

CAPÍTULO 43

La transposición de apetitos en *Modelos de mujer* de Almudena Grandes

LAURA PACHE CARBALLO
Universitat Autònoma de Barcelona

*Modelos de mujer*¹ es un libro de relatos de Almudena Grandes (Madrid, 1960) que aparece en 1996 y, aunque no se concibiera de forma conjunta, presenta una evidente unidad de sentido. Las siete historias que conforman este volumen, editadas de forma independiente con anterioridad², presentan protagonistas femeninas que se alejan de una construcción estereotipada y «todos exploran, vuelven o anticipan novelas» de la autora. Grandes ha publicado hasta el momento solo dos volúmenes de cuentos: *Modelos de mujer*, por el que recibió el Premio NH Relatos y *Mercado de Barceló*, una recopilación de artículos periodísticos —género en el que se mueve con comodidad—, aparecidos entre 1999 y 2002 en el diario *El País* y reunidos por Tusquets en el año 2003.

Todas las protagonistas de este libro son mujeres que, tras sufrir una experiencia más o menos traumática, intentan enderezar un rumbo que parece

¹ A partir de ahora, cuando citemos el volumen, indicaremos entre paréntesis los números de página de la edición consultada: Almudena Grandes, *Modelos de mujer*, Barcelona, Maxi Tusquets, 2010³.

² *Los ojos rotos*, en AAVV, *La próxima luna (Historias de horror)*, Barcelona, Tanagra, 1990; *Malena, una vida hervida*, en AAVV, *Los pecados capitales*, Barcelona, Grijalbo (col. El Espejo de Tinta), 1990; *Bárbara contra la muerte*, en *Creación Estética y Teoría de las Artes*, 3, Madrid, 1991; *Amor de madre*, en *El Urogallo*, 102, Madrid, noviembre de 1994; *El vocabulario de los balcones*, en *El País semanal*, 184, Madrid, 28 de agosto de 1994; *Modelos de mujer*, en *El País semanal*, 232, Madrid, 30 de julio de 1995; *La buena hija*, en AAVV, *Madres e hijas*, Laura Freixas (ed.), Barcelona, Anagrama, 1996.

torcido, impulsadas en su mayoría por un deseo de libertad. La autora recrea un espacio practicado y pensado por ella al que traslada a sus personajes, quienes huyen de una vida sin sentido y pensada para otros. Es capaz de liberarlas e incluso de salvarlas inscribiendo a la mujer en el mundo y en la historia, a través, como veremos, de la recreación del propio cuerpo como proyección simbólica. Al desmitificar el estereotipo en el alegórico orden de la escritura se halla lugar para la autodeterminación. El retrato de la figura femenina se aparta del ideal impuesto por los medios de comunicación o los mensajes publicitarios de una forma consciente y explícita; son solteras, y si no lo son, infelices, no siempre agraciadas físicamente y en más de un caso, además, se sienten gordas. El aspecto físico, y sobre todo la percepción identitaria que construyen a partir de él, lleva a muchas de ellas a sentirse inferiores y feas, a complejadas por exigencias ajenas que deciden ignorar pero les marcan sin quererlo. Por eso el punto de partida para entender a estas heroínas pasa por el concepto de «modelo de mujer», presente ya en el título y retomado en uno de los cuentos. Este se convierte en un patrón que acabará invirtiéndose a partir de una construcción metafórica de lo material. Fernando Valls sostiene al respecto: «En un momento en el que nuestra sociedad imperaba el hedonismo, el culto al cuerpo, Almudena Grandes se plantea el tema de la fealdad como una de las grandes injusticias sociales»³.

