

**Variaciones sobre un tema:**  
***Estaciones de paso* de Almudena Grandes**  
Carolyn Richmond

Como *obertura* del otoño del presente año centenario Almudena Grandes brinda a su público una *propina* literaria en cinco *tiempos*<sup>1</sup>, que bien pudiera ser considerada especie de tácito homenaje al *Quijote* y a su autor. No se trata aquí, claro está, de ninguna aproximación directa al mundo imaginario cervantino; ni tampoco, de un libro de extensión *sinfónica*, como otros varios de la autora. Tanto en sus partes como en la suma de ellas, el *quinteto* de relatos que integran esta su nueva recopilación presenta una vibrante *armonía*.

El contenido de sus cinco textos, narrados todos ellos en primera persona, resulta sumamente problemático. Lejos estamos aquí de los elegantes saraos cortesanos — piénsese, por ejemplo, en los que componen el *Decamerón* de Boccaccio, o en los de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas— así como de aquellas pláticas vespertinas de un grupo de viajeros que, coincidiendo en una venta manchega, se entretiene contándose recíprocamente sendas historias... Los cinco protagonistas — cuatro de ellos adolescentes; el otro, ya mayor— que, en monólogos interiores punteados por citas aclaratorias, van descubriéndose al lector, como en una serie de diarios íntimos, lo hacen esta vez, no ya frente a un auditorio, sino dentro de la mayor intimidad: aquella que pudiera darse, por ejemplo, entre un paciente y su psicoanalista. Las circunstancias vitales con las que, tanto en un proceso de autoexamen, descubrimiento y revelación, como en otro, paralelo, de evolución íntima, cada uno de ellos ha debido bregar, remontan a una realidad que les da ocasión para madurar y crecer dentro de una soledad muy propia del mundo contemporáneo. Así, tal cual advierte el bachiller Sansón Carraso respecto del *Quijote*, también estas narraciones se prestan a ser leídas por personas de diferentes edades y hasta, añadiría yo, de las profesiones más diversas. El papel del lector se cumple de un modo activo: lo que cada una de las trayectorias vitales ahí narradas tiene de universal termina por involucrarle, convirtiéndolo en una especie de silencioso y comprensivo confidente.

La diversidad de niveles de lectura y de perspectivas desde donde la realidad es presentada se encuentra poéticamente realzada por una estructura y por unas metáforas que, tanto en el conjunto como en las piezas particulares, quedan subrayadas por motivos musicales y estacionales. Lo *preludia* ya el título del libro, *Estaciones de paso*, que trae a la mente la famosa composición de Vivaldi a que el libro se refiere en su penúltima página, cita que se reproducirá todavía como *acorde* final del presente estudio. En efecto, la música lo impregna, tanto en cuanto a su *composición* — alternancia en el sexo de los narradores— como a la estructura interna y a la prosa de sus piezas. Los cuatro narradores jóvenes están en la *primavera* de su edad, de paso al *verano*; el *paso* sufrido por el protagonista adulto del relato central, en cambio, conlleva

---

<sup>1</sup> *Estaciones de paso*, Barcelona, Tusquets, 1ª ed. septiembre de 2005.

un desengaño *otoñal*. Van madurando todos ellos mediante un proceso de prueba y error: *variaciones* sobre un *tema* de autoaprendizaje durante el que cada uno llega por sí solo a prestar atención a su propia voz.

Veamos ahora cómo se desarrollan algunos de estos temas en las cinco unidades que componen el libro.

### **Atonalidades en la *Demostración de la existencia de Dios***

En este desafiante *diálogo* que a lo largo de un partido de fútbol establece con Dios el joven narrador e hincha del Atleti de Madrid, chocarán al oído del lector los tacos y otras fórmulas coloquiales con los que se dirige él a su silencioso Destinatario. En efecto, la torpeza de la expresión verbal muchachil refleja la que en la adolescencia suele caracterizar también el desarrollo físico y emocional de muchísimos chavales: quieren expresar, y hacer, tantas cosas, sin saber muy bien cómo...

Son muchísimas, y muy penosas, las experiencias por las que ha pasado el joven Rafa: tantas que, al sentirlas acumularse página tras página, acaba por sentirse el lector cada vez más cerca de él. De modo paralelo, va olvidándose el lenguaje crudo —llamémoslo *atonal*— con que el chico se expresa, para *oír* dentro de dicha *discordancia* una nueva *armonía*.

