

M.<sup>a</sup> Teresa García-Abad García\*

## ⇒ **Mnemosyne o el imperio de los sentidos. Literatura e imagen en Almudena Grandes: *Malena es un nombre de tango*\*\***

**Resumen:** Si bien los códigos de la imagen han acompañado a la escritura desde sus orígenes, la irrupción del cine afianza su consagración en nuestro panorama cultural, y su rastro reclama una atención cada vez más necesaria para alcanzar una adecuada competencia lectora. La literatura de Almudena Grandes acude a intertextos visuales como herramienta básica de construcción ficcional, un recorrido que rescata a través de la memoria un paisaje de sensaciones en el que la palabra puede deshacerse en la boca “como un buñuelo de viento” o ser escrita con los ojos como afirmara Gertrude Stein: “Las palabras realmente importantes son aquellas que escribo con los ojos. Los oídos y la boca no cuentan”. El artículo indaga asimismo en claves de comprensión para la reciente adaptación cinematográfica de la novela *Malena es un nombre de tango*.

**Palabras clave:** Grandes, Almudena; Novela española; Literatura y cine; Siglo xx

### 1. Introducción

El filósofo italiano Antonio Russi afirma en su libro *L'Arte e le Arti* la función de la memoria para la aprehensión sensorial: “En la experiencia normal, cada sentido contiene, a través de la memoria, a todos los demás”, principio que no tarda en aplicar a la experiencia estética para concluir que “cada arte contiene, a través de la memoria, a todas las demás”, es decir, que las sensaciones estéticas sólo se aprehenden en virtud de su intermediación. Por consiguiente, la memoria “no desempeña en el arte una función subsidiaria o ancilar, como en la vida normal, sino que es en sí misma *Arte* y en ella se funden completamente las diferentes artes. En cierto sentido, la mitología antigua percibió esto con claridad al imaginar a Mnemosyne como la madre de las Musas” (Praz 1981: 60-61).<sup>1</sup>

\* M.<sup>a</sup> Teresa García-Abad García es investigadora contratada en el CSIC de Madrid en donde dirige el proyecto de investigación “Entre el papel y la pantalla: literatura y cine”. Entre sus publicaciones destacan los libros *La novela cómica (1997)*, *Perfiles críticos para una historia del teatro en Madrid (2000)* e *Intermedios. Estudios sobre literatura, teatro y cine (2005)*, además de numerosos artículos sobre teatro y literatura del siglo xx, especialmente de sus relaciones con la crítica y el cine.

\*\* Este trabajo ha sido posible gracias a la financiación del Ministerio de Ciencia y Tecnología dentro del Programa Ramón y Cajal “Del papel a la pantalla: Literatura y cine”, que se desarrolla en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid a mi cargo.

<sup>1</sup> Entre la inspiración y la memoria, Almudena Grandes reflexiona en *Guardianes de la memoria. Pintura y Literatura*, sobre el oficio de la literatura para cuestionar desde su propia experiencia el tópico del

En la Antigüedad clásica, Plutarco atribuyó a Simónides de Ceos el famoso tópico que afirma: “La pintura es poesía muda, mientras que la poesía es una pintura que habla”. Simónides de Ceos es considerado asimismo como el fundador del arte de la memoria, precisamente porque la famosa frase habría sido formulada para demostrar la superioridad del sentido visual en el momento de desarrollar la mnemotecnica, según ha interpretado Frances Yates, en una de las múltiples revisiones que esta ambigua afirmación ha suscitado, aunque fue Horacio quien presentó una formulación algo más definitiva del tema, e incluso fijó la terminología en su *Arte Poética* con el símil famoso, *Ut pictura poesis*.<sup>2</sup>

La escisión entre la forma y el contenido es la fuente de una de las principales líneas de argumentación en la controversia sobre la afirmación *Ut pictura poesis*. El poder simbólico e inexplicito en el funcionamiento de las imágenes es la base subterránea de la raíz común de todas las artes. De acuerdo con ello, su rasgo común se cifraría en la capacidad para la evocación de imágenes convocadas por los sentidos, especialmente, la vista. La literatura, en tanto que utiliza imágenes visuales, es una “pintura hablante” y, puesto que las imágenes pictóricas se ofrecen abiertamente para ser vistas, sería claramente un arte imaginístico (Steiner 2000: 37).

Lo visual contribuye además a la pretensión de presencia en la obra literaria, ayudándola con ello a acercarse al ser de las cosas. El término retórico para esta vividez de la presentación es la *enargeia*. Dotar de *enargeia* a un texto equivale a servirse de la palabra para dar una descripción tan vívida que ponga el objeto representado ante el ojo interno del lector, cualidad máxima a la que puede aspirar un escritor. Hagstrum ha definido la *enargeia* como la actualización de dicha potencia, la realización de la capacidad o habilidad, “la culminación en el arte y en la retórica de la vida, dinámica y llena de sentido, de la naturaleza” (Steiner 2000: 39).<sup>3</sup> Dicha cualidad en virtud de la cual literatura y pintura vienen a confluír se hace presente merced, entre otros, al concepto de sinestesia que privilegia la sensualidad de las palabras, la indagación sobre su virtualidad para incitar y deleitar los sentidos hasta su confusión, una cualidad por la que Almudena Grandes conjura el deseo de dedicarse a cualquier otro arte que no sea la literatura y que, según Antonio Russi, hallaría su mejor cobijo en la memoria:<sup>4</sup>

P: Demuestra ser una experta en arte... De haber sido pintora, ¿quién le hubiera gustado ser?

R: Francisco de Goya, sin duda.

---

escritor tocado exclusivamente por el capricho de su musa: “Cualquiera de ellos se retorcería de risa si algún incauto les informara de que muchos novelistas suelen construir una historia en su cabeza durante años enteros antes de atreverse a escribir la primera página del libro en el que la van a contar. ¿Y para qué?, se preguntarían, ¿si la inspiración, que es una de las encarnaciones de Dios, habita permanentemente en ellos?” (Massana 2004: 69).

<sup>2</sup> Sobre diferentes interpretaciones del tópico *Ut pictura poesis* véanse los ensayos de Bou (2003), García Berrio/Hernández Fernández (1988), Braida/Pieri (2003), Vidal Claramonte (1989) y Monegal (2000).

<sup>3</sup> Críticos como Wendy Steiner (2000) y W. J. Thomas Mitchell (2000) han descrito una epistemología de la intersección entre arte y literatura en la modernidad.