A partir de las numerosas entrevistas que se le hicieron a la autora a raíz de la publicación de este volumen, se puede advertir ya una voluntad que encontraría espacio en otras de sus narraciones posteriores, esto es, la intención de apartarse «de esos best-sellers americanos, protagonizados por gente rica con cuerpos perfectos». Más allá de estas historias se evidencia: «[...] la contraposición de dos visiones del mundo, opuestas e incompatibles, [que] provoca en el sujeto un conflicto existencial. Atrapado entre una visión convencional —el discurso social— y otra individual, que todavía le queda por descubrir, el lenguaje desempeña un papel decisivo en la búsqueda de una existencia auténtica»⁴. Y aquí *lenguaje* es entendido en su amplia concepción, siendo de naturaleza no solo lingüística sino también gestual, musical o gastronómica. Vemos a través de él recreados los valores actuales, a unos personajes insertados en un contexto vívido y real que bebe tanto de la tradición como de la generación en la que la misma Grandes se ha forjado. De ahí que muchas veces emerja la contradicción en la que están sumidas algunas de estas mujeres, divididas entre el legado más reaccionario, que las condena a recrear modelos consuetudinarios, y el nuevo rol contemporáneo, que les solicita altas exigencias, entre las que destacaría el hecho de ser bellas de forma incondicional. Esta dicotomía construye la identidad de algunas protagonistas, quienes muchas veces representan parte de una generación sofocada por la tradición, tal y como evidencia la escritora de forma testimonial:

³ Fernando Valls, «Por un nuevo modelo de mujer. *La trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989-1998*», *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003, pág. 181.

⁴ Rita Catrina Imboden, «Los cuentos de Almudena Grandes», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Almudena Grandes*, Madrid, Arco Libro, 2012, pág. 116.

Educada para ser una señora, la emperatriz de mi hogar, la administradora del sueldo de mi marido y la amorosa centinela del desarrollo de mis hijos, me he pasado la vida trabajando y negociando el precio de mi trabajo, levantándome de madrugada y cogiendo aviones de horario inverosímil, para regresar en el último que hubiera y poder ver a los niños [...], haciendo la comida con la mano derecha mientras hablo por teléfono con la mano izquierda, y sintiéndome culpable cada vez que saco una pizza del congelador⁵.

Todo ello se anuncia vestido de una escritura que aporta vida a personajes abocados a luchar con su infancia, pasiones, vicios, inseguridades y hasta la misma muerte, igual que hace la autora, al escribir desde su memoria⁶. Los motores que alimentan ese anhelo en mayúsculas se ve concretado en la transposición de apetitos cotidianos, pues para la escritora *la materia narrativa* es sustancialmente deseo: «Me interesa el deseo como la fuerza motriz de los seres humanos y como la expresión más determinante de la voluntad»⁷. En este contexto, la construcción de la identidad femenina se ve influenciada directamente por la sociedad, que condena la fealdad, la gordura, la apertura sexual o la soledad, enfrentando individuo a sociedad y familia. De este desconsuelo parte la búsqueda de un camino propio que desafía al destino y que aparece en muchas protagonistas bajo la forma de transgresiones materiales. Si bien el deseo las empuja a huir de lo impuesto por la tradición, y por ende de sus vidas, la verdadera ruptura se verá representada metafóricamente en ámbitos concretos como el de la comida, la bebida, las relaciones o el sexo. El desorden vital, signo de inconformismo, se materializará por tanto en una alteración de los hábitos alimenticios, alcohólicos, relacionales y/o sexuales. Todos ellos apetitos fisiológicos que remiten en última instancia a un hambre existencial: la necesidad de comunicar y construirse al margen de la convención. Existe un trasfondo parcialmente autobiográfico en esta concepción del universo narrativo que no cabe dejar de lado, pues conforma la de muchos de los personajes de Almudena Grandes. Esa niña que se nos presenta en el prólogo hecho cuento «muy gorda y muy morena, demasiado morena», que «se afana en silencio sobre una gran mesa de comedor, quieta y sola en la tarea de ajustar cuentas con el mundo» (pág. 17) es en muchas ocasiones la transposición de sus protagonistas. La literatura entabla así un diálogo con la realidad; y la autora escribe «para vivir» (pág. 13). Quizá por eso decide en este libro armar un largo preámbulo titulado «Memorias de una niña gitana», donde se presenta para acompañarnos en este periplo casi de la mano, desnudándose ante el lector, como si escribir le ayudase a corregir su fortuna, tal y como lo hacen las mujeres de sus historias. En este exordio encontramos ecos de esa otra niña gorda que protagoniza «Malena, una

⁵ Almudena Grandes, «Las edades de Almudena. La escritura al lado de la vida», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *ob. cit.*, pág. 16.