Contra este fondo *musical*, paralelo al desarrollo del partido de fútbol —cada capitulillo va marcado por otro gol del equipo contrario—, el narrador vuelve una y otra vez sobre lo que recién ha vivido en su entorno familiar, procurando atar hilos, evocando la presencia del hermano muerto, luchando con su propia conciencia —donde puede rastrearse una oscura sensación de culpabilidad—, tratando en fin de entender... ¿Habría en la experiencia vivida por el infeliz un eco remoto, muy tenue, de la bíblica historia de Caín y Abel? A múltiples interpretaciones se presta, sin duda, para el lector quien, en una actividad paralela, se preste a atar sus propios hilos y se esfuerce por comprender...

### **Afinando el oído en *Tabaco y negro***

El siguiente *paso* en *Las estaciones* de Almudena Grandes nos lleva desde el mundo del fútbol al de los toros, rito este que a la joven Paloma le servirá a su vez como fondo para su propio y particular *velorio*. Tras la muerte de su abuelo, un célebre sastre de toreros, ella coge las dos entradas para la corrida de esa tarde y se va a Aranjuez a pasar, llorando a solas, su personal tarde de duelo. Ello fue en junio, y coincidió también con el final de la etapa *primaveral* de esta chica, quien, a sus dieciocho años, tendrá ahora que pasar ya al *verano* de su vida. O sea, que deberá trabajar.

Es esta una novelita de (auto)aprendizaje en dos esferas: la de las relaciones personales, tanto dentro como fuera del núcleo familiar, y la vocacional. Trazadas ya las bases en el primer capítulo, donde queda en clara evidencia la ineptitud profesional del padre de la narradora, en el segundo dará esta su primer *paso* hacia la libertad, tanto económica como personal. Estamos en otoño —el 15 de septiembre—; tras un año largo

de pérdidas en la sastrería familiar, la joven empezará a trabajar ahora empleada en una tienda del barrio de Salamanca —especie de “circo” regido por un “falso homosexual” y una “flaca tramposa”—, iniciando así la segunda fase de su *educación*: para ella, el mundo de la moda, del dinero, de la bulimia, del acoso sexual... Un ambiente en constante cambio, donde lo que se vende —la ropa— se encuentra oculto tras de los espejos; donde la palabra “bonito” está tajantemente prohibida; donde, como en el cuento de *El traje nuevo del emperador*, todo resulta ser falso.

La acción principal del tercer y último capítulo ofrece una especie de paralelo grotesco con la antigua sastrería del barrio de Lavapiés. Retratada sin piedad por nuestra joven narradora, la clienta en cuestión, una horrible vieja desfigurada por operaciones de cirugía estética, recuerda a las diabólicas madrastras de los cuentos de hadas: las que favorecen a su propia descendencia (en este caso, hijas y nietas) a costa de la pobre Cenicienta. “Frankenstein no se maquillaba —observa Paloma—. Ella sí, y con una paleta sombría, hasta macabra, labios marrones [...] y dos trazos negros, negrísimo, que se prolongaban por las sienes como si pretendieran emboscar los ojos en un simbólico antifaz” (una especie de anticipación de los colores de *tabaco y negro* del final). Las cuatro hijas de esta “gran araña frentona [...] se repartían por diversas estaciones de la década de los cuarenta”; tanto ellas como las nietas son seres de carácter débil. Doce vestidos, más el de la novia, han encargado e irán probándose. Trece en total, pues nadie —más que la narradora— presta atención a la *cenicienta* del relato: aquella misteriosa e *invisible* lectora para quien ella ha guardado aparte, en secreto, un *bonito* vestido: “Era un vestido precioso, y era su vestido, estaba hecho para ella”. Paloma ha aprendido —mejor dicho, *heredado*— el don de su abuelo, algo que se subraya en el texto mediante una metamorfosis más, que esta vez cierra el círculo para nuestra narradora:

Los toros pesan seiscientos kilos, recordé, tienen dos pitones duros y afilados que terminan en punta, que pueden matar, y velocidad, furia, potencia, pero la fiera que tenía [la clienta *enemiga*] delante estaba tan afeitada que el pelo le crecía en medio de la cabeza.