<sup>4</sup> “Cuando levanté la vista, ya estaba segura de que la madre Gloria fruncía sus terribles cejas sólo para mí. Estreché el tallo de la flor entre los dedos y sentí que mi piel se teñía de sangre verde. La vara sólida y tiesa, casi crujiente, que había sacado apenas dos horas antes del jarrón del comedor, se doblaba ahora sobre sí misma, exhausta, fofa como un espárrago demasiado cocido, en pos de un capullo enfermo de vértigo cuyos pétalos codiciaban alarmantemente el suelo” (Grandes 2002: 23).

- P: ¿Qué le parece que ganaría siendo pintora en vez de narradora?
- R: Trabajaría con las manos, y podría tocar los materiales de mi trabajo, y hasta mancharme con ellos. Eso es algo que siempre me ha dado mucha envidia de los artistas plásticos.
- P: ¿Y qué perdería?
- R: Los adjetivos, que son mi casa. Y los *zeugmas*, que se deshacen en la boca como un buñuelo de viento, y saben dulce, y me gustan tanto.
- P: ¿Con qué gesto saldría en un retrato psicológico?
- R: Pues me gustaría salir guapa, la verdad...
- P: Si su vida pasara en un cuadro, ¿en cuál le gustaría que fuese?
- R: En la versión más amable de *La pradera de San Isidro*.
- P: ¿Se arrepiente de algo Almudena Grandes?
- R: De muchísimas cosas. No sólo soy mortal, también soy imperfecta (López-Vega 2004).

Si el cinematógrafo supone la consagración de la imagen en nuestro panorama cultural, su rastro en la escritura de Almudena Grandes se evoca a través del protagonismo extraordinario que dichos códigos adquieren entre sus herramientas de construcción ficcional, un recorrido que rescata, a través de la memoria, un paisaje de sensaciones en el que la palabra puede deshacerse en la boca “como un buñuelo de viento”, o ser escrita con los ojos como afirmara Gertrude Stein: “Las palabras realmente importantes son aquellas que escribo con los ojos. Los oídos y la boca no cuentan” (Vidal Claramente 1989: 24).

## 2. Escribir con los ojos: retratos de mujer/memoria de mujer

La mirada se muestra desde los comienzos de sus tanteos literarios como un eficaz medio de aprendizaje en el repetido proceso de búsqueda, de crecimiento e indagación en la identidad de sus personajes, además de resultar un estimulante recurso para la imaginación, para la ficción.<sup>5</sup> Las criaturas de Grandes parecen sustentar pilares básicos de este proceso en la mirada del otro sumergiéndose en una fatalidad divergente que frustra, con el sentimiento, sus posibilidades de instalación en el mundo. Así la indagación de Lulú (*Las edades de Lulú*) a través del sexo, el desgarrado retrato de la intimidad de Benito (*Te llamaré Viernes*) o las “penas de bandoneón” de Malena (*Malena es un nom-*

<sup>5</sup> La relevancia del sentido visual, del privilegio de la mirada en los modos expresivos desencadenados por la memoria acompañan el itinerario narrativo de escritores como Muñoz Molina y Luis Mateo Díez. Memoria e imagen construyen la imaginación, la ficción, de un modo similar a como tiene lugar en el sueño, como ha observado Adolfo Sotelo Vázquez en un artículo sobre este último encabezado por unas palabras extraídas de *La mirada del alma*. “De esa mirada arranca esta historia, aunque para llegar a ella todavía tenga que contar otras cosas, como casi todas las cosas especiales de la vida, en las simetrías que nos hacen volver a lo que fuimos, en esas reproducciones del pasado que tantas veces acumula el presente, ya que el pasado es un presente sin tiempo y el presente un pasado sin distancia” (Sotelo Vázquez 1999: 121). No en vano el escritor leonés titulaba su discurso de ingreso en la Real Academia Española, “La mano del sueño. Algunas consideraciones sobre el arte narrativo, la imaginación y la memoria”, un breve pero definitivo recorrido por los cimientos que sustentan su poética. Sobre la relación de la memoria con la visión espectacular del narrador en *Beatus ille*, véase López de Abiada (1997). Resulta asimismo de interés para la indagación sobre el papel de la memoria en la transición española el dossier coordinado por López de Abiada (2004).

*bre de tango*) se asocian a ese vaciamiento propio del amor, su naturaleza bifronte, creadora o aniquiladora del sujeto: “Pero antes de acostarme cedía a la tentación de encerrarme en el baño para mirarme en el espejo, y aprendí poco a poco que aquellos ojos, y aquella piel, y aquellos rizos, y aquellos labios eran los míos, porque eran el reflejo del rostro que él había querido mirar, y mi repentina belleza no era sino la huella más profunda de su mirada” (Grandes 2002: 187). “El vocabulario de los balcones” y la lectura de Juan Vicente Córdoba para el cine, *Aunque tú no lo sepas*, exploran el diálogo de la mirada de Juan y Lucía, del sentimiento, la memoria y de la emoción lírica.<sup>6</sup>

De entre las prolíficas formas de hibridación interartística que pone a nuestro alcance la cultura moderna se ha señalado la necesidad de aceptar que la lectura de una obra literaria concreta pueda poner en juego el reconocimiento de un intertexto visual pertinente –un cuadro, una película, una fotografía...– que afecta nuestra interpretación de la obra, sin olvidar la existencia de innumerables productos mixtos que requieren para su manejo e interpretación el recurso a su naturaleza múltiple, escindida entre lo verbal y lo visual (Monegal 2000). Así, los cuadros que ilustran las portadas de los textos de Grandes concentran a través de un trazo inequívoco claves de interpretación necesarias para el desarrollo narrativo posterior, para la fijación de su significado, para la verificación del grado máximo de presencia revelada del discurso verbal. Sobre ello reflexiona la autora a propósito de la invitación recibida por los responsables del Museo Thyssen-Bornemisza dentro del ciclo “El cuadro del mes”, un sugerente ejercicio efrástico que se inicia con la elección de un cuadro, *Último retrato*, de Lucian Freud (1976-1977), nieto de Sigmund Freud, “un retrato desolador, tremendo, tristísimo, una rara elección para una mirada optimista, pero también un espejo abrumadoramente preciso del precio que pagan quienes se han atrevido alguna vez a afirmar que están vivos” (Grandes 1998: 58).<sup>7</sup>

La pintura de Freud da vida y expresión a la agonía del desamor de unas mujeres que flotan como un espíritu, como un alma en pena, tras vaciarse en “ese ejercicio de anulación total que siempre encierra el hecho de entregarse completamente a otro” (Grandes 1998: 67), que se inmolan en las llamas de la pasión –“No hay nada peor que el desamor y rechazar a alguien que se ofrece por completo”, afirma Almudena Grandes (W. M. S. 1998)–. El descubrimiento acaba siendo una clave de interpretación para su propio universo literario, la revelación de una estética que la autora parece ir desentrañando como los misterios: “Sin embargo, y como descubrirán enseguida, yo ya tenía una relación muy especial con este pintor, de quien siempre he pensado que debe ser mucho más temible de lo que jamás logró resultar su abuelo Sigmund, el celeberrimo padre no sólo del padre del autor de este cuadro, sino también de la psiquiatría moderna, un viejecito pacífico y adorable en comparación con el atormentadísimo temblor que agita los pinceles de su nieto” (Grandes 1998: 57).

