de que las dos vivan en un determinado momento de sus vidas en una clandestinidad simbólica (p. 59), las convierte en personajes muy próximos.

A pesar de que desde el principio entre Malena y el abuelo Pedro existe un pacto de fingida indiferencia, la joven lo amará siempre profundamente; y lo hace, de una

manera especial, desde que el relato, contrapuesto y a la vez complementario, de las criadas Paulina y Mercedes se encarga de desvelar la vida de un ser humano contradictorio y con unos comportamientos ambiguos que dan cuenta de su debilidad. Y es que la imagen de un hombre poseído por la *mala vena* que se siente profundamente desgraciado está sin duda en el origen de esta alianza indestructible que nace entre ambos, y que le sirve a Malena para explicarse mejor a sí misma (p. 113, 83). En este sentido vemos cómo la ternura infinita que la joven tiene hacia su abuelo es porque intuye que está abocada a ser como él. Además, Malena se sentirá atraída hacia él, no sólo como referente vital –una circunstancia que hará extensible a su otro abuelo, cuando la abuela Soledad le desvele todo lo relativo a su vida juntos– sino también como hombre.

La abuela Soledad y su testimonio sobre un tiempo pasado que desconoce –y que alcanza tanto lo personal como lo colectivo– van a resultar también determinantes para que Malena pueda ir poco a poco construyéndose a sí misma. El relato de Soledad sobre su historia de amor con el abuelo Jaime le permitirán a Malena acceder, además de a la vida de su abuela, a la historia colectiva de los que perdieron la Guerra Civil y a un pasado más permisivo y abierto que su propio presente. En este sentido, conviene recordar cómo Almudena Grandes dijo que había escrito esta novela, entre otras razones, para dejar constancia del proceso involutivo que, en su opinión, se había producido en la historia más reciente de España (Pérez Oliva, 2007: 14).

La identificación de Malena con la abuela Soledad viene articulada en torno a dos asuntos: por un lado, el sentimiento de desposesión que experimenta Soledad tras la Guerra Civil al perder lo material –esto es, la casa, los amigos y el trabajo (p. 270)– y lo máspreciado que tenía, su marido; y por otro, en torno a su personal concepción de la

maternidad, una idea alejada de lo establecido como políticamente correcto y que se sitúa en las antípodas de lo que para Reina supondrá el hecho de ser madre.

Asimismo, la joven experimentará un sentimiento de culpa similar al sentido por su abuela al hilo de las reprimendas recibidas por su hijo ante las relaciones que intentará establecer con otros hombres tras la muerte de su marido, tal y como le ocurrirá a la propia Malena tras separarse de Santiago. Se trata de un sentimiento que aumentará cuando la censura de su hijo se dirija a reprenderla como madre después de que Reina, ya como pareja de Santiago, haya ejercido con Jaime este papel tras irse a vivir con ambos (p. 506).

El personaje de Jaime –que es como Malena decidirá llamar a su hijo en memoria de su abuelo paterno– se constituye como otro instrumento válido para el autoconocimiento de Malena, en la medida en que, además de permitirle a la joven descubrir una parte de sí misma desconocida hasta ese momento (p. 434), va a hacer posible la ruptura definitiva con su hermana Reina. En este punto conviene recordar que la maternidad de Malena asume un elevado nivel de culpabilidad ya desde el principio al sentirse responsable de los problemas que tendrá su hijo al nacer (p. 419).

Con la figura del abuelo Jaime, Almudena Grandes pone sobre la mesa el tema de los desaparecidos; un asunto que todavía colea hoy en la actualidad al ocupar el centro del debate político social e ideológico de nuestro país (Cornejo-Parriego, 2005: 51).

La importancia otorgada a los personajes de la abuela Soledad y la tía Magda como un claro ejemplo de que la reconstrucción del sujeto femenino se formula a partir de la recuperación simbólica de una genealogía femenina (Madrid Moctezuma, 2002: 62, 63) merece, en nuestra opinión, ser matizada desde el mismo momento en que un

personaje como el del abuelo Pedro va a ser también tan determinante o más en este proceso de construcción identitaria de Malena como lo puedan ser las dos mujeres.

Analizados estos aspectos sobre los respectivos espejos que ambas protagonistas han utilizado para llevar a cabo su búsqueda identitaria, conviene que recordemos otros dos asuntos coincidentes en ambas novelas, esto es, su adscripción a los conceptos de novela de formación y de concienciación.

Y es que *Las edades de Lulú* y *Malena es un nombre de tango* se constituyen como dos novelas de formación, iniciación o *Bildungsroman* en la medida en que en ellas se cuentan las primeras experiencias de sus protagonistas, así como su posterior evolución, y el aprendizaje que se deriva de este devenir vital que hacen ambas de su propia existencia; una vida que se contempla como el tránsito de niñas a mujeres y de su lucha por alcanzar la independencia propia. El propio título de la novela con la que Almudena Grandes debutó en la literatura, *Las edades de Lulú*, da cuenta de las sucesivas etapas recorridas por la protagonista. Del mismo modo, Malena relata su propia vida, desde su nacimiento hasta la madurez, alcanzada al cumplir la treintena. Así, ambas van a despertar a la vida con las relaciones iniciáticas que establecerán con Pablo y Fernando; dos personajes que serán los primeros y definitivos amores de sus vidas. Y es que con ellos perderán la virginidad y mantendrán relaciones sexuales plenamente satisfactorias, además, con ellos, y gracias a este tipo de vínculo, lograrán iniciar el proceso de construcción identitaria tan deseado y perseguido. De igual manera, para las dos, la ausencia de ambos resultará del todo dolorosa y, tras perderlos, continuarán el camino de búsqueda de sí mismas solas.

Ambas novelas contienen, además, bastantes elementos en común con lo que conocemos como novela de concienciación, esto es, ese tipo de relato que se constituye como una especie de *Bildungsroman* pero con técnicas innovadoras (Ciplijauskaité,

1994: 34) y que, por lo tanto, se entiende que va más allá del simple aprendizaje que caracteriza a la novela de formación (Ciplijauskaité, 1994: 20, 21).

