

Una visión estética de la contemporaneidad desde la obra literaria de Almudena Grandes y la obra pictórica de María Carrera

An view aesthetic of contemporary from the literary and work Grandes Almudena painting of Mary Carrera

Malena Andrade Molineras

malena.victor@gmail.com

Recibido el 27 de diciembre de 2013

Aprobado el 11 de mayo de 2014

Resumen: El presente artículo postula como centro de análisis la obra de Almudena Grandes *Modelos de mujer* (1996) en correspondencia con las pinturas de María Carrera. Se busca establecer paralelismos para observar cómo en ambos códigos estéticos la idea de comunicación está ligada con lo que la contemporaneidad ha impuesto. Para elaborar toda la propuesta se utilizó la teoría del sociólogo Pedro Alzuru en especial la expuesta en su libro *Estética y Contemporaneidad* (2011), gracias a estas reflexiones se tratará de observar cómo la soledad y el sufrimiento destacados en la obra de Almudena Grandes, son reflejos característicos de la contemporaneidad. La narradora presenta mujeres con conflictos psicológicos; sus modelos femeninos son gordas, con pocos atributos o rechazadas por la madre, se da en estas mujeres una trascendencia de las sujeciones identitarias de los prototipos culturalmente aceptados, imprimiéndole a la femineidad cargas psicológicas de cánones impuestos por una sociedad que lejos de liberar, oprime.

Palabras claves: literatura; pintura; transgresiones; cuerpo; mujer; contemporaneidad.

Abstract: This article posits as a testing center 's work Almudena Grandes *Models Women* (1996) in correspondence with the paintings of Mary Carrera. It seeks to draw parallels to see how both aesthetic codes the idea of communication is linked with what contemporary imposed . To develop all the theory proposed by sociologist Peter Alzuru used especially exposed in his book *Aesthetics and contemporaneity* (2011), thanks to these reflections will try to even observe how loneliness and highlights suffering in the work of Almudena Grandes, are contemporaneidad characteristic reflexes . The narrator presents women with psychological conflicts , their female models are fat, with few attributes or rejected by the mother, gives these women a transcendence of identity fasteners prototypes culturally accepted , impressing femininity psychological burdens of fees imposed by a society far from free , press.

Key words: literature; painting; transgressions; body; woman; contemporaneity.

Escribir es, sobre todo, mirar el mundo, pero el resultado no depende sólo del paisaje. También cuenta la mirada

Almudena Grandes¹

1.- Introducción

En la mayoría de las producciones narrativas y plásticas realizadas por mujeres, destaca una sujeción identitaria con fuerte inclinación hacia el feminismo. Sin embargo, las artistas que serán el centro de interés para desarrollar el presente artículo, trascienden estas sujeciones identitarias, se habla concretamente de la escritora Almudena Grandes y la pintora María Carrera, ambas españolas; artistas que con sus manifestaciones estéticas abren la posibilidad de establecer conexiones que permiten crear un correlato amplio, analítico y multiabarcante, desde una hermenéutica que permite interpretar, y una semiótica que permite un acercamiento a las obras pictóricas.

Más allá de observar las correspondencias y analogías se intentará demostrar cómo entre la narrativa de Almudena Grandes con su obra *Modelos de Mujer* (1996) en concomitancia con la plástica de María Carrera destaca una trascendencia en las sujeciones identitaria; aspectos que entrelazan manifestaciones artísticas totalmente diferentes en apariencia, unidas por un sentido estético de contemporaneidad, que coadyuvan a comprender lo que Mario Perniola² denominó “La edad de la provocación”, período circunscrito entre 1986 y 2001, años donde también se producen las obras a estudiar. Esta categorización temporal es conocida por medio de las reflexiones que hace Pedro Alzuru con su libro *Estética y Contemporaneidad* (2011), texto que contribuye a ampliar los aspectos conceptuales relativos al presente que, por los cambios ocurridos en la década del ‘60 se erigen como el punto de partida de lo que se denomina contemporaneidad.

¹ Epígrafe tomado de Almudena Grandes del libro *Mercado de Barceló*, TUSQUETS Editores, 2003, pág. 68.

² Para una mejor fluidez de los postulados de este artículo debe aclararse que el crítico italiano Mario Perniola no es una fuente referencial directa, su pensamiento (en mi caso particular) es conocido por el análisis que Pedro Alzuru le hace en su obra *Estética y Contemporaneidad*.