Tras lo cual, se (auto)transforma Paloma en *torera*, brindando: “Va por ti, abuelo...”. Habiendo salido, pues, victoriosa de la prueba de la mentira, y demostrado así su capacidad de engaño, regresa al Lavapiés de su primera *lidia* la desengañada y (auto)*adiestrada* joven, ahora ya preparada y dispuesta a seguir los *pasos* de su antepasado. Prueba de su propia transformación es la escena final cuando, en un mundo ya no de cuentos de hadas sino más bien de moderna *caballería*, y *esgrimiendo* ahora aquellos misteriosos poderes heredados del abuelo, pasa a *armar* en la tienda familiar a su primer torero, un joven guapo, ambicioso y a la misma vez embargado de miedo:

...vi el hilo —recuerda—, la línea que separa la vida de la muerte, tendido entre sus ojos y los míos como un puente de luz, tenso, transparente. Primero vi aquel hilo. Después, por fin, un color.

—Tabaco —le dije—. Tabaco y negro.

El círculo se ha cerrado.

### **Identificando la voz en *El capitán de la fila india***

Este texto central —una novela corta de dos capítulos— difiere de los demás, no tanto en el punto de vista del narrador sino en su edad, y de ahí, en el alcance temporal de los recuerdos de este acomodado patólogo y padre de familia, casado con una guapa, delgada y frívola mujer. Durante el limitado tiempo que dura la acción principal, irá *asaltándole* una serie de recuerdos que, entremezclados con decisivas escenas de su realidad cotidiana, terminan por *liberarle* al fin de la cómoda *prisión* de su burguesa vida. No en vano recurro aquí a metáforas militares: existe en este texto, tal como sucede en los demás de la recopilación, una armonía cabal entre el contenido —tanto explícito como implícito— y su expresión verbal; o sea, entre fondo y forma. La memoria “estaba bombardeando”, por ejemplo, la cabeza del narrador, en perpetua *batalla* conyugal, el cual acudiría luego a su “considerable arsenal” de estupefacientes para luchar con sus problemas.

Se introduce, pues, una segunda capa de recuerdos: los que poco a poco, y a lo largo de unas cuarenta y ocho horas, se apoderan del narrador, quien irá rememorándolo todo con la perspectiva de una relación desprovista de compenetración anímica. Desde ese *presente*, asimismo *recordado* —el presente real, que sirve de marco temporal a la totalidad de la narración, tiene que conjeturarlo, al final, el destinatario o lector—, repasa el protagonista recuerdos suyos que, estimulados ante todo por el oído, le devuelven a su infancia y juventud: a la reunión anual en la casa de sus abuelos, calle de Apodaca; a las vacaciones de verano familiares en un pueblo de la sierra no lejos de Madrid... A la posguerra y los años de franquismo vividos por los jóvenes de aquel entonces.

“Nunca habría logrado identificar su voz —empieza Carlos su narración— sin la colaboración de mi mujer”: una *colaboración* cuyas consecuencias últimas jamás hubieran soñado en aquel momento, ni ella, ni su marido. Como introducción al principal motivo *vocal* —la recordación de la voz de su primo mayor Carlos, “el abanderado de la fila del futuro infinito”, su antiguo “capitán” y “cómplice”, tal como *sonara* en la televisión aquella noche decisiva— los chillidos de Sonia su mujer, que repetidas veces y con intervalos le grita, sirven de *preludio colaborativo* para la *identificación* de dicha voz, que despertará en él una serie de recuerdos remotos, recuerdos que a su vez van a terminar por ayudarle a liberarse de su actual existencia y volver a empezar:

La voz de Carlos —rememora— parecía flotar todavía en el aire, como si viajara en la densa corriente de humo [del canuto] que se desvanecía antes de llegar al techo. ¿Desde cuándo hablará de esa manera?, me pregunté a mí mismo mientras recuperaba a jirones aquel discurso idiota, fabricado con frases hechas, expresiones cuidadosamente concebidas para no significar nada en realidad [...]. ¿Cuándo has aprendido a hablar así, hijo de puta?