Se trata de un tipo de narración en el que el protagonista, en nuestro caso las protagonistas, desde una conciencia ya despierta, activan el recuerdo para reevaluar el pasado desde el presente; y es que para responder a la pregunta de «¿quién soy?» se necesita aclarar previamente otro interrogante, que no es más que el que se pregunta por «¿quién he sido?» y «¿cómo he llegado hasta aquí?» (Ciplijauskaité, 1994: 34). Unas cuestiones a las que intentan responder tanto Lulú como Malena a lo largo de ambas novelas. El despertar de la conciencia en las niñas Lulú y Malena y su posterior evolución consciente al ser de mujer, las relaciones madre e hija, el tema de la maternidad y la técnica del «espejo de generaciones» son otras de las razones que hemos analizado y que nos permiten ver en ambas novelas rasgos propios de la novela de concienciación (Ciplijauskaité, 1994: 37, 38).

La figura de la madre es, sin duda, un elemento clave dentro del universo ficcional de Almudena Grandes y los dos libros que estamos analizando no son una excepción; es más, se trata de un elemento fundamental, tal y como acabamos de comentar, directamente relacionado con los problemas identitarios de las dos protagonistas.

En este sentido, hemos podido comprobar cómo Malena no se ha sentido nunca querida por su madre: una mujer ocupada y preocupada, preferentemente, desde el nacimiento de las mellizas, de su otra hija Reina (p. 33). Se trata de una actitud calcada a la que observamos en la madre de Lulú, siempre atareada en atender a sus otros hijos más pequeños por considerar que la necesitaban más que la protagonista, por ser más débiles (p.150). En ambas concurre también una fortaleza física que el resto del mundo identifica con una fuerza interior y de carácter que las convierte en seres supuestamente

fuertes que no necesitan ningún tipo de atención. Por esto, tanto en Lulú como en Malena nace una conciencia de ser personas fuertes que alcanza tal nivel que ambas terminan por asumir como propia esta supuesta insensibilidad con la que se las califica.

Asimismo, ambas protagonistas muestran un rechazo similar hacia sus progenitoras; y es que si la primera desprecia a su madre por dedicarse única y exclusivamente a tener hijos –ni más ni menos que un total de nueve– para luego no prestarles la atención que requieren (p. 148, 149), la segunda reniega de la suya por vivir volcada en la educación de sus hijas y en intentar agradar, por encima de todo, a un marido que nunca la quiso (p. 352).

Ante la desatención que la madre de Reina tiene hacia Malena, entre esta última y su tía nace una relación de tipo materno-filial en la medida en que ambas se necesitan (p. 31). Con todo, la manera que tiene Malena de disculpar constantemente la actitud displicente de su progenitora hacia ella, tal y como hace con su hermana, da cuenta de la dependencia emocional hacia las dos; se trata de una actitud que, poco a poco, con el paso del tiempo cambiará, sobre todo cuando se dé cuenta del tipo de mujeres que verdaderamente son ambas.

Asimismo, las dos madres de nuestras protagonistas desarrollan hacia sus hijas una maternidad cínica, egoísta y con escasas muestras de amor, tal y como hemos podido comprobar. Este tipo de maternidad vivida en primera persona por Lulú y Malena las llevará a intentar mantener con sus respectivas hijas una relación totalmente alejada de este modelo.

Almudena Grandes en *Malena es un nombre de tango* da cuenta de dos modos de entender la maternidad que nada tienen que ver entre ellos y que aparecen encarnados en Reina y Malena respectivamente; así, mientras la primera es idílica, fruto de un incontenible instinto maternal y basada siempre en certezas, la segunda aparece

asociada al miedo, a la renuncia a un montón de cosas y a la destrucción del crecimiento individual de la mujer (p. 387-393). En este sentido, vemos cómo mientras la maternidad de Reina se constituye como una institución, derivada de la tradición y las costumbres, la que ejerce Malena supone el desarrollo del amor en sentido amplio y la desmitificación de la oficialmente instituida (Madrid Moctezuma, 2002: 65, 66). En este punto, conviene recordar cómo el concepto de maternidad en Malena es una copia del que su abuela Soledad ejerció años atrás, tal y como ella misma le contó en su adolescencia, y que se asemeja, a su vez, a muchas de las ideas transmitidas por la tía Magda.

Curiosamente, en ambas novelas hemos encontrado la maternidad ejercida por personajes masculinos; una circunstancia que en este apartado conclusivo merece la pena, al menos, citar. Así, mientras el abuelo Pedro mantiene con su hija Paz, que está en estado vegetal, una relación maternal plagada de un amor absoluto y todo tipo de atenciones (p. 20, 472), Marcelo asumirá también, hasta que Pablo le tome el relevo, el papel de madre con Lulú, tras la renuncia expresa de su progenitora a ejercer una función que le corresponde por naturaleza (p. 240).

Constituido como la negación de toda maternidad, el aborto también está presente en *Malena es un nombre de tango*, y lo está vinculado a los personajes de Soledad, Magda y Malena; si en estos dos primeros casos la libre elección del aborto aparece asociada no ya a la desaparición del futuro niño, sino a la propia muerte de ambas mujeres, aunque sea en sentido metafórico, la decisión por parte de Malena de tener a su hijo, después de muchas dudas e inseguridades, la sitúa al otro lado de la estrecha línea que separa la vida de la muerte.

Como no podía ser de otra manera, en Malena y Reina la maternidad asumirá un fuerte poder transformador en sentido opuesto: y es que si a la primera el nacimiento de

su hijo la limita únicamente a poder preocuparse por sus necesidades más inmediatas, a la segunda la convierte en un ser más hipócrita si cabe todavía que la lleva a escandalizarse por todo lo que ocurre en el mundo (p. 444, 445). El papel de madre en el personaje de Lulú aparece muy de soslayo, aunque sí la vemos más nítidamente ejerciendo esta función con Marcelo y Pablo durante la estancia de ambos en la cárcel (p.135). Resulta curioso ver cómo Pablo confiesa que es en este momento cuando se enamoró de ella, dejando apuntada así, ya desde muy pronto, la relación trasgresora que nace entre ambos (p.139); en este sentido conviene no olvidar que Lulú se enamora de Pablo al ver también en él la figura ausente de madre-padre que este último asumirá.