2.- La contemporaneidad estética y las sujeciones identitarias femeninas

Las artistas seleccionadas (Almudena Grandes y María Carrera) sitúan sus producciones en el ámbito contemporáneo, exponiendo la femineidad como eje transversal, contribuyendo así a desplegar un tejido analítico que converge con sujeciones identitarias de un feminismo que lucha por mantener una supremacía desde la década de los 60, época de revueltas, es de esperarse entonces que la mujer en esos años sienta la necesidad de levantar su voz, manteniendo un eco un tanto desvirtuado, pues la mujer de hoy no reclama los mismos derechos del hombre, se podría decir que los está alcanzado y que su búsqueda ahora se centra en el reconocimiento de la diferencia dentro de la igualdad pues “el feminismo, el juvenilismo, el multiculturalismo, con frecuencia se enfrascan en reivindicaciones de identidad y no aceptan experiencias de diferencia, se convierten más en manifestaciones de “resentimiento” que de un “sentir” alternativo” (Alzuru, 2011: 17).

Este influjo de cambios y de desapego de una sujeción identitaria también está presente en las artistas españolas que interesan para este estudio, quienes fundamentan en sus espacios de creación una femineidad con unos aires de renovación que chocan por momento con los principios que la sociedad occidental ha pautado como derroteros, cuya trayectoria se niega a los cambios en los paradigmas estéticos, entendiendo que la resistencia es sólo el puente comunicante de todas las transformaciones sociales.

Las sujeciones identitarias femeninas interesan a varias disciplinas y tienen grandes expositoras en la literatura y la pintura, cuyas producciones se convierten en arquetipos de un escenario social contemporáneo, donde los diversos roles de la mujer se exponen desde ángulos disímiles, procurando mostrar las facetas en las cuales ésta se desenvuelve y, cuyos semblantes se plasman en confesiones literarias con coloridos en la plástica, ayudando a comprender como el hecho femineino se funde con la sociedad y se erige como un elemento de estudio que por su condición humana y por tener - hoy por hoy- muchos investigadores interesados en el tema podrá mantener alegatos sobre lo que caracteriza a la mujer, frente a quienes podrían pensar en ella desde espacios de la desigualdad y la exclusión

Destacar en el deslumbre de las sujeciones identitarias femeninas puntos de encuentro entre manifestaciones estéticas que no son contrarias, pero tampoco totalmente exactas, origina un conflicto que no se da “entre opuestos contradictorios y polares sino entre dos entidades similares, viciadas por relaciones de afinidad y por un juego de mimetismos, duplicaciones reflejos” (Alzuru, 2011: 48), lo cual conlleva a reafirmar que, los parecidos o semejanzas generan competencias, altercados y diferencias, por lo cual los estudios culturales, la literatura comparada y las ciencias sociales en general darán respuestas a planteamientos de esta naturaleza.

En otro orden de ideas, el concepto de la muerte es reelaborado en uno de los relatos de Almudena Grandes llamado “Bárbara contra la muerte” que se encuentra en la colección de cuentos *Modelos de Mujer*, y que trasciende las sujeciones feministas, esta narración recuerda el cuadro de Edvar Munch *El grito* (1893), pintura que ha sido desacralizada por lo angustiante del tema, un fragmento del cuento ejemplifica el cuadro de Munch:

Me zafé como pude y conseguí llegar hasta la puerta, pero ella, en un alarde de agilidad inconcebible, logró inmovilizar mi mano con la suya sobre el picaporte, váyase, chillé, déjeme, no me quedará aquí, yo no, yo nunca seré como usted... Sus ojos centellearon al escucharme, eres mala, gritó, ¡mala y soberbia!, te crees guapa y eres joven, por eso me desprecias, insensata, entonces acercó su cara a la mía hasta que nuestras narices se rozaron, mírame, decía, mírame bien porque mis arrugas son la enseñanza más grande que jamás recibirás de nadie, mira mi cara, mis manos... ¿Sabes cómo se llaman estas manchas? Flores de cementerio, así se llaman, y apréndetelo bien porque muy pronto, mucho antes de lo que te imaginas, crecerán por toda tu piel como han crecido en la mía, y al rato ya no serás nada, sólo comida para los gusanos, que llenarán tu boca, y se pasearán por las cuencas de tus ojos, y se meterán debajo de tus uñas, y devorarán tu carne... (Grandes, 1996: 55)

Este párrafo también se encuentra presente en una pintura de María Carrera llamado “Ecuyeré”, obra que recuerda más a las diversas formas simbólicas de la muerte que a una mujer que monta caballos en un circo, pinturas y cuento reafirman que “el vitalismo se convierte en una estética de la muerte. La voluntad de vida es una necesidad, no vivimos porque queremos sino porque estamos obligados” (Alzuru, 2011:60)