El cuadro elegido por Grandes, el que llama su atención tras recorrer por orden cronológico toda la colección y le grita, “eh, soy yo, estoy aquí” (Grandes 1998: 58), lo hace

<sup>6</sup> Véanse los estudios de Bonilla (2004) y García-Abad García (2006). Pilar Rus (2003) ha indagado asimismo en el tema de la mirada como trasgresión sexual y social en Almudena Grandes y la versión para el cine de “El vocabulario de los balcones” de Juan Vicente Córdoba.

<sup>7</sup> Michel Beaujour ha indagado en la relevancia del autorretrato como *speculum* enciclopédico, como una “memoria que media entre el escritor y su cultura” (1991: 35).

por la capacidad de su imagen para sugerir una historia, por su fuerza narrativa, ese veneno que, en definitiva, comparte la pintura con ella misma: “Al fin y al cabo, contar historias es casi lo único que sé hacer con soltura, y desde que era niña que hablaba sola por el pasillo de casa, la verdad es que necesito bien poco para empezar” (Grandes 1998: 57). No era la primera vez que las miradas de Lucian Freud y Almudena Grandes se cruzaban en una fatalidad del destino que no deja de sorprender. *Girl in a Dark Dress* (“Chica con un vestido oscuro”) sugiere una posible contrafigura de Manuela, personaje de su segunda novela *Te llamaré Viernes*<sup>8</sup>, para cuya portada había sugerido Beatriz de Moura este cuadro fascinante hasta el punto de negarse a aceptar cualquier otro cuando el representante del pintor incluyera entre las condiciones para su reproducción la obligación de no alterar la proporción del original, lo que hace del libro el único de la colección Andanzas cuya ilustración no se alinea ni por la izquierda ni por la derecha con la caja que marca el título. Freud quedaba incorporado desde aquel momento al imaginario de Almudena Grandes por “esa particular manera de mirar los personajes por dentro para reproducir lo que hay en su interior, y no su aspecto físico, que siempre será un paisaje infinitamente más trivial” (Grandes 1998: 60).<sup>9</sup> Ambos retratos comparten una emoción, una fuga detenida en lágrimas estancadas, la de la pérdida de la felicidad, “porque sólo se puede perder lo que se ha tenido, y para que un rostro refleje una pérdida tan abrumadora, es preciso que antes haya resplandecido al contemplar el mundo entero en el hueco de sus manos. Ella lo poseyó, lo acarició como si fuera un juguete, lo hizo bailar entre sus dedos y de repente está roto, ha estallado, se ha desvanecido sin dejar otro rastro que el recuerdo que la atrapa en la doliente expresión de melancolía que sugiere su rostro cuando se mira por primera vez” (Grandes 1998: 65).

Un rostro femenino oscurecido por la sombra del contraluz de un as de corazones es el motivo del cuadro de Adam Niklewicz que ilustra el viaje a los abismos del sentimiento de las siete mujeres protagonistas de *Modelos de mujer*.<sup>10</sup> De igual modo, la ilustración de la cubierta de *Malena es un nombre de tango* está presidida por una pintura de Sylvia

<sup>8</sup> “Mi personaje era una mujer no demasiado joven, decididamente no muy guapa, no muy lista, no muy atractiva, pero con ciertos rasgos especiales y especialmente brillantes, una chica de un pueblo de León que se había venido a vivir a Madrid y no acababa de entender muy bien lo que ocurría a su alrededor. Tal vez por eso se enamoraba de quien no debía, el protagonista de mi libro, un hombre solitario, feo, opaco en casi todo, que vivía en un piso de la calle Divino Pastor como si fuera un náufrago en una isla desierta, sin relacionarse apenas con su entorno, temeroso de todo y convencido de que la impasibilidad constituía la única versión de la felicidad que la vida llegaría a poner jamás a su alcance. Manuela, la chica, entraba en la vida de Benito, el chico, como Viernes en la isla de Robinson Crusoe, algo así como un elefante en una cacharrería, para ofrecerle una posibilidad, la que él no se merecía, de llegar a estar vivo de una vez” (Grandes 1998: 58). Fernando Valls alude también a esta imagen del cuadro “una mujer tan fea y vulgar como Benito pero con un pelo y unos ojos preciosos aunque “estaba gorda y se le notaba que era de pueblo” (2000: 17).

<sup>9</sup> Grandes confluye con el universo freudiano en aspectos cardinales de su narrativa como el peso que adquiere la infancia en el desarrollo psicológico del ser humano: “Volver a ese espacio me ayuda a comprenderme, a saber quién soy realmente”, confiesa, “pero no me considero una freudiana en el sentido en que creo en la capacidad de la memoria para reinventarnos a nosotros mismos”, apuntilla (Rodríguez 1996: 91).

<sup>10</sup> Pilar Nieva de la Paz (1999) indaga en los nuevos modelos femeninos que explora la narrativa de Grandes y Etxebarria.

Sanders: el retrato de una mujer de extraordinaria belleza que pudiera sintetizar los rasgos femeninos de la herencia de Rodrigo, la mala vena que arrastra la familia desde la maldición de Ramona, su mujer, una mestiza hija legítima de un hidalgo vizcaíno y de una india de familia noble cuando es sorprendido en actitud poco decorosa con los esclavos de servicio. Transmitida a lo largo de generaciones en los destinos de Magda, Lala, Pacita y la propia Malena, la sangre de Rodrigo corre por una tipología cuya prosopografía ocupa el primer párrafo de la novela y establece cierta analogía con la pintura de Sanders: “Pacita tenía los ojos verdes, siempre abiertos, los labios de india, como los míos, que cerraba rozándolos apenas [...]. Era una criatura abrumadoramente hermosa, la más guapa de las hijas de mi abuela, el cabello espeso, castaño, ondulado, una nariz difícil, perfecta en cada perfil, el cuello largo, lujoso, y una línea impecable, de arrogante belleza, uniendo la rígida elegancia de la mandíbula con la tensa blandura de un escote color caramelo, al que aquellos grotescos vestidos de mujer consciente de su cuerpo que ella nunca eligió otorgaban una fabulosa y cruel relevancia” (Grandes 2002: 15).<sup>11</sup>