Una de las dualidades básicas que recorre la literatura de Almudena Grandes es la existencia de una tipología dicotómica entre mujeres fuertes y débiles y que, como no podía ser de otra manera, también forma parte de las dos novelas que estamos analizando. Se trata de una división que según los autores adopta diferentes nombres como es, por ejemplo, el de hadas y brujas (Pacheco y Redondo, 2009: 153), o ángeles y demonios (Madrid Moctezuma, 2002: 64), que en esencia, e independientemente de cual sea el nombre otorgado, contempla la existencia de un tipo de mujer morena, gordita, atractiva y libre en el amor que asumen una maldad externa por no cumplir con las normas sociales establecidas, y que recibe el rechazo de otras mujeres; en el otro lado está la mujer rubia, delgada y esbelta, paradigma de la niña bondadosa que lo es sólo en apariencia, ya que esconde en sí misma una verdadera maldad. Este último tipo de mujer recurre frecuentemente al victimismo y a la debilidad propia, así como al constante ejercicio de la hipocresía en beneficio propio (Pacheco y Redondo, 2009: 153, 154); una circunstancia que vemos muy bien encarnada en el personaje de Reina y en la abuela materna de ésta, así como en Chelo, la amiga de Lulú.



En este punto puede resultar interesante que nos detengamos a recordar uno de los asuntos que siempre surge al estudiar las obras de Almudena Grandes, que es el particular punto de vista que sobre la mujer tiene la escritora madrileña. Y es que en estas dos novelas hemos podido comprobar su rechazo tanto hacia el modelo de sociedad patriarcal, manifestado en la Dictadura, como al feminismo naciente. Y esto es así porque, en su opinión, desde el feminismo se intentan dictar las normas de lo que debe ser la sexualidad correcta (Cornejo-Parriego, 2005: 47, 48); un argumento que usa para rechazar las críticas hechas al personaje de Lulú por reflejar los anhelos típicamente masculinos; y es que para la escritora madrileña no hay fantasías ni deseos propios de cada sexo y, por lo tanto, los comportamientos no pueden ser correctos o incorrectos dependiendo de quién los desarrolle (Grandes, 2009: 22).

Esta idea en torno al error que supone hablar de la existencia de comportamientos propios de los hombres o de las mujeres se concreta en términos de teoría literaria en la convicción de que las mujeres por el mero hecho de serlo no alumbran un determinado tipo de literatura diferente a la hecha por los hombres (Cornejo-Parriego, 2005: 48). Estas ideas han hecho que parte de la crítica califique su narrativa de posfeminista (Cornejo-Parriego, 2005: 49). Así pues, Almudena Grandes rechaza la existencia de una literatura femenina, esto es, niega que las mujeres desarrollen un particular modo de escribir por el mero hecho de serlo y, por ende, protesta ante quienes quieren otorgar esta etiqueta a su producción literaria (Grandes, 1996: 16, 17).

Frente a esta opinión hemos dado cuenta también de la de otros autores que sí hablan de la existencia de una especificidad estética en lo que a la literatura escrita por mujeres se refiere, una distintividad que hace diferente este tipo de discurso, como es el caso de Gonzalo Navajas (Navajas, 1996b: 38). En este sentido, la escritora madrileña

no se cansa de decir que por ser mujer no se le puede asignar un peculiar modo de escribir que la haga diferente a los hombres que escriben y que automáticamente la alinea con el resto de mujeres escritoras. A modo de conclusión, podemos decir que para Almudena Grandes no hay un modo particular de escribir por el mero hecho de ser mujer, del mismo modo que no hay un determinado modo de ser mujer.

A pesar de que en las dos novelas objeto de análisis de este trabajo hemos encontrado algunas de las características que Biruté Ciplijauskaitė establece como propias de una producción literaria con rasgos esencialmente femeninos, por nuestra parte, nos abstenemos de establecer una relación causa-efecto entre la existencia de algunos de estos rasgos y la asunción automática de esta etiqueta por entender que resultaría, además de atrevida, injusta por reduccionista.

Lo que sí hemos podido observar, en cuanto a los modelos de relación que ofrece entre hombres y mujeres, es la renuncia explícita a enfrentar personajes de distinto género, propiciando, más bien, asociaciones entre personajes con rasgos y principios afines con independencia del género al que pertenezcan, tal y como lo demuestra el vínculo entre Malena y el abuelo Pedro y la confrontación de ésta con su hermana Reina. Concretamente, en *Malena es un nombre de tango* observamos cómo a pesar de que la protagonista desea con todas sus fuerzas ser niño, porque ve que los hombres de su entorno viven mejor que las mujeres, pronto descubre que las cosas no son así, ya que en su familia hay hombres tan desgraciados como mujeres, y su abuelo Pedro o su tío Tomas son un claro ejemplo de ello. Cualquier otro enfoque que hubiera establecido una división estanca entre hombres y mujeres para diferenciar a los que viven bien y los que no, además de resultar un tanto maniquea, y sobre todo poco real, hubiera resultado ajena por completo a las ideas de Almudena Grandes que aparecen encarnadas en el personaje de Magda, defensora de un humanismo basado en la

convicción de que existen valores universales de tipo diverso válidos para todos los seres humanos, y que la adscripción a unos u otros no está en función del sexo (p. 395); y es que el rechazo social que experimentan en la novela algunos personajes no deriva del hecho de ser hombre o mujer sino de adecuarse o no a lo establecido. Así pues, queda planteada la idea de que detrás de toda la circunstancia que rodea el devenir de los protagonistas lo que existe es cultural, y lo cultural está vinculado a lo político. A esta certeza llegará Malena pasado el tiempo, y será entonces, sólo entonces, cuando logre emprender un proceso constructivo de su propia identidad que le conduzca a ser ella misma al margen de cualquier modelo impuesto.