⁶ Cf. «Memorias de una niña gitana», en Almudena Grandes, *Modelos de mujer*, op. cit., págs. 9-17.

⁷ Sol Alameda, «Almudena Grandes. La literatura y la vida», *El País Semanal*, Madrid, 31 de marzo de 1996.

vida hervida (Relato parcialmente autobiográfico)», cuento especialmente significativo y en el que centraremos nuestro análisis⁸.

Asistimos así a la reelaboración de un lenguaje propio, que pasa, como decimos, por lo material. Varias son las esferas que recorrerán las protagonistas pero nos detendremos, por su particular vínculo con el aspecto físico y la belleza, en el de los alimentos. Así como el deseo representa un tema recurrente en el mundo narrativo de Almudena Grandes, del mismo modo lo es la comida. En una entrevista, la autora afirma:

la comida también es un tema muy importante de mi literatura, en la literatura española contemporánea no se come, o sea, la comida es un tema que no existe. [P]rocuró seguir los pasos de Galdós. Muchas veces mis personajes se definen por lo que comen [...]; creo que el sexo y la gula, o si se quiere la lujuria y la gula, o la práctica del sexo y la práctica de la comida son hasta cierto punto caminos paralelos [...]⁹.

Esto nos remite directamente, y no sin cierta redundancia, a la cita que antecede de el segundo de los cuentos que nos ocupan¹⁰. En ella, el escritor italiano Cesare Pavese deja muy clara la identificación que se establece entre comida y sexo, lo cual termina por llevarnos al recurrente tema del Deseo y la sociedad. Dicta así: «En el fondo, el placer de follar no supera al de comer. Si estuviera prohibido comer como está lo otro, habría nacido toda una ideología, una pasión del comer, con normas caballerescas. Ese éxtasis del que hablan —el ver, el soñar cuando follas— no es sino el placer de morder un níspero o un racimo de uvas (pág. 71)». Resulta representativa del paradigma de pulsión que lleva a la protagonista a experimentar con los alimentos, trasunto de su vida pasional, emocional e identitaria. No en vano, la prohibición del componente social genera un efecto condicionante y sitúa al individuo frente al mundo, en el que este intenta adaptarse por medio de la transposición de apetitos. Quizá constituye el cuento más significativo por el valor simbólico que adquiere aquí la relación casi enfermiza que sostiene Malena con la comida, pues su obsesión por estar delgada, por modelar su cuerpo a expensas de las exigencias colectivas, por llevar una «vida hervida» (nótese lo connotativo del título), la empuja a dejar de comer casi por completo, vencida por una pulsión tántrica. La gordura es la causa de todas sus desventuras y el detonante de la historia (como lo es para la autora en el prólogo). Deja de alimentarse para conseguir su

⁸ Encontramos personajes igualmente acomplejados por su aspecto a lo largo de toda la trayectoria narrativa de Almudena Grandes: en *Te llamaré viernes* (Barcelona, Tusquets, 1991) los dos protagonistas, Benito y Manuela, son feos y vulgares. Y ella en especial «estaba gorda y se le notaba que era de pueblo». O en *Atlas de geografía humana* (Barcelona, Tusquets, 1998), una de las cuatro mujeres protagonistas confiesa: «no me gusta mi cara, ni mi cuerpo, ni mi historia, ni mi vida». Por poner dos ejemplos cercanos en el tiempo a nuestros cuentos.

⁹ Entrevista publicada en el *Boletín de la biblioteca del Ateneo*, II, 6, Madrid, octubre de 2000, págs. 12-13.

¹⁰ Cabe señalar que el orden de los relatos responde a un criterio meramente cronológico.