La representación de esta figura de manos nervudas y firmes que sujetan un cigarrillo delimita una silueta, la de la persona y su sombra nítidamente dibujada por el contraluz del foco que la ilumina, y con ella, uno de los motivos cardinales de la novela: el tema del doble. Magda/Reina, Malena/Reina, Teófila/Reina, Mercedes/Paulina, no son sino reflejos bifurcados de un mismo origen, de una misma verdad que se extasía en la concepción gemelar de Reina, su dificultad para aceptar la diferencia radical entre sus hijas y la narración paralela del destino de ambas desde la voz narrativa de una de ellas, de Malena, la heredera de la mala sangre de Rodrigo, la que se conculca en la ficción con la misma pasión con la que es rescatada por la memoria del relato de su protagonista.<sup>12</sup>

La metáfora del espejo supone por tanto una constante en el proceso de indagación de la protagonista por cuanto permite rescatar su historia completa atendiendo a esta doble realidad. La fatalidad de la herencia se impone a Malena desde la infancia cuando percibe desconcertada cómo los modelos más próximos, los de su madre, los que deberían determinar sus opciones vitales de modo preferente, se van quebrando en favor de reflejos dictados por el vínculo que la une a su tía Magda:

Yo la amaba, y le debía obediencia, de mayor quería ser una mujer como ella, una mujer como Reina, pero su hermana me reflejaba como un espejo, y los espejos rotos solamente traen desgracias. Ahora sé que si hubiera vendido a Magda, habría hecho algo mucho peor

<sup>11</sup> Obsérvese el paralelismo genético entre la fisonomía de Pacita y la de Lala, la cuarta hija de Teófila, heredera también de la mala vena de Rodrigo. “Mi tía Lala, la cuarta hija de Teófila, era la mujer más guapa que había visto en mi vida. Bastante más alta que yo, porque debía de rondar el metro ochenta, tenía unos ojos pardos inmensos, rasgados en los extremos, y había heredado la boca de los Alcántara, pero su nariz era perfecta, como la de su madre, y perfecto el óvalo de su cara, enmarcado por dos pómulos que sobresalían lo justo, y no como los míos, que me dan a veces un aspecto famélico, bajo una piel impecable, como la de Pacita, color de caramelo” (128).

<sup>12</sup> “[...] y ya entonces, cuando lo compartíamos todo, desde las tostadas del desayuno hasta la bañera de por las noches, a veces me asaltaba la sospecha de que Reina estaba lejos, mucho más lejos de mí que el resto de las personas que conocía, y la sensación de que las tostadas que yo me comía eran sus tostadas, y la bañera donde yo me sumergía era su bañera, porque todo lo que yo poseía no era más que un indeseable duplicado de las cosas que ella parecía haber elegido libremente poseer, contribuía a incrementar esa distancia” (86).

que vender mi propia piel, pero entonces sólo me atreví a decirme que mi tía me gustaba, que me gustaba mucho y que siempre parecía necesitarme, y sin embargo, mamá, ajena por principio a las convulsiones que me desgarraban por dentro, nunca me había necesitado antes de ahora, mientras seguía interrogándome con suavidad, y su excelente técnica (31).

Las constantes huidas de Magda del núcleo familiar arrebatan los reflejos que sirven de brújula a Malena y con ellos, también la esperanza en cuyo vacío se instala una callada soledad que sólo puede cubrir la memoria de las palabras: “Entonces comprendí que Magda se marchaba, que se iba lejos, a esa casa blanca que era mía, al desierto donde no había pájaros, y que allí se llevaba los espejos, y mi esperanza, y me dejaba sola, con un cuaderno forrado de fieltro verde entre las manos” (81). La fatalidad de la sangre impone pues al relato una estructura paralela que Mercedes y Paulina, las criadas de la casa, en la cocina de la finca de Almansilla, confirman con su salmodia, con el relato oral de la doble cara de una misma verdad, cuyo rescate justifica la razón de ser de la novela de Grandes.<sup>13</sup>

### 3. Desbordante imagen de la letra

#### 3.1. Morbidez literaria

El rastro de la imagen, de la fotografía, del mundo del cine, de la pintura es una referencia constante en el tejido narrativo de *Malena es un nombre de tango*, salpicado de retratos, fotografías, espejos, referencias a películas, alusiones iconográficas que se diseñan en variedades diversas y funcionan con sentidos diferentes. Los retratos de la familia Fernández Alcántara estimulan desde niña la imaginación de Malena y la invitan a recrear historias surgidas al hilo de su penetrante observación infantil, de igual manera que Almudena Grandes desata ante los cuadros de Freud su inagotable flujo ficcional.<sup>14</sup> La pintura de santa Águeda en la capilla del colegio sirve de alegoría a Magda, un personaje que “oscilaba entre la luz y la sombra como una luciérnaga herida” (62), para llamar la atención sobre las contradicciones que están en el origen de su vida, de la misma manera que *La República guía al Pueblo hacia la Luz de la Cultura*, de la abuela Soledad, le devuelve la mirada por primera vez para rescatar la memoria de su familia paterna:

<sup>13</sup> “Y el sol recorrió un buen trecho mientras ellas continuaban retándose con los ojos, escupiéndose a la cara las dos mitades distintas de la misma verdad, coloreando de violeta, con ambiguos matices, brillantes y sombríos a un tiempo, las mejillas pálidas, del tono de la cera consumida, de aquel a cuyo retrato había impuesto yo años atrás el título de Porfirio el Ojeroso, el arrogante suicida que estaba enterrado en el suelo pagano de nuestro jardín, a la sombra de un sauce y de ninguna lápida, y cuyo nombre, vetado por mi abuela para sus hijos varones, había heredado por fin el menor de los hijos de Teófila” (105).

<sup>14</sup> “Me divertía tanto inventando su historia que antes de darme cuenta me encontré explorando rincones en los que nunca hasta entonces me había atrevido a aventurarme sola. Me divertía escrutando los rostros de todos aquellos conquistadores melancólicos, al acecho de cualquier rasgo familiar, los ojos achinados de mi primo Pedro, el mentón del tío Tomás, o un lunar en el dorso de la mano, exactamente en el mismo sitio donde otra diminuta manchita negra interrumpía la uniforme blancura de la piel de mi madre, y les ponía motes, Francisco el Chulo, porque había posado con los brazos en jarras y una mueca insolente en sus labios fruncidos [...]” (38).

Cuando buscaba cualquier hilo del que tirar, cualquier clave que me ayudara a descifrar el sentido de aquellas extrañas palabras, *ojalá pudiera*, la abuela me pidió una noche que fuera a cerrar el balcón de su cuarto, porque el olor del aire había cambiado para anunciar que se estaba avvicinando un vendaval, el clásico prólogo de las tormentas de verano, y entonces, mientras luchaba contra un visillo que no quería deslizarse por el riel, miré por primera vez con atención un cuadro que había visto ya cientos de veces, y por primera vez, el cuadro me devolvió la mirada (250).