Pero si a la contemporaneidad le interesa la tortura, frontera de la sexualidad, Bárbara (el personaje del cuento mencionado en líneas anteriores) siendo niña piensa desde su opresión y ahogo que:

[...] cuando las tetas me crezcan del todo me compraré sujetadores de encaje transparente con flores bordadas de muchos colores, y me pondré medias negras con una costura atrás, tan fina que sea casi imposible llevarla recta, y zapatos de tacón alto, altísimo, eso haré, me pintaré los labios de rojo oscuro, y tendré la piel muy suave y oleré bien, muy muy bien, como huele mamá ahora, y los tíos se desplomarán a mis pies, todos los tíos, y yo me portaré fatal con ellos, lo siento, pero eso es lo que voy a hacer (Grandes, 1996: 54).

Si una niña de escasos nueve años tiene pensamientos tan agudos, la influencia de los medios de comunicación está muy presente, pues ella dice en otras líneas del mismo cuento que el hombre de sus sueños “debe parecerse a uno de las películas”, esto indica entonces que la literatura absorbe de la contemporaneidad características de las nuevas prácticas simbólicas, donde lo sectario, la soledad, la angustia y la muerte están presente, esa niña del cuento camina, existe, respira es reflejo de una realidad que por la inmediatez del presente, los cambios de la ciencia y la comunicación hacen de la infancia un espacio para cultivar los aspectos más oscuros del ser humano, la perversidad más grande y las desviaciones sexuales que podrían determinar al hombre o mujer del mañana. Se observa tanto en el relato como en la pinturas mencionadas el terror, el cual “está estrechamente relacionado con la admiración, lo terrible es grande” (Alzuru, 2011: 59), hace presencia entonces el ser angustiando del presente y la contemporaneidad, y uno de los elementos que más lo atormenta es la soledad, aspecto al cual el hombre y la mujer de hoy más le temen.

Los relatos de Almudena Grandes patentan una contemporaneidad con sentido fatalista, basta recordar la carta que abre el relato “Malena, una vida hervida”:

Yo, Magdalena Hernández Rodríguez, española, viuda, química de profesión, de 46 años de edad, en plena posesión de todas mis facultades físicas y mentales, he decidido hoy, mayo de 1990, quitarme voluntariamente la vida, dado que ésta ya no tiene ningún sentido para mí (35).

Los temas fatalistas, inhumanos, de suicidio y perversos emergen como posibilidad de atracción estética contemporánea, esto no es más que producto de la influencia de la comunicación en la cultura, existen muertes por Internet y, lo peor quienes aupan estos desafueron y estimulan al “otro” a quitarse la vida. La comunicación surte más efecto mientras más amarillista sea, al parecer la literatura y la pintura se nutre de estos “traumas y milagros”³ para captar a un público que envilecido por una constante perversión le da importancia a temas macabros, surge así un ser contemporáneo sin miedo, desprovisto de toda ingenuidad y convencido de que el mundo no tiene valor, el sinsentido de la vida recobra mayor fuerza y “el mal que no tiene nombre”⁴ empieza a definirse como la intranquilidad del espíritu asociado a una pantalla, esto aunado a los servicios de perversión y ociosidad que ofrece Internet, donde existen los cuerpos sin edad, perfectos pero reducidos a una mercancía virtual, trastocando el paradigma de pensamiento, de preferencias y de tendencia.

En el relato “Malena, una vida hervida” se da un afán por transformar un cuerpo en una cosa, pues las imposiciones canónicas de la sociedad así lo demandan,

³ “Traumas y milagros” es una propuesta que hace el itaiano Mario Perniola en uno de sus textos, busca explicar por me dio de este cliché los efectos de la comunicación en la contemporaneidad.

⁴ Sentencia elaborada por Betty Friedan en su libro *Mística de la feminidad*, para tratar de definir una situación psicológica o patológica vivida y sufrida por las mujeres de la década de los cincuenta.

ser delgada y esbelta es una forma de ser aceptada, amada, deseada, esto le sucede a la protagonista, es víctima de esta manera perversa de la sociedad contemporánea, donde la mente, los pensamientos y los conocimientos están muy distantes del cuerpo; el cuerpo cosificado, maquillado, operado, expuestos a dietas infrahumanas, como afirma Alzuru (2004) en su artículo “Por un sentir y perversión de la estética”:

La ideología moderna de la emancipación de los sentidos y del cuerpo no llega a concebir el cuerpo como cosa, algo más cerca de esto está la experiencia contemporánea del look: maquillaje, tatuaje, gimnasia, hair dressing, dietas, aeróbic, body building, cirugía plástica e ingeniería genética; en ambas, no obstante, se exalta un estetismo idealizante, el ideal ético-estético de la figura humana (48).