objeto de deseo: Andrés, yendo los motivos de su sacrificio más allá de sí misma, pues, tal y como anuncia la narradora: «el amor es la única razón que logra hacer soportable una dieta de adelgazamiento, Malena lo sabía muy bien» (pág. 93). Así, su trastorno avanza paralelo a su estado anímico, a su obsesión y espera del ser amado: «Y fue entonces, mientras Andrés estaba en el hospital, cuando empecé a pasar hambre, un hambre horrorosa, tremenda, mortal, aquello era el infierno» (pág. 82). O evoluciona en función de cómo lo hace su relación, llegando incluso a ramificarse: «a medida que aquel cretino se iba enredando en todas las estupideces posibles, yo tenía cada vez más hambre, y no podía comer [...] fue entonces cuando empecé con las manías sustitutorias, es difícil de explicar [...] pero yo me consolaba... » (pág. 85) hasta convertirse en toda una obsesión: «Pensaba en la comida cuando estaba despierta, soñaba con la comida cuando estaba dormida, la miraba, la olía, la añoraba, la quería, todos esos alimentos maravillosos, pesados, consistentes, dulcísimos, y las salsas, sobre todo las salsas...» (pág. 86). A pesar de todo, no se produce un rechazo íntegro del alimento en la medida en que la protagonista lo busca con desesperación y gusto, aun si ingerirlo, supeditando al gusto el resto de sentidos para así compensar el apetito físico y emocional. Estos rituales gastronómicos se desarrollan siempre en momentos de soledad en los que se manifiesta la esencia del individuo, liberado de cualquier tipo de restricción. La protagonista da rienda suelta a todo un modo de fetichismo entendido como idolatría o veneración excesiva hacia la comida que se convierte en sustituto, a todos los efectos, del amor hacia sí misma, materializado en la satisfacción de otros deseos que no puede colmar: el de comer y el de amar a Andrés. Dicha pulsión desviada se transforma por tanto en una exigencia exagerada y obsesiva; y el hambre fisiológica se transforma en hambre simbólica. Esta aproximación pasa a sustituir, así, no solo la necesidad de ingerir alimentos, sino también su energía pasional, sus impulsos vitales. La comida se convierte en el parámetro totalizador de su existencia, llegando incluso a construir identidades culinarias de las personas que la rodean, para identificarlas con platos, olores, texturas o gustos. Es el caso, por ejemplo, de Aleister, que hace entrar en su vida asumiendo que Andrés ya no va a volver: «entonces se le acercó un hombre moreno de unos veinticinco años, con los labios tan finos, la nariz tan grande, las manos tan huesudas, que ella le adjudicó sin dudar un sabor estrella, *magret* de pato con salsa agrídulce de ciruelas como mínimo» (pág. 88), conformándose «ante la visión de ese grueso embutido mal cocido que resultaba ser Andrés, después de todo» (pág. 75). Otro ejemplo sería el del retrato que hace del adolescente al que paga tan solo por verle comer, con tal de suplir en otros su apetito negado: «El muchacho, diecisiete años, flaco, guapo de cara, previsible sabor a cacahuets pelados y tostados con menos sal de la debida» (pág. 97); entonces «Malena se acostumbró a comer por su boca tres días a la semana» (pág. 98). De este modo, los códigos se invierten, y el apetito sexual, sentimental, social se materializan en el no-apetito físico. De ahí que la relación con la comida sufra una deformación completa llamada a la transposición de sentidos: «Primero fue el tacto, la asociación más inmediata, un proceso que se articuló en diversas etapas, de los festines más simples —hundir las manos

en una cacerola llena de ensaladilla rusa— hasta los más barrocos —sumergirse completamente desnuda en una bañera alfombrada de espaguetis tibios con mucha mantequilla—» (pág. 90). Más adelante llegarán los otros: «Sus oídos se llenaron entonces de un magnífico sonido capaz de alcanzar su paladar» (pág. 94), la vista y olfato: «los ojos cerrados, descubrió las sorprendentes propiedades saciantes del olor a vísceras y los embutidos de carne de cerdo» (pág. 92). Al final encontramos la clave del cuento, que remite a la cita de Pavese del principio, en su enmarañado *oficio de vivir*, así como al fetichismo de Malena: la transposición de apetitos se convierte en «todo un recurso para sobrevivir», pasando a experimentar la comida no como alimento sino como fuente de placer en su práctica cotidiana, capaz de colmar sus deseos más íntimos: «se esforzó por reemplazar el sentido del gusto con los otros cuatro sentidos corporales» (pág. 90). Dicha transmutación se sitúa en el terreno de la transgresión social, cultural e incluso física, tríada que construye al individuo. De este modo, la protagonista consigue satisfacer sus deseos, corporales primero y vitales después, a través de los cuatro sentidos permitidos: tacto, olfato, vista y oído, que la narradora nos relata con una intensidad *in crescendo*, casi poniendo a prueba la sensibilidad del lector:

En compensación, frecuentaba vicios cada vez más perversos, que casi siempre requerían el cuarto de baño como escenario, porque eran vicios sucios en sentido literal. Su favorito era derramar muy despacio una gran jarra llena de salsa de chocolate caliente sobre sus ingles, mientras permanecía recostada en la bañera con las piernas abiertas, contemplando cómo dos pequeños riachuelos marrones, fluidos y brillantes, resbalaban sobre su piel, contagiando su vientre de calor, como cuando Aleister todavía sabía a *magret* de pato (pág. 95).

Aquí se hace evidente la identificación entre gula y lujuria¹¹, y la transposición del primitivo deseo de ser amada alcanza una dimensión erótica a partir de la comida por la alta carga sensual que de esta se deriva, lo que significa integrar el erotismo en la vida. El apetito existencial se traduce en apetencia que viaja entre «pecados» y nos introduce en el matizado ámbito del exceso: «Miró a su derecha para encontrar la esencia del bienestar resumida en una vitrina, el escaparate de una pastelería de lujo desde el que la virtud y el pecado, el infierno y la gloria, la tentaban con pareja insistencia» (pág. 83).

Cabe señalar lo novedoso del grotesco tratamiento con el que se construye el relato, bañado de un humor negro que encuentra su máxima expresión en el irónico desenlace, momento en que la protagonista reencuentra a Andrés y se le revelan dos verdades. Una, que ya no lo ama, ni siquiera le gusta; y dos, que, paradójicamente y después de todo, puede volver a comer de forma indiscriminada: «aquí estoy, con cuarenta y seis años, el hombre más tonto del mundo en la cama y un papelito blanco que me ha dado el médico [...] en el que dice, poco

¹¹ No en vano este cuento se publicó con anterioridad en un volumen dedicado a los pecados capitales.

más o menos, que me cambió el metabolismo hace un montón de años y por eso, aunque llevo tres meses comiendo como una cerda, no he engordado más que tres kilos» (pág. 99). Para acabar, a pesar de todo, siendo «incapaz de hallar dentro de su boca un sabor distinto al de la saliva» (pág. 105), anticipando así un suicidio deseado a través de la escritura. Emerge al final la importancia que detenta el cuerpo femenino en las obras de Almudena Grandes. La construcción de la identidad cobra significado y significante por medio de este para elaborar un orden metafórico que, tal y como sostiene Silvia Rolle-Risetto, «manifiesta un proyecto ético a través de lo imaginario y lo simbólico capaz de establecer nuevas formas de relacionarse y de ser» y que constituye toda una propuesta alternativa de *modelos de mujer*. Estos otros lenguajes que persiguen la salvación recorren todas las historias de este ejemplar volumen, hilando un claro denominador común: los gestos en *El vocabulario de los balcones*, la comida (la ingestión del gusano en *Bárbara contra la muerte* o su privación en *Malena, una vida hervida*), el alcohol en *Amor de madre*, los rituales del baño en *La buena hija* o la palabra en general. Representan códigos que adquieren cuotas altamente simbólicas y significativas cuyo objetivo pasa por alcanzar una voz propia a la hora de superar obstáculos. De este modo, Almudena Grandes propone el cuerpo como medio intelectual, como vehículo de conocimiento, a través del trinomio carne-cuerpo-comida; y acogiéndose a la materia indaga en la memoria, en la razón, se aferra a la vida celebrando la importancia del sujeto femenino presente. El libro se convierte en toda una oda a los placeres materiales (comer, beber, etc.) a los que las protagonistas se abandonan, asociados directamente al goce y al inherente impulso de una autodeterminación llena de erotismo (lo que Irigaray denominara *jouissance*¹²); y la libertad con la que lo hacen, al ser conscientes de su diferencia, de su antimito, es lo que las vuelve íntegras. En este ámbito acaban de concebir el sentido de sí mismas y de lo que las rodea, como si fuese un pensar a través del cuerpo sexuado femenino, redimiendo su origen «natural», que se contraponen a otro «artificial» (solo social, cultural), consolidando de este modo el reconocimiento de que el ser es tanto naturaleza como construcción. *Modelos de mujer* indaga en el tópico de la belleza, y en él se sitúa el punto de partida de la búsqueda y reafirmación personal de estas protagonistas, que se dicen con y desde el cuerpo sus obsesiones, miedos, frustraciones y anhelos mediante un universo que gira en torno a la importancia fundamental de la imaginación y el valor de la sinceridad. El resto de temas se subordinan a esta necesidad del ser humano de comunicar sus deseos a través de un sistema de signos simbólicos que operan por transposición, como hemos visto, y que precisan, a su vez, de un interlocutor. Aquí cabría la figura del amado, la madre, la hija, el novio, el abuelo, los amigos o en definitiva cualquiera capaz de escuchar y corresponder. Así, este polimórfico apetito llega a transponerse, en última instancia, en la literatura, para alcanzar la verdadera victoria ante la vida, pues tal y como sostiene la autora, «la verdadera conquista