La referencia a técnicas pictóricas como término de comparación en algunas prosopografías de personajes constata una analogía presumible en ciertos recursos narrativos de la autora cuando hace describir a Malena la inquietante y extraña belleza de Reina, una “hermosura a su manera”,

a la manera de un pintor manierista obsesionado por las texturas de la piel y la precisión en los detalles, porque considerados en sí mismos, de uno en uno, sus rasgos eran casi perfectos, y sin embargo, al integrarse en el conjunto del rostro, parecían incomprensiblemente condenados a perder alguna nota de su belleza, como si su cara redonda se ensanchara en los extremos, y sus ojos verdes se tiñeran de castaño, y sus labios finos se sumieran hacia adentro, y su piel pálida adelgazara hasta rozar la transparencia, delatando el rastro pequeño y agudo de una vena que coloreaba de violeta su sien derecha” (88).

Un retrato, el de Reina, que parece querer transmitir un desajuste entre las partes y el todo, entre la belleza y el sentimiento de una imagen carente de vida, de sentimiento, de aquello que los italianos denominaron *morbidezza* para referirse a la expresión del tono carnoso de las figuras de Tiziano: “No es solamente que sus bustos parezcan pensar, sino que incluso sus cuerpos parecen sentir [...]. Parece ser sensible y estar vivo por todos lados: no sólo tiene el aspecto y la textura de la carne, sino también la sensación” (Hazlitt 2004: 36-37).<sup>15</sup>

Tanto la pintura como la fotografía requieren una colaboración del espectador, una “puesta en imagen” necesaria para completar su significación: “En este sombrío desierto, tal foto, de golpe, me llega a las manos; me anima y yo la animo. Es así, pues, como debo nombrar la atracción que la hace existir: una *animación*. La foto, de por sí, no es animada, pero me anima: es lo que hace toda aventura” (Barthes 1999: 55). Las fotografías del álbum familiar de Malena detienen para la posteridad el testimonio de una naturaleza que dicta desequilibrios trágicos desde el nacimiento, del mismo modo que los espejos devuelven su gloria o su miseria.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> El crítico inglés William Hazlitt (1778) se sirve de este ejemplo para definir el gusto en el arte: “El gusto consiste precisamente en dar la verdad del carácter a partir de la verdad de los sentimientos” (2004: 36).

<sup>16</sup> “[...] en las fotos que conmemoran nuestro primer trimestre de vida aparecemos ya las dos juntas, yo gorda y reluciente, con la piel brillante y un lacito prendido en el pelo, ella calva y delgadita, su cuerpo reseco flotando, perdido en el hueco del pañal, y una mano protegiendo siempre su rostro del flash, como si la cámara le recordara esas máquinas de pruebas que tanto la habían martirizado durante su estancia en el hospital, a lo largo del proceso que había ido descartando, una tras otra, todas las lesiones que podrían haberse derivado de su doloroso desembarco en este mundo” (Grandes 2002: 33).

### 3.2. *El cine, un arte imaginístico, al texto*

La influencia de la pantalla en el universo narrativo de Almudena Grandes se vierte en un horizonte de referencias poliédrico. La mitología del cine se deja traslucir en la pasta ficcional de sus tramas y personajes. La protagonista de “Modelos de mujer”, una colaboradora editorial a quien se ofrece un contrato millonario por servir de *coach* de una actriz en auge, declara: “A mí me gusta el cine. Mucho. Había visto todas las películas de Andrei Rushnikov, y conocía tan bien los escasos límites de su talento como la fama de director tiránico, perfeccionista hasta la crueldad, que había sembrado en dos continentes” (Grandes 1996: 170). “Los ojos rotos” (*Modelos de mujer*) describen un efecto de transmutación de la cara y la piel de la protagonista que emula efectos de acelerado de las películas, “las del Spielberg ese en que todo pasa muy rápido y como de mentira” (36). Son frecuentes en su escritura perspectivas que enlazan con una planificación visual heredera del cinematógrafo, difuminados, picados, contrapicados, o planos consagrados por la poética de un objetivo<sup>17</sup>: “Cuando me senté en el coche, al lado de mi padre, volví la cabeza por última vez, por si Fernando se asomaba para verme marchar, como en las películas, pero ni siquiera entonces se acercó a la ventana” (244).

El cine está presente asimismo en la selección de las citas, de esos fragmentos de literatura que resumen, sentencian o ironizan con trazos rotundos, desarrollos narrativos posteriores. La mención de Bigas Luna anticipa con un aforismo grotesco e irónico la relevancia del universo femenino en el discurso narrativo de Grandes, a la vez que proporciona una clave de lectura imprescindible, el humor<sup>18</sup>: “Existen tres tipos fundamentales de mujeres: la puta, la madre y la puta madre”.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> El encuentro entre Teófila y Malena cuando ésta acude, desesperada, en busca de Fernando se describe en los términos siguientes:

“Levanté los párpados y mis ojos, empañados por la oscuridad de la que emergían, se dolieron de la luz antes de descifrar lentamente la figura de Teófila, una anciana todavía imponente que me miraba desde el centro de la calle, dos bolsas de nailon repletas de comestibles flanqueando sus tobillos.

–Yo no soy como mi abuela –contesté–. Yo soy de los otros, así que no se crea que va usted a levantarme de aquí a fuerza de decir burradas” (242).

<sup>18</sup> Almudena Grandes reconoce en una entrevista la importancia del sentido de humor en su escritura y apunta a modelos literarios: “Desde luego, la ironía es intencionada, y en mi opinión, desde Dickens y Galdós para acá, se trata de un ingrediente esencial de cualquier escritura, puesto que la literatura siempre acaba siendo una mirada irónica sobre el mundo. Por otro lado, teniendo en cuenta que yo tiendo a complicarme la vida, y a escribir sobre temas ‘fuertes’ –la Familia, la Infancia, el Amor, el Abandono, la Soledad, el Deseo, y todo eso, así con mayúsculas–, que son precisamente los que la novela comparte con el melodrama, el folletín, y algunas versiones contemporáneas de estos géneros, como los culebrones televisivos y hasta la canción melódica, la ironía me resulta fundamental para distanciarme de cualquier exceso, y fijar con precisión mi voz narrativa” (Añoover 2000: 812).