En ambas novelas, Lulú y Malena van a lograr encontrarse a sí mismas a través del amor y el sexo, inextricablemente unidos en los personajes de Pablo y Fernando, para posteriormente desligarse el uno del otro en otros personajes y asumir así autonomía; y es que ambos relatos cuentan dos prolongadas y potentes historias de amor, a la vez que destacan por una elevada carga erótica. Esta franqueza sexual, que es mucho mayor en el caso de *Las edades de Lulú* por el carácter erótico que asume la obra, es un rasgo propio de la producción literaria de la escritora madrileña.

Así pues, las dos protagonistas viven un gran amor y un no menos profundo deseo carnal a través de los respectivos personajes masculinos protagonistas. Tanto para Lulú como para Malena el amor tendrá un fuerte carácter redentor, aunque deban pagar ambas un alto precio por ello, como es, por ejemplo, el dolor y el sentimiento de culpa. Y es que si Lulú logrará construirse a través de la figura de Pablo un mundo propio para prolongar indefinidamente su niñez robada, Malena conseguirá descubrir, por un lado, que puede ser diferente a Reina y, por otro, que su modo de ser no la condena a ser infeliz de manera irremediable.

También en los dos casos el deseo carnal asumirá un carácter incontrolable e inevitable que, en ocasiones, las conducirá a ambas a realizar actos contra su propia voluntad. El triunfo una vez tras otra del deseo sobre la razón cuando ambas fuerzas pugnan entre ellas da cuenta de este carácter inevitable e irracional del que estamos hablando; una circunstancia que vamos a ver concretada en los deseos irrefrenables de Malena de salir a buscar un hombre que le guste cuando está casada con Santiago (p. 364) o en la incapacidad de Lulú por controlar su propio placer al presenciar escenas de sexo violentas (p. 278, 279), por poner sólo dos ejemplos. Es el profundo amor y atracción que Lulú y Malena sienten hacia Pablo y Fernando respectivamente, lo que las llevará a realizar actos contra su propia voluntad, como es el caso de la práctica de sexo oral en ambos casos (p. 70 y 322).

La construcción identitaria que van a llevar a cabo ambas protagonistas a través del sexo deriva de la capacidad de éste para hacerlas sentirse poderosas y de su fuerza para dotarlas de visibilidad y permitirles alcanzar, además, un destacado nivel de aprendizaje y conocimiento de sí mismas, dejando al descubierto parcelas totalmente desconocidas con anterioridad.

En este sentido, conviene recordar cómo a la visibilidad y autoconciencia como seres poderosos llegan ambas por una doble vía: una, al nacer el deseo en ellas, y dos, al ver que ellas mismas son el origen del placer ajeno. A través de su relación con Fernando, la joven protagonista de la tercera novela de Almudena Grandes se verá a sí misma como única y diferente, y logrará gracias a ello dar un paso importantísimo en el proceso de construcción identitaria que es su vida; un primer paso que necesariamente tendrá que dar lugar a otros muchos posteriores hasta alcanzar el objetivo final. La imagen empleada por la escritora madrileña del árbol de Navidad resulta muy significativa en este sentido (p. 135, 136).

Además, a las reacciones físicas incontrolables que surgen de manera inmediata en ambas fruto del contacto sexual, hemos de sumar la capacidad para asumir propósitos superiores vinculados a la adquisición de un mayor conocimiento personal y con ello de una identidad propia. En Lulú, este autodescubrimiento a través del sexo se muestra de una manera muy clara en el placer obtenido por la protagonista con la violencia ajena, esto es, al descubrirse a sí misma como sádica; y es que se va ver a ella misma no sólo insensible ante el dolor ajeno sino gustosa frente el sufrimiento de terceros. Por su parte, Malena se mostrará sorprendida de sí misma al reconocerse capaz de matar o morir ante la simple idea de dejar de ser el origen del placer de Fernando (p. 324).

Asimismo, ambas se van a descubrir a sí mismas miedosas en un doble sentido; esto es, tanto ante la pérdida del objeto amado como frente a ellas mismas, a raíz de lo desvelado sobre su propia personalidad. En ambos casos, también, tanto Lulú como Malena, confesarán estar invadidas por Pablo y Fernando, respectivamente, aun pasado el tiempo; además, manifestarán sentirse vivas gracias a ellos. De hecho, su ausencia representará para las dos, en cierto modo, la muerte propia, esto es, ambas definen su existencia con relación a ellos, dejando así constancia del carácter irreversible que el paso de ambos por su vida representa para ellas (p. 163 y 169, 170, 301).

La humillación, el desmerecimiento propio en favor del objeto amado y el sentimiento de culpabilidad y vergüenza nacidos al calor de estas relaciones serán también aspectos comunes asociados a ambas relaciones. De hecho, en las dos novelas vamos a poder ver a Lulú y Malena suplicando el regreso de Pablo y Fernando respectivamente: la primera metiéndose en su cama sorpresivamente, sin pronunciar palabra alguna y reclamando ser acogida como la hija pródiga que vuelve a casa (p. 265); y la segunda humillándose delante de todo el pueblo y remitiendo cartas y todo tipo de anuncios en un periódico alemán (p. 240-244, 289). Asimismo, las dos, en un

determinado momento de la novela, manifestarán no ser merecedoras de las atenciones y del amor mostrado por ellos (p. 30, 68, 121 y p. 183, 184). Además, si en *Malena* vamos a encontrar un permanente sentimiento de culpabilidad vinculado a su papel como madre, hermana y esposa, en Lulú el sentimiento predominante será de vergüenza, especialmente a raíz del cariz que adopte su vida tras abandonar a Pablo.

En *Las edades de Lulú* hemos podido comprobar cómo el sexo aparece directamente vinculado al juego, a la puesta en escena y a la simulación; una circunstancia derivada del rol infantil que encarna la protagonista. Y es que la relación entre ambos es como un juego en el que ella asume el papel de inexperta que lo aprende todo de él, quien termina siendo a veces un tramposo por las medias verdades y porque en ocasiones actúa contra su voluntad; así, él es el supervisor de todo lo que sucede durante la partida, juntos siempre ganan y sin él ella está abocada a la derrota (p. 215). Así eran sus juegos infantiles y así será su vida adulta, constituida también en juego. Es, entre otros aspectos, este carácter lúdico que asume su relación adulta lo que le permitirá a Lulú recuperar su niñez robada al lado de Pablo.