En este sujeto sin alma, se sitúa el personaje del relato, es una mujer que desde lo imposible logra lo que la contemporaneidad exige; ser delgada para ser atractiva, para ser deseada por un hombre, personaje que al igual que el relato el “Vocabulario de los balcones”, es ignorada por el hombre que las obsesiona, se da en esta búsqueda emancipada una desintegración del alma, una pérdida de la razón y una inconsolable búsqueda por el fetiche, el hombre que las protagonistas de estos relatos tanto desea parece no poseer espíritu, es el sujeto convertido en objeto, “veneración incondicional, hacia esa cosa ilegítima e irregular, parece que en vez de admirar desprecia la armonía del mundo y del cosmos” (Alzuru, Pedro, 2004: 48), tal como le sucede a “Malena” la protagonista del relato, desprecia todo alimento por su afán de ser delgada y de conseguir a toda costa su fetiche, hay una subjetividad autodestructiva que se acerca más al suicidio que al deseo real de amar a un hombre con alma, es una insatisfacción personal que supera al binomio inseparable cuerpo/alma, conceptos que la mujer podrá resolver, lejos de una vida liviana, sin comida, sin alma y sin amor; temores contemporáneos de un desencantamiento cercano o próximo a la tumba.

3.- La subversión y transgresión conceptos determinantes de la contemporaneidad

La subversión y transgresión en las diversas manifestaciones artísticas es de vieja data, sin duda alguna a los creadores les interesa representar la imagen corporal sea en palabras o en imágenes puesto que el cuerpo es la primera aproximación al “yo social”, es principio biológico de reproducción y se funda como elemento primordial de atracción y deseo sexual.

Al introducir estos dos términos -transgresión y subversión- se quiere significar cómo los medios estéticos en su concepción de vías de comunicación que también llegan a las masas, buscan de alguna manera una rebelión que se acerque más al pecado y a lo prohibido que a lo natural y aparentemente lícito, es la transgresión de la norma, de las leyes, de lo aceptado por un colectivo, así la obra narrativa de Almudena

Grandes *Las edades de Lulú* (1989), perfora la inimaginable posibilidad de una narrativa erótica (que recuerda los cuentos de Anais Nin o *Historia de un ojo* de Georges Bataille) levantando desde los subrepticios pensamientos femeninos la grandeza y proeza de los cuerpos, en especial lo que el cuerpo femenino le permite descubrir a “Lulú”, discurso narrativo que desarraiga la tradición, viola la norma y trasgrede lo reglamentado, Varga Llosa (2004) en un artículo publicado en el periódico *El país* define esta novela de la siguiente manera: “*Las edades de Lulú* es también una penetrante indagación en los secretos de la intimidad femenina, en los fantasmas recónditos que gobiernan desde la sombra la conducta humana”.

Las normas estéticas y morales de la sociedad contemporánea buscan crear más reglas, en pro de ordenar el caos en el cual se vive, tratando de ordenar las alteridades que la era comunicacional acarrea como forma falsa de globalización, pero que en definitiva sólo sirven para acentuar aún más la desreglamentación, ésta idea no es más que “un desarrollo de la edad de la comunicación: hace la acción ineficaz, se nutre de milagros y traumas” (Alzuru, 2011: 26).

La sociedad del presente, dinamiza la vida y la hace inmediata dentro de ese maremagno de información que diariamente atiborra los sentidos de quienes se exponen a estos cambios, se espera siempre algo nuevo que mágicamente haga olvidar lo recientemente conocido, y el cuerpo vestido o desnudo siempre será algo nuevo, y dentro de los canales comunicativos más eficaces para presentarlo está la literatura y la pintura, disciplinas que hacen de la imagen corporal femenina un rito casi inconmensurable, reconocido como parte de la historia, como lucha consciente o inconsciente de un deseo, de una voluntad o una represión.

María Carrera expone esta idea en algunas de sus pintura, así por ejemplo vale mencionar la pintura llamada “*Un pisolino*”, pintura que muestra un cuerpo femenino semidesnudo, el lienzo es elaborado con colores muy oscuros que destacan de manera muy brillante los pechos desnudos de una mujer que duerme la siesta, resulta muy llamativo la intención de la artista por mostrar esta parte del cuerpo femenino, cuyo propósito es hacer notar en el desnudo un tema que continua vigente, en esencia María Carrera desvela lo que se oculta, tal como lo hacen muchos otros (incluyendo la historia de la pintura religiosa) que hacen del desnudo de los cuerpos un *leit motiv* de incalculable valor estético.