<sup>19</sup> Se trata de una de las citas, la de Bigas Luna, que precede al texto a modo de dedicatoria. Almudena del Olmo Iturriarte insiste en la funcionalidad de las citas y su correspondencia con la estructura de la novela: “Por otro lado, esas cuatro citas, cuyo sentido previo tan solo puede intuirse, adquieren una significación plena tras la lectura de cada una de las partes de la novela, convirtiéndose en una especie de balance quintaesenciado del crecimiento de la protagonista y de lo aprendido en cada una de sus fases vitales” (2000: 285). El paralelo cobra especial sentido si se considera a la luz del extraordinario cuidado que para Grandes cobra la planificación de la estructura narrativa: “[...] una novela debe ser algo parecido a un cálculo de precisión, e incluso debería poderse expresar aritméticamente. Las partes que la componen, los capítulos en los que se divide cada parte, los subcapítulos en los que se divide cada

El espejo del dormitorio de Malena devuelve un doble reflejo, el de su cuerpo de adolescente en pleno cambio y el de la imagen cinematográfica asociada a dicho tipo que bien pudiera haber sido calcado de un cartel de propaganda de cualquier película italiana de los años cincuenta, “aquellas rollizas tetonas que se arremangaban la falda hasta la cintura nada más y nada menos que para cosechar cereales” (94). También la arrogancia de Fernando en su primera aparición se afirma apelando a “su pinta de nazi” o a una más que probable indigestión de películas, “Del Oeste, sobre todo. Se debe saber de memoria los diálogos de *Solo ante el peligro*, lo único que le falta es el caballo...” (139).

La memoria, su rescate, se entiende como un proceso de recuperación de imágenes sueltas, “como viejas fotografías descoloridas, desterradas en un cajón remoto, que parecen recobrar el brillo, y el esmalte del papel intacto, apenas poso mis dedos en su filo, y mi piel muda lentamente, se estira hasta reconquistar la gratuita elasticidad cuya paulatina pero implacable deserción me está empezando ahora a preocupar, y me miro el borde de las uñas y lo encuentro más blanco, y ésta es la señal de que ha llegado el momento de empezar a pensar en otra cosa” (183). Un exorcismo capaz de animar las figuras congeladas entre los contornos de una foto, una necesidad presentida, la de una historia vieja, “tan vieja que ya algunos de sus detalles me resultan difíciles de creer como los argumentos de esas viejas películas en blanco y negro que me había tragado aquel verano ante el televisor, llegaría a tener en los momentos más oscuros, y en los más espléndidos de mi vida” (119).

### 3.3. *Cine y literatura: cuando se traiciona la memoria*

Almudena Grandes irrumpe en el panorama literario con la obtención del XI premio de literatura erótica “La Sonrisa Vertical” por *Las edades de Lulú*. De su biografía se destacaba entonces, entre otros detalles, el de ser hija mayor de una familia “muy liberal y extraordinariamente peculiar”, con cuatro hijos, que estudió COU en el colegio de los Sagrados Corazones de Madrid y después Geografía e Historia, vivía en el barrio de Malasaña y era muy aficionada al cine (Valls 2000: 11).<sup>20</sup> Bigas Luna se interesa de inmediato por la historia para llevarla a la pantalla en 1990 e iniciar así un idilio, o una bastardía más o menos afortunada, sobre los que la escritora no ha dejado de pronunciarse, según el caso, evocando opiniones que, como la de Susan Langer, afirman: “no hay matrimonios felices en el arte”, sino sólo “violaciones exitosas”<sup>21</sup>:

P. ¿Cómo es su relación con el cine al trasladar el misterio tan personal de la creación literaria a la pantalla? R. Lo vivo mal. Veo una película mía y veo mucho más de lo que pro-

---

capítulo, deben estar siempre minuciosamente compensados, como cifras en una suma o en una resta cuyo resultado debería ser siempre 100, ó 0, y jamás 72 ó 14” (Grandes 1999: 19).

<sup>20</sup> “También me gusta el cine; tengo una relación con él muy distinta a la que tengo con la literatura, que se concreta mucho en mi nivel de exigencia. Le doy a los libros un crédito determinado, me quedan muchos por leer, se escriben muchos para perder el tiempo, y soy una lectora exigente. En cambio, en el cine soy una espectadora nada exigente. [...] El otro día, Maruja Torres me afilió a una liga de enemigas de Juliette Binoche y de Emma Thompson. Es porque no me da la gana ver a la Binoche haciendo de Cathy. Ya tengo mi versión, no quiero que me la contaminen” (Bonilla 2004: 173).

<sup>21</sup> Citado por Gilman 2000b: 211.

yectan. Además, el cine es una fuente de historias para mi, las veo sobre todo en casa y cuando no tengo tiempo para leer. Me trago lo que me echen porque el cine me da muy poco. Soy muy poco cinéfila y además, el cine está muy subordinado a la literatura (Camacho 1999).

Por la pantalla han pasado también *Malena es un nombre de tango* y “El vocabulario de los balcones”, cuento que está en el origen de *Aunque tú no lo sepas*, de cuya adaptación ha afirmado la escritora madrileña, “me ha reconciliado con el cine” (Cuadrado 2001).<sup>22</sup>

*Malena es un nombre de tango* (1994), tercera novela de Almudena Grandes, se adentra en el baúl de la memoria de Malena Fernández de Alcántara, una joven de la alta burguesía madrileña que se rescata a sí misma a través de la búsqueda en la saga de tres generaciones familiares y de la trayectoria de su vida en paralelo con la de su hermana melliza, Reina. La atención simultánea a la peripecia individual de la protagonista y a la recuperación fragmentaria de su historia familiar no deja de asentarse en el sólido pilar de la historia colectiva de todos y cada uno de los tiempos en los que se sucede. Un tejido que, según Juristo, sitúa a la autora en una extraña categoría, la de los novelistas de raza, la de los narradores torrenciales capaces de desarrollar mundos mediante una prodigiosa capilaridad que actúa a modo de tentáculos sobre la sociedad de su tiempo y se despliega en una vitalidad reconocible, “cuyo reino es de este mundo con todas sus confusiones, clarosucos y bajadas de tensión” (Juristo 1996: 56).<sup>23</sup>

Con el estreno de la película de Gerardo Herrero, su tercer largometraje, se afirma un maridaje, el de la literatura y el cine –“está convirtiéndose en un auténtico filón para el cine” (Ballesteros 1996: 37)– cuyo auge se explica por motivos que exceden discusiones de propiedad poética para referirse a razones de orden puramente crematístico ya que, según su opinión, la literatura, la condición de *bestseller* de la novela de Grandes, es “algo que en principio perjudica a la película porque los lectores acuden con ideas preconcebidas al cine” (Sartori 1995).<sup>24</sup>