Por otro lado, vamos a ver cómo la trasgresión y la disidencia se constituyen en dos elementos característicos de ambos personajes aunque adopten un carácter diferente. Así, mientras la trasgresión en la primera novela de Almudena Grandes asume un carácter predominantemente sexual, con la narración de relaciones de tinte paterno-filial, incesto entre hermanos y orgías sadomasoquistas, en *Malena es un nombre de tango* la trasgresión aparece vinculada a lo ideológico-cultural en el personaje de Fernando, aunque bien es cierto que lo político no está ausente del todo en la primera novela de Almudena Grandes.

Así pues, hemos podido comprobar cómo lo político se constituye en un aspecto a tener en cuenta en ambas novelas; una circunstancia que en el caso de *Malena es un*

*nombre de tango* asume mucha más importancia, llegando a convertirse en el eje vertebrador del relato; y es que es lo político lo que está detrás de la peripecia vital de la protagonista de la tercera novela de Almudena Grandes, así como de otros muchos personajes, como es el caso del abuelo Pedro y de la tía Magda, por poner sólo dos ejemplos. De este modo, hemos visto cómo Malena es el resultado de un tiempo y un lugar determinado, la España del Franquismo, por lo que sus actos están sometidos a la mirada de la superestructura ideológica y cultural del momento; un modelo que Reina asume a la perfección y que pretende imponer a su hermana. Por otro lado, y aunque en un principio pueda parecer que lo político es algo accesorio en *Las edades de Lulú*, no será del todo así; de hecho, la estancia de Pablo y Marcelo en la cárcel (p. 135, 139, 140), así como la adscripción política del padre de la joven al bando vencedor de la Guerra Civil (p. 133), son sólo dos ejemplos de esta circunstancia.

Recordemos ahora, sucintamente, el diferente carácter de las trasgresiones predominantes en cada novela.

En la obra debut de Almudena Grandes, existe entre Lulú y Pablo desde la infancia de la protagonista un vínculo casi fraternal que cuando ambos se conviertan en marido y mujer se transformará, y él pasará a ejercer de padre protector y guía con ella, dando lugar a una peculiar relación de carácter paterno-filial. Las palabras que Pablo le dirige a Lulú y la manera de tratarla, tanto en un caso como en el otro, dan cuenta de esta circunstancia.

Conviene señalar, a su vez, que la joven mantiene con Marcelo un vínculo también de tipo materno-filial debido a la abdicación que de sus funciones ha hecho su propia madre en favor de sus otros hijos más pequeños; este asunto resulta un tanto curioso ya que al mantener relaciones sexuales con su hermano Marcelo sin saberlo, Lulú parece estar realizando una doble trasgresión: con su hermano y a, la vez, con su

virtual progenitor/a, tal y como ocurre cada vez que hace lo propio con su marido. El incesto entre Lulú y Marcelo se constituye en otro de los elementos centrales de esta trasgresión de naturaleza sexual que llena las páginas de esta primera novela; se trata de una práctica que está latente a lo largo de toda la novela, con constantes insinuaciones, y que termina por producirse sin el consentimiento de Lulú.

En el caso de *Malena es un nombre de tango* podemos decir que Fernando se constituye, en manos de Almudena Grandes, en un instrumento perfecto para manifestar el rechazo de la protagonista a los principios y valores que representa su familia y que no son más que un reflejo de los del Franquismo. Y es que a través del joven, Malena logra poner de manifiesto su repulsa hacia los prejuicios de la sociedad española del momento, que están en el origen de su fallida existencia. No olvidemos que la renuncia a sí misma nace de la censura que ejecuta a la perfección sobre ella Reina y su madre, representantes de los valores que impone la Dictadura. El rechazo mostrado por el entorno más cercano, esto es, sus primos y hermanas, a la figura de Fernando va a reforzar su adhesión hacia él en la medida en que le va a permitir autoafirmarse y mostrarse diferente a éstos.

En ambos casos, Lulú y Malena se configuran como dos instancias narrativas de carácter testimonial en un triple sentido, esto es, de ellas mismas, de los distintos tipos de mujeres contemporáneas a ambas protagonistas, así como del devenir colectivo de la última etapa del Franquismo, de la Transición y del asentamiento democrático. Y es que a través del relato que las dos mujeres hacen de sus vidas podemos acceder a la realidad de su entorno más inmediato, así como a las costumbres, el lenguaje y la situación política y sociocultural de este periodo de la historia de España que ambas comparten; una etapa que en el caso de *Malena es un nombre de tango* se amplía a varias generaciones anteriores.



Asimismo, vemos cómo la escritora madrileña, a través de sus personajes, manifiesta lo determinante que resulta el pasado en la configuración del presente; de hecho, Malena logrará autoafirmarse en su individualidad gracias al desvelamiento del pasado, tanto personal como colectivo, tal y como hemos podido comprobar extensamente a lo largo del trabajo. De este modo, la joven podrá construirse a sí misma gracias al relato de otros personajes, como es el caso de la reconstrucción que Paulina y Mercedes hacen de la historia de su abuelo Pedro, permitiendo así –además de hacer emerger la imagen de éste– que Malena logre identificarse con él y ser, después de esto, más consciente del valor de su propio yo. Así, las dos criadas asumen un destacado valor por la tarea quebrantadora sobre un silencio intencionado que nace de la idea de que de lo que no se habla no existe. Es por eso que el pasado del padre de Malena parece no existir, tal y como ocurre con Pablo y Marcelo, que no hablarán nunca más del incesto (p. 261), como si no hacerlo supusiera su inexistencia. En este sentido, el papel desempeñado por Magda respecto a la figura del padre de Malena resultará igualmente decisivo ya que después de que su historia sea desvelada la joven logrará comprenderlo y quererlo más si cabe. De este modo, la ruptura del silencio asume un carácter determinante en las dos novelas, aunque con una presencia distinta en cada una de los dos casos tal y como recordaremos un poco más adelante.