Así, el cuerpo femenino en la literatura y la pintura siempre será lo novedoso, e interesa ser descrito desde espacios artísticos y estéticos, se podría señalar como ejemplo nimio al francés Henri de Toulouse-Lautrec, especialista en desnudos femeninos, o las *Edades de Lulú* (1989) de Almudena Grandes, pintor y narradora –aun perteneciendo a épocas y geografías diferentes- presentan sus modelos de mujeres desde espacios de la alteridad, donde lo que se busca es la apertura para el otro, para la conciencia de quien ve y lee, son los espectadores quienes descubren la sensualidad en

las imágenes descritas con palabras y, las palabras que buscan describir imágenes corporales; cuerpo como destino incomprensible de una eterna inconformidad:

Tenía delante el cuerpo fofo, añoso, de una mujer de cuarenta y seis años, los pechos caídos, el vientre dilatado, venas varicosas en las piernas y cadera, y entonces lo dijo bien claro, en voz alta, mañana vuelco a comer (Grandes, 1996: 37).

Palabras que traslucen claramente imágenes pictóricas de mujeres que en la pintura también poseen estas características, como por ejemplo, “Las bañistas” (1906) de Paul Cézanne, se observa en esta obra un grupo de mujeres descritas con pinceladas agudas, rápidas, sin atender a ninguna norma anatómica, son mujeres con cuerpos parecidos a la que describe Almudena Grandes. Pintura que anticipa la gran obra de Picasso “Las señoritas de Aviñón” (1907), pero las mujeres de esta obra maestra son estilizadas, mujeres y fondos de los dos óleos están descompuestos, pinturas que establecen las características de dos movimientos artísticos fundamentales del siglo XX, pintura abstracta y cubismo. De manera contemporánea resalta la pintura de María Carrera llamada “Después del baño” (1985), obra que extiende la misma idea de los surrealistas nombrados, pero desde contextos diferentes, a esta artista plástica no le interesa al igual que Cézanne y Picasso mostrar un rostro definido, ni expresiones emocionales precisas en las modelos de mujer que se describen en la imagen, al respecto dista mucho de Almudena Grandes, sin embargo, ambas con imagen y palabra recrean una riqueza metafórica del cuerpo, de la desnudez que no es muy detallada en la pintura, ni muy detallada en la escritura, es sólo la mujer que desde el dualismo alma/cuerpo descubre una identidad, ligada en algunos casos como en “Malena, una vida hervida” a los sentidos que de manera sistémica ofrecen placer y generan conformismo como búsqueda de una felicidad que se desdevánese en olores, sabores y sonidos, al estilo de la estética contemporánea que se hace inmediata, efímera y precedera.

4.- Lo transtextual en la narrativa y la plástica de Almudena Grandes y María Carrera

En el cuento “La buena hija” de Almudena Grandes, la protagonista Berta, hace uso de una memoria que resulta prodigiosa a manera de cordón umbilical en retrospectiva, éste la mantiene adherida a sus recuerdos infantiles que se fusionan con los desaires de una mamá biológica que desde sus recuerdos sólo es “la autoridad, la señora que tomaba decisiones importantes. Ella pagaba la matricula en septiembre y firmaba las notas en junio, compraba el uniforme y los libros de textos”(Grandes, 1996:100), en contraposición a esta descripción surge la figura doméstica que la niña Berta llama “mamá”, distinción muy clara del sustantivo “madre”, en este relato de “La buena hija”, la narradora precisa una memoria, no dista mucho del prólogo “Memoria de una niña gitana”, en ambas narraciones Almudena Grandes circunscribe el epicentro

de su argumento en un recuerdo, que los años no diluye, por el contrario lo reafirma logrando describir de manera muy precisa el continuum femenino que se ve determinado por ciertos patrones culturales preestablecidos, concepto que ha sido la base de las teorías de género que hoy siguen siendo discutidas.

Por otro lado, la pintora contemporánea María Carrera expone una serie de óleos llamado “Maternidades” iconografías de mujeres generalmente con niños en sus regazos, otras muestran mujeres embarazadas, y otras niños dejados en el abandono, en todas sus pinturas el sentido de la soledad resalta como forma irremediable del destino de las personas. Lo humano en la representación iconográfica de estas madres se parece mucho a lo descrito por Almudena Grandes, esto se debe a que narradores, poetas y pintores han mantenido a través de los siglos una dialéctica que los acerca y los aleja permitiendo una comunión fluctuante, para estos expositores del pensamiento humano, “el propio lenguaje escrito no queda a salvo de la demolición mediante medios plásticos” (Cabo, 1997:11).