La fascinación de Gerardo Herrero por el relato de Grandes, su inmediato deseo de trasladar la narración a la pantalla tiene lugar como consecuencia de la atracción que su personaje principal ejerce sobre el director: “Sólo dirijo películas en las que creo –afirma–. *Malena* es un ejemplo. Leí la novela y me enamoré de la protagonista. Cuando la terminé, quería convertirla en película. Me parece una historia muy bonita, me creía el libro. Se trata de personaje reales, que he conocido o tratado en algún momento, gente de carne y hueso” (Ballesteros 1996: 37). No obstante, las dificultades de llevar a la pantalla una novela de las características que se propone dejan huella en su puesta en imágenes como reconoce la propia Almudena Grandes al hacer un balance de su literatura llevada a la pantalla: “Dejando al margen la adaptación de mi novela *Las edades de Lulú*, mis relaciones con el cine no han sido precisamente afortunadas. Aunque esos contactos no han sido fructíferos, eso no

<sup>22</sup> Gerardo Herrero, director de *Malena es un nombre de tango*, ha adquirido recientemente los derechos de *Los aires difíciles* (Tusquets, 2002) para rodar dos versiones de la novela (Silió 2003: 30).

<sup>23</sup> “Una de las virtudes literarias más significativas de Almudena Grandes consiste en 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” (Juristo 1996: 56).

<sup>24</sup> “Es una cuestión de dinero. En Estados Unidos o en Francia, se trabaja con presupuestos muy altos y pueden adquirir los derechos de un libro de éxito. En España, dada la penuria de medios, imperaba hasta ahora un cierto cine de autor en el que el director asumía todas las funciones” (Ballesteros 1996: 37).

impide seguir queriendo y admirando a Bigas Luna [...]” (Satué 1994).<sup>25</sup> El fenómeno afecta además de su propia narrativa a la percepción general que la adaptación le merece cuando afirma: “Para mí, como escritora, las adaptaciones literarias al cine son casi siempre frustrantes. La tortura que sufre un escritor cuando ha de enfrentarse al hecho de que manipulan una obra suya para llevarla a la pantalla, se resuelve pensando que debe olvidarse de todo el asunto. En cuanto un autor vende los derechos de su libro, la responsabilidad pertenece al director, al productor y a los guionistas [...]” (Satué 1994).

La fascinación por el personaje principal, por Malena, no evita el descuido de parámetros determinantes de la configuración del mismo cuya solidez descansa, entre otras, en la perspectiva desde la que ésta se sumerge en su biografía, en una mirada subjetiva que se justifica por el peso de la memoria y la indagación en el interior de unos conflictos cuyo punto de vista Herrero desplaza del recuerdo, de la memoria, al relato epidérmico de una sucesión de acontecimientos sin anclaje en la historia.<sup>26</sup> El tono de la narración torrencial de la novela se deshace así en una sintaxis fragmentada que, no por traicionar el modelo original, lo cual no es en sí ni bueno ni malo, se muestra ineficaz, sino porque no consigue levantar una lectura alternativa coherente y e imprimirle un ritmo personal, de modo que, como ha señalado la crítica, resulta un poco entrecortada y un tanto abrupta de ver.<sup>27</sup>

En definitiva, un olvido imperdonable, el de Mnemosyne que parece haberse tomado la venganza interfiriendo la inspiración de cualquiera otra de las musas que habitan los imperios del arte.

## Bibliografía

- Amiot, Julie/Seguin, Jean-Claude (eds.) (2006): *Image et pouvoir*. Lyon: Université Lumière (Cahiers du GRIMH).
- Añoover, Verónica (2000): “Encuentro con Almudena Grandes”. En: *Letras Peninsulares* 13, 3, pp. 803-813.
- Arkininstall, Christine (2001): “‘Good-Enough’ Mothers and Daughters in Almudena Grandes’ Short Fiction”. En: *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 26, 2, pp. 5-27.
- Arnáiz, Joaquín (1996): “Seis autores del medio siglo: entrevistas a Francisco Ayala, José Luis Sampedro, Miguel Delibes, Soledad Puértolas, Arturo Pérez Reverte, Almudena Grandes”. En: *República de las Letras* 50, pp. I-XXIX.

<sup>25</sup> El primer desacuerdo de lectura entre Herrero y Grandes se traduce en la tipología física de la protagonista, para el primero una irrenunciable Ariadna Gil, cuya imagen queda, sin embargo, lejos de lo imaginado por la autora del relato.

<sup>26</sup> Algo percibe Senel Paz, el guionista, cuando apunta a su exuberancia y a la amplitud temporal de la historia –“El tiempo está transcurriendo constantemente”– como desafíos difíciles de abordar (Huelbes 1995).

<sup>27</sup> Susanne Hartwig ha percibido señales de cansancio con respecto a “esta estética de la hiperestimulación asintáctica” en el reciente cine español y propone la existencia de un cine en búsqueda de una nueva sintaxis que responde a un cambio en la percepción moderna, el “montaje rizomático”: “El montaje rizomático parece responder a las costumbres perceptivas del nuevo siglo con una profundización de la polifonía de las imágenes que no multiplica sino que intensifica los lugares de indeterminación. Así puede volver a la narración tradicional sin prescribir una sintaxis completa, contar historias sin fijar su coherencia para que la sensibilidad del espectador se desarrolle. En este sentido, la metamorfosis del montaje es un mensaje suplemental: una invitación a la percepción nómada” (2003: 330).