La voz es, pues, el hilo conductor: aquella “voz familiar” del primo mayor en su época juvenil de resistencia, con “armas de papel”, al franquismo; la voz que, años después y ya alterada, delata la actual falsedad de dicho primo. Aunque jamás lo admita de modo expreso, lo que esta voz va a despertar en nuestro narrador es la propia conciencia de su vida presente, algo que el lector tendrá que deducir basándose en su lucubración.

El relato de Almudena Grandes está construido, cuidadosamente, sobre paralelos que remontan a su vez a otros de la España de posguerra. Carlos y Valeria se llamaban los abuelos paternos del narrador, quien rememora aquellos tiempos de su infancia cuando, el día del santo de aquel, los numerosos nietos, ordenados por edad en una fila india, su “primo Carlos, el capitán, a la cabeza”, les pedían aguinaldo. Además de estos dos nietos —Carlos y Carlitos— una prima, con el nombre de Valeria, desempeñará al final de la historia un papel primordial. Junto con los recuerdos del narrador, los dobles y las sombras que pueblan las páginas del relato crean un juego de reflejos que terminará por aclararle todo. Le corresponde al lector imaginarse el proceso interno por el que, de modo paralelo, va pasando en su fuero interno ese narrador, proceso que le llevará desde el autoengaño al desengaño último.

El simbolismo, tan patente, del relato culmina al final con la decisión de cada uno de los familiares reunidos en junta para ponerse de acuerdo acerca de la vieja casa de los abuelos: si venderla o si restaurarla, o sea, deshacerse del pasado o bien asumirlo para construir sobre su base algo nuevo y positivo. Se trata, pues, de una última *guerra* entre *hermanos*: una contienda, no ya de ideologías políticas, sino de escrúpulos morales. Lejos estamos de las *batallas* propagandísticas de los años setenta; no sólo el hipócrita abogado Carlos, sino también su homónimo, el autodenominado “médico a medias” cuyos recuerdos constituyen el texto del relato, están viviendo en falso. Como resultado de la crisis —del *paso*— experimentada en esos dos días por él, despierta de ese *sueño* materialista para sentirse otro, lo que se traducirá al final en un experimentar de nuevo emociones e ideales que, desde aquella lejana tarde del 9 de agosto de 1973, cuando tenía apenas trece años, venían estando sepultados en el fondo de su ser: sentimientos que le librarán de las ataduras de su propio pasado y que le permitirán —así lo intuye el lector— empezar de nuevo.

Nunca es demasiado tarde, sugiere Almudena Grandes, si primero logramos, cada uno de nosotros, *identificar* aquella *voz* particular nuestra —la que llevamos todos dentro—, y luego, sin recelo, hacerle caso...

### **Variaciones estacionales en *Receta de verano***

La vida humana, desde la infancia hasta la vejez, constituye —según la consabida metáfora de generaciones de poetas y pensadores— una especie de ciclo natural parecido al de las cuatro estaciones. Es precisamente el *paso* de la primera hacia la segunda de dichas estaciones —o sea, desde finales de la *primavera* hasta bien entrado el *verano*— lo que Almudena Grandes ilustra en su *Receta de verano*, título este que

constituye un motivo central del relato: la relación que existe entre la comida —o sea, la satisfacción del hambre— y otro apetito humano, el del sexo. Comida y sexo van unidos ahí, tanto poética como literalmente, pues, desde el comienzo mismo de esta perenne fábula moderna: una educación *sentimental* donde el proceso de maduración física y emotiva de la adolescente narradora, quien hacia el final del relato *pasa* de los diecisiete años a los dieciocho, va acompañado, en paralelo, por un laborioso proceso de autoaprendizaje culinario que culminará, por último, con su exitosa elaboración de un budín de atún, plato favorito de su padre.

“Yo no había escogido cocinar”, insiste la narradora; pero, tras el accidente que, en la primavera de hace tres años, dejara a su padre en un estado de invalidez total, y en medio de los subsiguientes apuros de la economía doméstica, tendría que aprender. Aparte de esta escena retrospectiva, lo demás a que ella se refiere tiene lugar en una reciente actualidad. Los *pasos* que describe, de forma —sugiero— íntimamente *musical* (una especie de música de cámara de ambientación casera), constituyen una serie de *movimientos* basados en variaciones temáticas que van a conducirla desde el trazado del tema original hasta su resolución feliz. Entretejida en esta progresión musical se encuentra una serie de motivos que sirven tanto para hacer avanzar la acción del relato como para recapitular detalles.