Vale señala lo que exponen Guerra, Perera y Ruiz (2011):

Si consideramos las relaciones entre literatura y arte desde el punto de vista teórico, al hilo de los avances de las últimas tendencias de la Ciencia Literaria, tendremos que situar el estudio de la obra literaria en el marco de la teoría general de los signos, y considerarla, en consecuencia, en el conjunto de la categoría arte, junto a la pintura, la escultura y la música (127).

Consideración que hermana aún más la posibilidad de hilvanar discursos teóricos sobre correspondencias entre literatura y pintura, por cuanto desde postulados semióticos se considera el lenguaje como arte que se sobrepone como estructuras de comunicación. “Así, el arte puede describirse como un lenguaje secundario, y la obra de arte como un texto en ese lenguaje” (Lotman, 1982: 20), entendiendo que todo lenguaje por naturaleza busca comunicar, entonces la obra de Almudena Grandes y María Carrera comunican, transmiten una inquietud y posibilitan la acción-comunicación, por medio de la escritura y las pinturas, imprimiéndole a la contemporaneidad su mayor estandarte, para transmitir en este maremágnum de desaciertos y encontrar un vía de escape, viendo en las obras de arte las grandes rectoras y salvadoras de la soledad, los infortunios, las tristezas y desasosiegos que inundan el alma de las personas de este presente llamado contemporaneidad.

Por otro lado, el simbolismo que destacan los cuerpos femeninos de las protagonistas de la narrativa de Almudena Grandes no se oculta bajo ningún signo de represión, por el contrario muestran de manera clara aspectos de una feminidad que hablan de una mujer que no llega a corresponderse con lo que la sociedad anhela y ha impuesto como cánones de belleza, sus modelos de mujeres son no muy agraciadas, pero dentro de cada una existe un deseo de superar estos aparentes inconvenientes físicos, vinculándolos con otras capacidades femeninas que presentan el interior de

éstas, como ejemplos de personas que pueden alcanzar metas sin que exista como mediador ningún factor externo, el relato “Modelos de mujer” da cuenta de esto:

Soy lo que la gente llama “una mujer grande”, y tengo tanto éxito con los albañiles que trabajan en la calle, como desprecio inspiro a las redactoras de páginas de moda [...] Cuando seguí sus pasos (*los de la modelo hermosa*) mi autoestima se encontraba quizás en el más ínfimo de los niveles de perceptibles (81).

Con esta descripción y este sentir que la protagonista llama “autoestima” y que de manera intrínseca se define como un conjunto de percepciones, pensamientos, sentimientos y tendencias de comportamiento dirigidas hacia ella misma, su manera de ser y los rasgos de su cuerpo, la protagonista tiene una percepción evaluativa de sí misma negativa, sus proporciones no las considera del todo atractivas. En palabras de Rolle-Rissetto (2008) significaría que: “El proponer el cuerpo femenino como medio intelectual, como vehículo de conocimiento, es un paso fundamental y de gran significación. Al hacerlo, Grandes recurre a la vivencia de su propio cuerpo, de su propia materia, como lugar de enraizamiento del sentido de sí y de lo que lo rodea (pág. 580).

Y según Pascual (2007):

A partir del Renacimiento, el desnudo femenino, dentro de las representaciones de carácter mitológico, comienza a acentuar su carácter erótico. Sin embargo no se produce una desvinculación total hasta algo más tarde, cuando el desnudo pase a ser eso, un desnudo, alejado de toda connotación mitológica. Venus ya no es una diosa, sino que es una mujer que muestra su cuerpo, como ocurre, por ejemplo, en la Maja desnuda de Goya. Con las vanguardias, el desnudo femenino, más allá de la simple idea de la belleza, aparecerá más claramente asociado al erotismo y la sexualidad, con obras claramente sugerentes, abandonando poco a poco la inocencia para llegar a una provocación directa y sin trabas, relacionándose también con los cambios sociales en los que la mujer adquiere mayor libertad social, comenzando por sí misma y por su propio cuerpo (78-79).