¹² Silvia Rolle-Risetto, «Decirse desde el cuerpo: *Modelos de mujer* de Almudena Grandes», *Destiempos*, 19, México D.F., marzo-abril de 2009, págs. 576-584.

es el impudor de las palabras, el lenguaje es el último campo de batalla». De ahí que sea capaz de construir entramados narrativos que apelen directamente a este énfasis por alimentar deseos portadores de hambre existencial. De ahí que todos los recursos de estos relatos se rindan a la voluntad de la transposición. Si bien apuntan a una esencia eminentemente material, cuentan con una correspondencia espiritual que se va construyendo en los diferentes niveles de las historias. Este primer volumen de cuentos de Almudena Grandes salda, pues, en palabras de la autora, su «deuda con una niña enferma de identidad»¹³, que a estas alturas de su producción, parece haber encontrado.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAMEDA, S., «Almudena Grandes. La literatura y la vida», *El País Semanal*, 31 de marzo de 1996, págs. 28-33.
- BONILLA CEREZO, R., «Literatura y filmicidad: *El vocabulario de los balcones* (Almudena Grandes, 1998) en *Aunque tú no lo sepas* (Juan Vicente Córdoba, 2000)», *Revista de Literatura*, vol. LXVI, 131, CSIC, 2004, págs. 171-200.
- CARBALLO-ABENGÓZAR, M., «Almudena Grandes: sexo, hambre, amor y literatura», en Alicia Redondo Goicochea (ed.), *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de la noventa*, Madrid, Narcea, 2003, págs. 13-30.
- GARCÍA MONTERO, L., *Habitaciones separadas*, Madrid, Visor, 1994.
- GLEEN, K. M., «Almudena Grandes's Modelos de mujer. A Poetic of Excess», en Alastair Hurts (ed.), *Writing Women. Essays on the Representation of Women in Contemporary Western Literature*, Melbourne, Antipodas Monographs, 2002, págs. 109-123.
- GRANDES, A., *Las edades de Lulú*, Barcelona, Tusquets, 1989.
- *Te llamaré viernes*, Barcelona, Tusquets, 1991.
- *Atlas de geografía humana*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- *Ateneo*, II, 6, Madrid, octubre de 2000, págs. 6-18.
- *Modelos de mujer*, Barcelona, Maxi Tusquets, 2010³.
- «*Las edades de Almudena*. La escritura al lado de la vida», en Irene Andres Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Cuadernos de narrativa. Almudena Grandes*, Madrid, Arco Libros y Universidad de Neuchâtel, 2012, págs. 13-32.
- IMBODEN, R. C., «Los cuentos de Almudena Grandes», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *Almudena Grandes*, Madrid, Arco Libro, 2012, págs. 115-134.
- ROLLE-RISSETTO, S., «Decirse desde el cuerpo: *Modelos de mujer* de Almudena Grandes», México D.F., *Destiempos*, 19, marzo-abril de 2009, págs. 576-584.
- VALLS, F., «Por un nuevo modelo de mujer. *La trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989-1998*», *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003, págs. 172-194.

¹³ Almudena Grandes, *Modelos de mujer*, ob. cit., pág. 17.