Sobre un fondo, o marco, estático e inmutable —“mi padre, que ya no era mi padre”— refiere la narradora una serie de experiencias claves en su propia trayectoria personal, introducidas todas ellas por un intento, cada vez más logrado, de preparar el budín. Tras una especie de *preludio* donde, con la ayuda de un *flashback* que aclara la actual situación doméstica, refiere la joven Maite su solitario estado de ánimo. Sigue una progresión de tres *movimientos primaverales* seguidos de un *veraniago final*: en aquellos irá ella madurando tanto emocional como sexualmente, mientras que en este último, resuelta ya la crisis, se enfrenta con la posibilidad de una nueva vida sentimental. “Podríamos comprar naranjas de zumo ¿no?” le sugerirá en el mercado, abrazándola (y confundiéndola con otra) Miguel, un profesor de instituto destinado —según se insinúa al final— a desempeñar en su vida futura un papel importante, palabras aquellas que van a constituir en su vida una especie de leitmotiv. El sexo impregna la atmósfera, y la tentación, anticipada ya en esta escena, se hará carne en los besos de otros dos hombres. Tras sendos ensayos, la resolución final, que sirve a la vez de portal para una vida nueva: el segundo encuentro de Miguel y la narradora, quien, como símbolo de su *paso* de la adolescencia a la madurez, se le presenta formalmente ahora, no ya como “Maite” sino como “Teresa”: “mi viejo y nuevo nombre, el que acababa de decidir que sería mi nombre durante el resto de mi vida”.

Sólo falta la última, y exitosa, elaboración de la *receta de verano*, prueba de lo acertado que resultó el ensayo y nuevo intento hasta lograr el éxito. Un éxito en este caso agrídulce ya que, por bueno que resultara el plato, no por ello alterará el estado paralítico de su pobre padre. Hay algunas cosas, pues, que pese a todo no se pueden

cambiar. Y ¿no cabría —me pregunto— verse también en este texto una especie de *receta poética* de su propia autora?

### **Acordes finales en Mozart, y Brahms, y Corelli**

De los *ensayos* culinarios pasamos ahora a los musicales, unidos en este relato, como en el anterior, con los *pasos* realizados por uno y otro protagonistas desde el seno de la adolescencia hasta los umbrales de la madurez. Lo que desean ambos, lo que en su soledad anhelan, es una solución de sus particulares problemas: una especie de *armonía* vital que les permita pasar ya a la próxima *estación* de su vida. Para Maite/Teresa el proceso de maduración personal va unido a sus progresos en cuanto cocinera; para el joven violinista e incipiente compositor Tomás/Tomasín (narrador este, protagonista aquel) se relaciona con su propio perfeccionamiento musical. Tiene dieciséis años. Se autorretrata así: “Yo soy gordo, y bastante feo, y llevo gafas, y tengo casi acabada la carrera de solfeo, y estudio armonía, y toco el violín, y suelo estar entre los primeros de la clase”. Pese a dichos rasgos físicos, sobre los que volverá a insistir más de una vez, este “niño” sensible y generoso terminará por llevarse el premio: el patito feo del cuento de hadas, *transformado* por causa de su propia caridad en *príncipe* de la belleza, será *galardonado* —o sea, desvirgado— no ya por una *princesa*, sino por la “reina” de las putas de la madrileña Casa de Campo.

Estamos, pues, otra vez, ante una moderna *fábula musical*. El grito de “—¡Fernanda, guapa!”, proferido por el pequeño *coro* de sus admiradores cada vez que a lo lejos aparece esta bella colombiana, sirve como *motivo* de fondo para las escenas que componen aquella parte de la acción; la otra parte —los *ensayos* musicales del narrador en casa de su profesora de violín— tiene como *leitmotiv* la *mirada* de un *público* bien distinto: la “mirada comprensiva, hasta solidaria [que], desde sus respectivos marcos, en los grabados que adornan la pared del salón”, le dirigen “Mozart, y Brahms, y Corelli”:

Doña Paula no sabe —confía él— que, en realidad, yo toco para ellos, pero si lo contara no le parecería mal, porque los tres han sido los hombres de su vida desde que heredó sus retratos al morir su abuelo, siendo casi una niña. Y aquella tarde estaban de mi parte, de parte de Fernanda.