El cuerpo en la pintura de María Carrera realiza la feminidad en todos sus contornos, pues se esmera en presentar mujeres con excelentes atuendos, tal es el caso de su óleo *Autorretrato* y de todas las mujeres que representa en diferentes pinturas. La artista muestra admiración por Velázquez y sus Meninas, y agrupa un conjunto de pinturas llamadas por ella “maternidades y velazqueñas” en las cuales se puede apreciar el fenómeno de la feminidad desde dos tópicos: uno ligado con la posibilidad biológica de ser madre y otro con la continua influencia o intertextualidad de la obra “Las Meninas” de Diego Velázquez, cuadro que aun hoy no termina de ser estudiado y

analizado, y a partir de este hipotexto la artista plástica genera otras obras que sirven para seguir hilvanando una historia que nace con esta pintura de Velázquez.

Vale señalar que, “Las Meninas” cuyo análisis es ampliamente definido por Michel Foucault, en su libro *Las palabras y las cosas* (1968), permite comprender la obra de Velázquez, pues en ese juego de re-presentaciones se esconden múltiples posibilidades interpretativas, así leer este capítulo (llamado Las meninas) paralelamente a la observación de la obra pictórica, surca caminos insospechable que admiten transitar por territorios desconocidos que provocan reescrituras nuevas, de esta posibilidad se valió María Carrera para concretar en sus lienzos a estas mujeres que siguen inquietando y cuyo referente inmediato serán “Las meninas” de Velázquez.

La artista busca perpetuar en la figura femenina, tanto de las velazqueñas como de las maternidades, la función de la mujer dentro de la sociedad, desde el servilismo y la función reproductora que garantiza la continuidad de la vida. Su obra muestra una constante búsqueda de la figura femenina, así representa a una menina con una gran falda de colores, y el atuendo propio del barroco, pero también la representa desnuda, mostrando lo que hay debajo de esos grandes trajes que agobian a la mujer de la época del siglo XIX, esto no es más que un signo de rebeldía y una forma de mostrarle al mundo que la mujer desde siempre y con atuendos cargados de mucha tela tiene una corporeidad.

Las meninas que muestran el cuerpo en la obra de María Carrera son mujeres con más edad que las que representa vestidas, pues las que muestra con los grandes y amplios faldones son niñas, así la artista se ve obligada a representar meninas con más años que las que el maestro Velázquez pintó. Por otro lado, también presenta meninas conjugadas con la pintura de Chirico, así reelabora en su producción a dos grandes (Velázquez y Chirico) mostrando claramente elementos de intertextualidad que se funden en una nueva obra y que la hacen única, incomparable y muy divertida a la vez.

En cuanto a las maternidades María Carrera utiliza recurrentemente este tópico y lo hace desde la mujer que tienen a su hijo en el vientre, la mujer con el hijo en los brazos y de forma extraña representa una soledad del hijo, es decir, una maternidad sin madre, desde la soledad, el abandono y el aislamiento, dentro de estas tres formas de manifestación de maternidades se observa a la mujer que brilla con mucha luz en su estado de preñez, la mujer que carga al niño en su regazo brindando amor, protección, alimento y cariño y, la mujer ausente, la que abandona al niño; niños que son representados en ambientes oscuros, generalmente inmersos en algún tipo de paisaje natural que por los tonos presentes en las obras sugieren dolor, aun cuando no sea representado en el rostro del niño. Dentro de estas categorías se encuentran las maternidades de esta pintora, así la mujer como forma de fertilidad, es madre y es esposa, pero también es la que se despoja del ser que su vientre anidó, la que olvida, la que descubre una individualidad desde la distancia, la enajenación, la pérdida.

5.- Lo privado y lo íntimo: alternativa de narración y pintura

Lo íntimo en la obra narrativa de Almudena Grandes se observa en toda su producción, y uno de los elementos más notorios es el sufrimiento, sentimiento que por muchos años ha caracterizado la psicología de la mujer, tres de sus protagonistas de su colección de cuentos *Modelos de mujer* dan claro testimonio de esta manera de percibir el mundo, “Malena, Berta y Lola”, tres mujeres diferentes pero enlazadas por la carencia del afecto, situación que degenera en un sufrir, el cual las protagonistas tratan de disipar distrayendo su atención y procurando que la ansiedad que les genera esta melancolía no se agudice al punto de caer en la locura o el suicidio. Elementos que se anticipan en el cuento “Malena, una vida hervida”, la protagonista inicia con una carta anunciando su suicidio. Carta que la narradora va desarrollando en intersticios dentro del mismo relato, es una manera de presentar al lector dos mundos para ir configurando uno sólo, al estilo de Mayra Montero en su novela *La última noche que pase contigo* (1991), donde la forma pistolar es una distractor que conforma y arma toda la trama.