Así pues, vemos cómo conocer el porqué del comportamiento del abuelo Pedro, y también del de la tía Magda y de su progenitor, va a permitirle a Malena quererlos más y mejor, a ellos y también a sí misma, y, además, va a hacer posible que Almudena Grandes manifieste lo perjudicial que resulta ocultar el pasado; una circunstancia que en la novela al hacerse extensible al pasado colectivo de los pueblos multiplica exponencialmente sus consecuencias. La escritora madrileña manifiesta a través de esta concreta configuración de los personajes una idea repetida mil veces en múltiples

entrevistas y artículos, esto es, que este país sólo podrá mirar hacia adelante cuando se ponga sobre la mesa todo lo que sucedió en el pasado y se rompa el silencio impuesto por la Transición. Se trata de un silencio que en *Malena es un nombre tango* aparece reflejado en la tendencia de su madre a no hablar nunca de política –no olvidemos que el padre de la joven pertenece a una familia que perdió la Guerra Civil (p. 124)– y en el absoluto silencio que rodea la figura del abuelo Jaime. El pacto del olvido que para Almudena Grandes supuso la Transición española, así como la ingente injusticia que acarrió, aparecen reflejados en el recibimiento que el nuevo régimen hace de un traidor como el cuñado de la abuela Soledad (p. 281, 282) y en el total desconocimiento que Malena tiene sobre el pasado de su propia familia; una realidad que según la abuela Soledad es característica de las nuevas generaciones (p. 252). Todas estas circunstancias hacen de España, en opinión de Almudena Grandes, un país anormal que necesita poner en orden su pasado y perder así el miedo que a veces se dice tener ante las consecuencias terribles que sobre el presente puede tener el desvelamiento de este pasado; y es que actuar de otro modo, para la escritora madrileña, supone vivir en un simulacro de realidad (Grandes, 2007c: 13, 14).

Si el poder liberador de las palabras aparece vinculado en *Malena es un nombre de tango* principalmente al desvelamiento de los silencios del pasado, en la primera novela de Almudena Grandes éste está asociado mayoritariamente a la construcción de la propia identidad a través del sexo. Con todo, conviene recordar que en ambos casos encontramos ejemplos tanto de lo uno como de lo otro.

Así, vemos cómo en Lulú surge el propio placer cuando es increpada por un lenguaje directo, a veces incluso burdo (p. 37, 116, 350), o cómo Pablo disfruta tremendamente al escuchar a Lulú relatando escenas de alto contenido sexual (p.54, 175); una práctica que la joven también copiará como una manera más de obtener placer

hasta llegar a elaborar un discurso propio con el que lograr la propia satisfacción (p. 254). Del mismo modo, Malena disfruta con el uso libre del lenguaje que tiene Agustín con ella (p. 340, 341, 358); se trata de una actitud que nada tiene que ver con la utilización razonada y medida que Santiago hace de las palabras y que tan ajena está de la personalidad de la joven. De este modo, Almudena Grandes hace constar la importancia que adquiere el lenguaje y el modo de expresarse en la configuración de la propia identidad, tanto para Lulú como para Malena. Cualquier otro modo de actuar en torno a este asunto representa para las protagonistas de ambas novelas la muerte en sentido figurado; y es que si, en ambos casos, la construcción a través de la palabra de un discurso –sea de carácter sexual o político– representa la vida, el único calificativo posible que le queda al silencio es el de la muerte.

En este sentido, vemos cómo el diario que le regala la tía Magda a Malena antes de marcharse pretende sustituirla, convertirse en su confidente, en definitiva, ser un instrumento que le ofrece la posibilidad de tejer un discurso liberador para evitar que en su vida se imponga el silencio, o lo que es lo mismo, la muerte (p. 81). La necesidad de hilvanar un discurso para no sentirse muerta tendrá su continuación en el caso de Malena, abandonado ya el diario, en las conversaciones que inicia con el psiquiatra Rodrigo Orozco, dejando planteada así la posibilidad de un futuro junto a él (p. 550).

Este carácter eminentemente mortal que asume el silencio frente a la vitalidad representada en la palabra del que estamos hablando aparece muy bien expresado en el personaje del abuelo Pedro, que decide imponerse a sí mismo el silencio como pena al regresar a Madrid junto a su familia oficial, a modo de castigo para purgar las culpas del pasado convirtiéndose, de esta manera, en lo que conocemos como un muerto en vida. Con todo, hasta en esta circunstancia el abuelo necesitará una válvula de escape para poder seguir viviendo. En este sentido pues interpretamos el peculiar tipo de relación

materno-filial que éste mantiene con Paz en la medida en que responde a la insuperable necesidad interior de quebrar el silencio y dotar de un ligero soplo de vida su propia existencia. Esto será así porque Paz, que no puede reprocharle nada, le permite al abuelo Pedro mantener infinitas conversaciones sobre aquella parte de su pasado que no le puede contar a nadie más (p. 472, 474).

A lo largo de todo este trabajo, hemos podido detectar cómo en ambas novelas existe una tendencia indiscutible a la dualidad y la contraposición, al juego de contrarios y opuestos. La lucha interna entre lo deseado y lo debido que atraviesa de arriba a abajo a Lulú y Malena, las relaciones entre el placer y el dolor, tanto físico como emocional, y el evidente binomio amor-sexo sobre el que se construye la relación entre las dos protagonistas y los personajes de Pablo y Fernando, respectivamente, son ejemplos más que evidentes de esta circunstancia.

Así, mientras en Malena esta lucha encarnizada entre los intentos por adecuarse a lo establecido y el propio deseo se observa tanto en su infancia, cuando intenta copiar a su hermana Reina, como, más adelante, cuando se casa con Santiago, en el personaje de Lulú esta confrontación de fuerzas la vemos especialmente explicitada cuando Pablo no está en su vida. De este modo, la batalla se manifiesta de una manera clara cuando tras dejar a su marido, Lulú experimenta un deseo enorme por volver con él, a pesar de que piensa que no es lo mejor para ella (p. 79), o cuando durante su estancia en Estados Unidos se debate constantemente entre su deseo de volver a verlo y sus ganas de olvidarlo (p. 169). Estos sentimientos nacidos en el seno de ambas protagonistas dan cuenta del carácter inseguro e inestable de ambas protagonistas.