- Ballesteros, Cecilia (1996): "Gerardo Herrero. 'Me creí el libro'". En: *El Mundo* (5 de abril), p. 37.
- Barthes, Roland (1999): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Beaujour, Michel (1991): *Poetics of the Literary Self-Portrait*. New York: New York University Press.
- Beisel, Inge (ed.) (1997): *El arte de la memoria: incursiones en la narrativa española contemporánea*. Mannheim: Universität Mannheim.
- Bonilla, Rafael (2004): "Literatura y Filmicidad: *El vocabulario de los balcones* (Almudena Grandes, 1998) en *Aunque tú no lo sepas* (Juan Vicente Córdoba, 2000)". En: *Revista de Literatura* 66, 131, pp. 171-200.
- Bou, Enric (2003): *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*. Valencia: Pre-Textos.
- Braida, Antonella/Pietri, Giuliana (eds.) (2003): *Image and Word. Reflections of Art and Literature from the Middle Ages to the Present*. Oxford: Legenda.
- Camacho, Isabel (1999): "Es repugnante la tiranía física que la sociedad impone a las mujeres". En: *El País* (13 de febrero) <www.elpais.es>.
- Cuadrado, Nuria (2001): "Almudena Grandes vuelve a la pantalla. Silvia Munt y Gary Piquer protagonizan los amores de *Aunque tú no lo sepas*. Juan Vicente Córdoba debuta en la dirección con esta adaptación". En: *El Mundo* (4 de enero) <www.elmundo.es>.
- Frutos Esteban, Francisco Javier/García-Camino Mateos, Cristina (2003): "La magia de la imagen". En: Herrera, pp. 20-35.
- García-Abad García, M.<sup>a</sup> Teresa (2006): "Lirismo, narración y memoria en Almudena Grandes y Juan Vicente Córdoba: buscando una película, *Aunque tú no lo sepas*, en "El vocabulario de los balcones". En: Amiot/Seguin (eds.), pp. 447-457.
- García Berrio, Antonio/Hernández Fernández, Teresa (1988): *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Madrid: Tecnos.
- Gilman, E. B. et al. (2000a): *Literatura y pintura*. Introducción, compilación de textos y bibliografía, Antonio Monegal. Madrid: Arco/Libros.
- (2000b): "Los estudios interartísticos y el 'imperialismo' del lenguaje". En: Gilman et al., pp. 187-222.
- Grandes, Almudena (1991): *Te llamaré Viernes*. Barcelona: Tusquets.
- (1996): *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets.
- (1998): "Último retrato". En: *El cuadro del mes 2*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.
- (1999): *Arquitectura de la novela*. Granada: Fundación Caja de Granada.
- (2002 [1994]): *Malena es un nombre de tango*. Barcelona: Tusquets.
- Guerrero Ruiz, Pedro/Vásquez, Mary S. (eds.) (2003): *Estudios sobre el cine peninsular. In Memoriam Paco Rabal*. En: *Letras Peninsulares* 16, 1, pp. 227-248.
- Gubern, Román (2003): "Cine-fantasmas sexuales lorquianos". En: Herrera, pp. 182-188.
- Hartwig, Susanne (2003): "Nómadas perceptivos. Historias en el cine español de nuestro siglo". En: Guerrero Ruiz/Vásquez, pp. 317-336.
- Hazlitt, William (2004): *Ensayos sobre el arte y la literatura*. Introducción, selección y traducción, Ricardo Miguel Alfonso. Madrid: Espasa Calpe.
- Herrera, Javier (Coord.) (2003): *La poesía del cine*. Monográfico de la revista *Litoral* 235. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.
- Huelbes, Elvira (1995): "Cultura. El autor de *Fresa y chocolate* colabora con Gerardo Herrero. 'Mi obra vincula cine y literatura'". Senel Paz ultima el guión de *Malena es un nombre de tango*". En: *El Mundo* (12 de junio) <www.elmundo.es>.
- Juristo, Juan Ángel (1996): "Libros. Variaciones sobre una condición". En: *Esfera. El Mundo* (30 de marzo), p. 56.
- Kibédi Varga, Aron (2000): "Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen". En: Gilman et al., pp.109-138.

- López de Abiada, José Manuel (1997): “*Beatus ille* y los recovecos de la memoria. La escritura como salvación e invención de una memoria proscrita”. En: Beisel, pp. 27-48.
- (coord.) (2004): “Memoria y transición española: historia, literatura, sociedad”. En: *Iberoamericana (nueva época)*, IV, 15, pp. 79-154.
- López-Vega, Martín (2004): “Almudena Grandes. ‘Prefiero los vértigos inconfesables’”. En: *El Cultural* (14 de septiembre) <www.elmundo.es>.
- Massana, Juan (2004). *Guardianes de la memoria. Pintura y literatura*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- Mateo Díez, Luis (2001): *La mano del sueño. Algunas consideraciones sobre el arte narrativo, la imaginación y la memoria*. León: Diputación Provincial de León/Instituto Leonés de Cultura.
- Mayock, Ellen (2004): “Family Systems Theory and Almudena Grandes’ *Las edades de Lulú*”. En: *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 29, 1, pp. 235-256.
- Mitchell, W. J. Thomas (2000): “Más allá de la comparación: imagen, texto y método”. En: Gilman *et al.*, pp. 223-254.
- Monegal, Antonio (2000): “Diálogo y comparación entre las artes”. En: Gilman *et al.*, pp.9-24.
- Morin, Edgar (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Morris, C. Brian (2003): “La pantalla cinematográfica como espejo en Cernuda, Lorca y Alberti”. En: Herrera, pp.196-211.
- Nieva de la Paz, Pilar (1999): “Modelos femeninos e indeterminación de la identidad: *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), de Lucía Etxebarria, y *Atlas de geografía humana* (1998), de Almudena Grandes”. En: *Hispanística XX*, 17, pp.199-212.
- Olmo Iturriarte, Almudena del (2000): “*Malena es un nombre de tango*, de Almudena Grandes”. En: Villalba Álvarez, pp. 281-294.
- Praz, Mario (1981): *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.
- Riffaterre, Michael (2000): “La ilusión de écfasis”. En: Gilman *et al.*, pp.161-186.
- Rodríguez, Emma (1996): “Está a punto de estrenarse en cine *Malena es un nombre de tango*. Los motivos de Almudena Grandes. La escritora publica *Modelos de mujer*, un conjunto de relatos”. En: *El Mundo* (14 de marzo), p. 91.
- Rus, Pilar (2003): “La mirada como transgresión sexual y social: Almudena Grandes y Juan Vicente Córdoba”. En: Guerrero Ruiz/Vásquez, pp. 87-98.
- Sartori, Beatrice (1995): “Ariadna Gil protagoniza la apasionante historia de una mujer de hoy. Gerardo Herrero seducido por Malena”. En: *El Mundo* (29 de noviembre) <www.elmundo.es>.
- Satué, Francisco J. (1994): “El Escorial/Seminario. ‘En España no hay guionistas’”. En: *El Mundo* (17 de agosto) <www.elmundo.es>..
- Silió, Elisa (2003): “Cine. Dos films centrarán *Los aires difíciles*, de Almudena Grandes. Gerardo Herrero producirá ambas películas”. En: *El País* (25 de julio), p. 30.
- Sotelo Vázquez, Adolfo (1999): “La mirada y la memoria: Luis Mateo Díez”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos* 587, pp. 121-124.
- Steiner, Wendy (2000): “La analogía entre la pintura y la literatura”. En: Gilman *et al.*, pp.25-50.
- Valls, Fernando (2000): “Por un nuevo modelo de mujer (Sobre la trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989-1998)”. En: *Iberoromania* 52, pp.10-29.
- Vidal Claramente, M.ª del Carmen África (1989): *Arte y literatura. Interrelaciones entre la pintura y la literatura del siglo xx*. Madrid: Palas Atenea.
- Villalba Álvarez, Marina (coord.) (2000): *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo xx*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- W. M. S. (1998): “Almudena Grandes recrea la historia de un cuadro del nieto de Freud”. En: *El País* (22 de febrero) <www.elpais.es>.