Constituye cada uno de los tres —el narrador, doña Paula y Fernanda— un último eslabón de cadenas generacionales que remontan, en el caso de los dos primeros, a sendos abuelos, y en el de esta última, a la mezcla ancestral hace siglos ya de sangre española e indígena. (Asimismo constituyen los compositores citados en el texto — Corelli [1653-1717]; Vivaldi [1678-1741]; Mozart [1756-1791]; y Brahms [1833-1897]— otros tantos *eslabones* de una larga *cadena* musical.)

El mundillo de la prostitución se suele caracterizar, no por la pureza sino, al contrario, por la sordidez. En este relato, sin embargo —como ocurre a veces, de otro modo, en ciertos cuentos de hadas—, resulta ser todo al revés. El proceso de autoaprendizaje por

el que el joven narrador pasa es doble: de una parte, se va aproximando, espiritualmente, a su bella *musa* Fernanda a través de Nancy, la hermana de ella, tan fea como él mismo; de la otra, va haciendo progresos en su propia técnica de violinista y de su arte de la composición musical. A Nancy le regala los bocadillos que traía de casa. La primera vez que vio a Fernanda, dice:

sentí lo mismo que la primera vez que escuché con atención, con oído de músico y no de pasajero de ascensor, *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, la misma mezcla de alegría y de asombro y de placer y de inquietud y de soledad y de envidia y de espanto que me inspiró esa música perfecta. Porque Fernanda —concluye— también era perfecta, y más que eso. Fernando era música.

Con estas palabras se introduce uno de los temas principales de la obra: el del acto de creación e interpretación artísticas. Al ver a la bella Fernanda, con unos “ojos inmensos, rasgados, como una Virgen María radiante, americana y mulata” —escribe—, “Vivaldi empezaba a sonar dentro de mi cabeza”:

Entonces, ante la mujer más hermosa que me había sido dado contemplar jamás, no me acordaba de mi nombre, ni de mi historia, ni de mi cuerpo gordo y torpe, ni de que nunca me había enrollado con ninguna chica. Entonces, la música fluía a través de mí, y yo también, durante un instante, era pura música.

Estas mismas palabras, “la música fluía a través de mí”, se repiten en otra ocasión, cuando, tras mirar los retratos de Mozart, Brahms y Corelli, y luego pensar en Fernanda, toca una composición propia para la emocionada doña Paula. Es una inspiración mágica *re-creada* a su vez, con *magia* narrativa, por la *compositora* del cuento.

Falta, sin embargo el *finale*: armónico y humano. Paralelo al aprendizaje musical del narrador va el humano, basado este en el amor en su grado más alto: el de la caridad. El narrador recordará su iniciación sexual en términos musicales: “Fernanda era música. Pura música. Por eso Vivaldi la amaba, por eso la amó en mí, y la primavera deshizo suavemente el hielo del invierno, y el verano fue caluroso, feroz, el otoño breve pero apacible”. Con estos *acordes* estacionales se acerca Almudena Grandes al término de su propia *composición*. Difícil será en el futuro para quien la haya leído, y *sentido*, juzgar sin caridad a las Fernandas y a las Nancys que todavía se ganan la vida en la Casa de Campo de Madrid...

### **Coda**

Difícil será, también, para quien haya *acompañado* al joven hincha del Atleti Rafa, a la futura sastre Paloma, al desencantado patólogo Carlos o a la resuelta Maite, no recordarlos, siquiera por un momento, al asistir desde las gradas a un partido de fútbol, o al pasar en el barrio de Lavapiés por delante de un escaparate lleno de trajes de luces, o al transitar por la madrileña calle de Apodaca, o bien al comprar naranjas en el

mercado del barrio... La literatura, como dijimos al principio, es problemática en grado sumo; envuelve al lector, quien ha de re-crear para sí, mediante la lectura, su propia realidad. Estas *Estaciones de paso* de Almudena Grandes invitan a lectores de todas las edades a que se recreen en sus propios procesos.

Madrid, 10 de diciembre de 2005  
Revista *Ínsula*, n.º 713 (2006)