En cuanto a las relaciones placer-dolor, hemos podido comprobar a lo largo de este trabajo cómo se trata de dos aspectos que en ambas novelas, y a pesar de ser opuestos, van a terminar tocándose, haciendo realidad la frase hecha que dice que los

polos opuestos se atraen; y es que hemos sido testigos de cómo el dolor, que asume también una doble configuración al mostrarse tanto en su vertiente física como moral, nace del placer y viceversa. En el caso de *Las edades de Lulú*, Almudena Grandes establece una especie de jerarquía en el seno de este binomio: esto es, el placer-dolor físico se configura como una especie de antesala del placer-dolor moral posterior. Las siempre complejas relaciones que surgen entre el placer y el dolor serán llevadas al extremo con la irrupción en la novela de prácticas sadomasoquistas; un tipo de preferencia sexual que en el personaje de Lulú asumirá el carácter de sádicas en la medida en que la vamos a verla disfrutando del dolor ajeno (p. 278, 279), así como deseando ejercer ella misma la violencia sobre terceros (p. 115, 125, 185).

La doble vida que lleva Malena y muchos de personajes de su familia con los que se identifica desde muy pronto, el hecho de que exista una familia oficial y otra oficiosa, la presencia de mellizas, así como la existencia de personajes portadores de la *mala vena* y de otros que no la tienen que observamos en *Malena es un nombre de tango*, dan cuenta de este carácter dual que Almudena Grandes ha tenido a bien otorgar a sus personajes, especialmente en esta segunda novela que estamos analizando. Esta manera de vivir desdoblándose en existencias de signo distinto la vemos muy bien reflejada, por ejemplo, en la doble vida que lleva la abuela Soledad durante la Dictadura para poder sobrevivir o en la doble vida del tío Tomás, que es homosexual y se oculta para mantener relaciones. La forma en que el abuelo decide vivir durante un periodo de su vida entre Madrid y Almansilla o la manera que tiene el padre de Malena de repartir su existencia entre Usera y el barrio de Salamanca en el que vive junto a su mujer e hijas dan cuenta de esta circunstancia.

Llegado este punto, sólo nos queda concluir este trabajo tal y como empezó, esto es, recalcando la idea de que Lulú y Malena son dos caras de una misma moneda que

comparten muchas características, a pesar de la aparente discrepancia inicial que una lectura superficial de ambas novelas pudiera sugerir; y es que a pesar de que se mueven en ámbitos socioeconómicos diferentes y aunque puede resultar bastante difícil imaginarlas coincidiendo en el mismo parque infantil durante su infancia o incluso en algunas de sus salidas durante su adolescencia y primera juventud –circunstancia, esta última en todo caso imposible de descartar por completo–, Lulú y Malena son dos mujeres jóvenes que comparten un mismo contexto social y político y que deciden llevar las riendas de su vida, cada una a su manera, eso sí, pagando ambas un alto precio ya que el objetivo final lo merece, ni más ni menos que asumir una identidad propia.

## 6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAD, A. «Almudena Grandes prepara una trilogía con la memoria histórica como conductor». En <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/05/07/cultura/1210160580.html>. (11-01-2010)
- ANABIARTE, A. «Almudena Grandes: 'Lloro muchísimo escribiendo'». En [http://www.babab.com/no15/almudena\\_grandes.htm](http://www.babab.com/no15/almudena_grandes.htm). (11-01-2010)
- AUNIÓN, J. A. (2004). «Almudena Grandes prepara una novela sobre la ingenuidad y la memoria». *El País*, 6 de julio, 31.
- BALLESTEROS, C. (1996). «Gerardo Herrero: 'Me creí el libro'». *El Mundo. La Esfera*, 5 de abril, 5.
- BÉJAR, S. de (2001). *Tu sexo es tuyo*. Barcelona: Plaza Janés.
- BELAUSTEGUIGOITIA, S. (2004). «Almudena Grandes 'Hemos vivido cuatro días brutales, intensos y lagos como años'». *El País*, 25 de marzo, 16.
- BOBES, C. (1998). *La novela*. Madrid: Editorial Síntesis.
- CARBALLO-ABENGÓZAR, M. (2003). «Almudena Grandes: sexo, hambre, amor y literatura». En *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*, Alicia Redondo Goicoechea (ed.), 13-30. Madrid: Narcea.
- CASTILLA, A. (2004). «La seducción de *Las edades de Lulú* vence el paso del tiempo». *El País*, 29 de agosto, 28.
- CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- CIPLIAUSKAITÉ, B. (1994) *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Barcelona: Anthopos.

- CORNEJO-PARRIEGO, R. (2005). «Genealogía esquizofrénica e identidad nacional en *Malena es un nombre de tango* de Almudena Grandes». En *Pluralidad narrativa: escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Ángeles Encinar Félix y Kathleen M. Glenn (eds.), 43-60. Madrid, Biblioteca Nueva.
- CUADRARO, N. (2001). «Almudena Grandes vuelve a la pantalla». *El Mundo*, 4 de enero, 47.
- CUEVAS, M. de las (2004). «De cómo Almudena Grandes empezó a leer persiguiendo a Ulises». *ABC*, 6 de julio, 49.
- DÍAZ PÉREZ, E. (2006). «Gerardo Herrero estrena la versión de *Los aires difíciles*, de Almudena Grandes». *El Mundo*, 19 de marzo, 62.
- ENCUENTRO DIGITAL. «Almudena Grandes: 'Yo no lidero ninguna mafia literaria' ». En <http://www.20minutos.es/noticia/206585/7/>. (11-01-2010)
- GARCÍA, M. A. (2004). «Imagen primera de Almudena Grandes. Memoria, escritura y mundo». En <http://www.um.es/tonosdigital/znum7/perfiles/almudena.htm>. (11-01-2010)
- GARRIDO, A. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.
- GRACIA, J. (2007). «Novela de la restitución». *El País. Babelia*, 17 de febrero, 7.
- GRANDES, A. (1989). *Las edades de Lulú*. Madrid: Círculo de lectores.
- (1996). *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets Editores. Colección *Andanzas*.
- (1999). *Atlas de geografía humana*. Barcelona. RBA Coleccionables.
- (2002). *Te llamaré Viernes*. Barcelona: Tusquets Editores. Fábula.
- (2003). *Mercado de Barceló*. Barcelona: Tusquets Editores. Colección *Textos en el aire*.
- (2004a). *Los aires difíciles*. Barcelona: Tusquets Editores. Colección *Andanzas*.
- (2004b). *Castillos de cartón*. Barcelona: Tusquets Editores. Colección *Andanzas*.