El sufrimiento como elemento humano destacado en las mujeres de la obra narrativa de Almudena Grandes tiene que ver con los conflictos psicológicos propios de la contemporaneidad, sus modelos femeninos son gordas, con pocos atributos, rechazadas por la madre, se da en estas mujeres una desmitificación y una trascendencia de las sujeciones identitarias de los prototipos, una feminidad que muestra los rasgos que la contemporaneidad le imprime a la mujer. Así, es muy necesario verse linda y tener las medidas perfectas en un mundo confeccionado sólo para las mujeres extremadamente flacas y altas, la narradora se apodera de esta condición para urdir un relato donde los cuerpos femeninos ocupan gran parte de la atención, “transformándose a través de arte, a través de la literatura, en mediación viva de lo que quiere decirse y decirle al mundo” (Rolle-Rissetto, 2009: 577). Sin embargo, en este encadenamiento simbólico, trascendencias de sujeciones y formas de concebir el sufrimiento emocional, los personajes de Almudena Grandes tienen un final victorioso, la protagonista de “Malena una vida hervida” decide volver a comer y amar sin pensar en sentimientos.

6. Palabras finales

Se puede definir a la contemporaneidad desde las obras que nos muestran Almudena Grandes y María Carrera, como dos caras de una misma sociedad, donde la oportunidad de comunicar será la necesidad constante de transmitir un sentimiento de soledad y angustia que caracteriza esta era. La obra narrativa de Almudena Grandes deja ver sujeciones identitarias que sirven como representaciones sociales y constructos imaginarios que desde siempre han inquietado a los seres humanos, y que contribuyen con el desarrollo cultural; tanto la literatura como la pintura se nutren de incidencias sociales y culturales, que resuenan en aptitudes, conductas, intereses y anhelos del devenir y, que enaltecen a la comunicación como forma de accionar el pensamiento, de

generar nuevos discursos y de provocar placer y esparcimientos en quienes tienen el tiempo, la paciencia y la necesidad de encontrarse con lo estético y con lo realmente cultural.

Finalmente, con la narrativa de Almudena Grandes y con las pinturas de María Carrera se puede ver un interés por comunicar y ampliar los esquemas conceptuales, informar a través de una ficción o una ilusión, entonces el arte que ellas han legado a la cultura, pueden analizarse como representativos de una contemporaneidad donde reina la soledad, el desasociado y lo efímero, como elementos que constituyen este momento y que plasmado en el arte conforman una historia de un ser que existe en la ficción y se perpetua en la realidad, ambas artistas retratan una verdad y hacen de su legado una denuncia con huellas de una estética única, trascendental y de amplio valor.

Bibliografía

Alzuro, Pedro. *Estética y Contemporaneidad*, Vicerrectorado Académico Secretaria de la Universidad de Los Andes, Mérida-Venezuela, 2011.

Alzuro, Pedro. “Por un sentir y pervisión de la estética”, *Revista Estética*, nº 7, Ponencias del 5º seminario nacional de Estética, 2004, págs. 45-52.

Grandes, Almudena. *Las edades de Lolú*, Editorial Tusquets, Barcelona, 1986.

Grandes, Almudena. *Modelos de mujer*, Editorial Tusquets, Barcelona, 1996.

Grandes, Almudena. *Mercado de Barceló*, Editorial Tusquets, Barcelona, 2003.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las Ciencias Humanas*, Siglo veintiuno, Argentina, 1968.

Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1982.

Mayobre, Purificación. “La formación de la identidad de género una mirada desde la filosofía”, *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, v. 12, nº 28, 2007.

Rolle-Rissetto, Silvia. “Decirse desde el cuerpo. Modelos de mujer de Almudena Grandes”, *Revista Destiempo*, México, número 19, 2009.

Referencias electrónicas

Cabo, Javier. *La divisa Abolida. Relaciones entre pintura y surrealistas*. En: http://dspace.usc.es/bitstream/10347/598/1/pg_010-033_adaxe13.pdf. Consultado el 22-05-2011.

Guerra, Oswaldo, Perera Angeles; Ruiz, Isabel. *Pintura y Literatura: La necesaria integración cultural*. En: http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/9227/1/CC-009_art_13.pdf. Consultado el 05-05-2011.

Pascual, Jesús. “Una aproximación a la imagen de la mujer en el arte español. En: *Revista electrónica de Estudios Hispánicos*, nº 1, 2007, págs. 75-89.

Varga Llosa, Mario “Dos Muchachas”, *El País*, 2004. En: http://elpais.com/diario/2004/11/28/opinion/1101596406_850215.html Consultado el 28-05-2012. Consultado el 12-06-2012.