- (2005). *Estaciones de paso*. Barcelona: Tusquets Editores. Colección *Andanzas*.
- (2007a). *El corazón helado*. Barcelona: Tusquets Editores. Colección *Andanzas*.
- (2007b). *Malena es un nombre de tango*. Barcelona. Tusquets Editores.
- (2007c). «La vida de nosotros». *Cuadernos Hispanoamericanos* 682, 9-14.
- (2009). *Las edades de Lulú*. Barcelona: Tusquets Editores. Fábula.
- GRAU, A. (2006). «Almudena Grandes: 'El Antiguo Testamento es quizá el repertorio narrativo más completo'». *El País. Revista de agosto*, 21 de agosto, 21.
- INTXAUSTI, A. (2005). «Almudena Grandes describe la adolescencia en *Estaciones de paso*». *El País*, 13 de septiembre, 38.
- (2007). «Retazos de vida». *El País*, 23 de marzo, 23.
- JURISTO, J. Á. (1994). «El libro de las confesiones escuchadas». *El Mundo. La Esfera*, 16 de abril, 7.
- (1996). «Variaciones sobre una condición». *El Mundo. La Esfera*, 30 de marzo, 16.
- LLORENTE, M. (1998). «Almudena Grandes dibuja las pasiones humanas a través de cuatro mujeres». *El Mundo*, 8 de octubre, 67.
- MADRID MOCTEZUMA, P. (2002). «Como agua para chocolate y Malena es un nombre de tango: en busca de una genealogía perdida». *América sin nombre* 3, 62-70.
- MANRIQUE SABOGAL, W. (2005). «Almudena Grandes: 'Las novelas deben tener una coherencia aritmética'». *El País. Babelia*, 10 de octubre, 3.
- MENDICUTTI, E. (2001). «La mujer nueva». *El Mundo*, 18 de junio, 48.
- MORA, R. (2002). «Almudena Grandes: 'La novela de sofá no se ha muerto'». *El País*, 7 de febrero, 32.

- (2004). «Almudena Grandes: 'Esta novela es un ejercicio de nostalgia'». *El País*, 4 de febrero, 35.
- MOREIRAS-MENOR, C. (2002). *Cultura herida: Literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Libertarias.
- MUÑOZ, D. (1990). «Ángela Molina rechaza protagonizar *Las edades de Lulú* porque es un 'porno'». *El País*, 22 de mayo, 35.
- NAVAJAS, G. (1996a). «Duplicidad narrativa en *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes». En *Studies in honor of Gilberto Paolini*, Mercedes Vidal (ed.), 385-392. Newark: Juan de la Cuesta.
- (1996b). «Narrativa y género. La ficción actual desde la mujer». *Ínsula* 589-590, 37-39.
- OLMO, A. del (2000). «*Malena es un nombre de tango* de Almudena Grandes». En *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*, Marina Villalba (ed.) 281-294. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha.
- ORTEGA BARGUEÑO, Pilar (2001). «Almudena Grandes: 'La etiqueta de escritora erótica fue fácil de soportar'». *El Mundo*, 18 de junio, 49.
- (2002). «Almudena Grandes apresa el viento de Cádiz en una novela». *El Mundo*, 7 de febrero, 55.
- PACHECO, B. (2000). «Imágenes del cuerpo en *Modelos de mujer* de Almudena Grandes». En *El cuento de la década de los 90: actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, José Romera Castillo (ed.), 185-195. Madrid: UNED.
- PACHECO, B. y REDONDO, A. (2001). «La imagen de la Madre en 'Amor de madre' de Almudena Grandes». *Contexto* 7, 151-161.

- PÉREZ OLIVA, M. (2007). «La memoria emocionada». *El País Semanal*, 4 de febrero, 12-16.
- REBOIRAS, R. (2009). «Planeta Eros». *El País. Babelia*, 7 de marzo, 4-6.
- RÍO, P. del (2002). «Almudena Grandes: 'Los escritores somos muy vulnerables'». *El Semanal*, 17 de febrero, 32-36.
- RODRÍGUEZ, E. (2004). «Almudena Grandes mira con nostalgia a los años 80». *El Mundo*, 9 de febrero, 38.
- (2005). «Almudena Grandes bucea en *Estaciones de paso* en la confusión adolescente». *El Mundo*, 13 de septiembre, 51.
- RUEDA, A. (2009). «Pagando los platos rotos de la Guerra Civil: dinámicas históricas e interpersonales en tres novelas de Almudena Grandes». *Anales de literatura española contemporánea*, 34, 249-274.
- SATUE, F. J. (1994). «Almudena Grandes: 'Temo que nunca sabré lo que siente un hombre dentro de su cuerpo'». *El Mundo*, 13 de abril, 51.
- VALLS, F. (2000). «Por un nuevo modelo de mujer». *Iberoromania* 52, 10-29.
- VILARÓS, T. (1998). *El mono del desencanto. Una crítica de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- VILLENA, M. Á. (2008). «Almudena Grandes: 'No murió el teatro, mucho menos morirá el libro'». *El País*, 1 de junio, 48.
- VIVAS, Á. (2007). «Almudena Grandes vuelve 'galdosina y a mucha honra' en su nueva novela». *El Mundo*, 13 de febrero, 54.

#### **Dominios de Internet consultados**

<http://www.almudenagrandes.com/> (11-01-2010)

<http://es.wikipedia.org> (11-01-2010)

*<http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/bigas/index.htm> (11-01-2010)*

*<http://buscon.rae.es/draeI> (2-11-2009)*