

***Las edades de Lulú* o ¡viva la transgresión!**

AMÉLIE FLORENCHIE

UBM

Résumé : Dans cet article, il s'agit de montrer les formes que prend l'émancipation féminine dans le roman érotique *Las edades de Lulú* d'Almudena Grandes (Tusquets, 1989), en accord avec l'époque qu'il est censé retracer : la fin du franquisme et la Transition à la démocratie. Tout en transgressant subtilement les codes du genre, l'œuvre transgresse les valeurs alors dominantes de la société espagnole et témoigne aussi, notamment à travers le personnage de Pablo, souvent ignoré par la critique, de la persistance du patriarcat et d'une violence systémique à l'égard des femmes à laquelle il est difficile de résister.

Mots-clés : roman érotique, transgression, émancipation féminine, violence faite aux femmes

Resumen: Este artículo se propone mostrar cómo la novela erótica *Las edades de Lulú* encierra un discurso sobre la emancipación femenina en sintonía con la época que retrata: el final del franquismo y los primeros años de la Transición democrática. Al romper sutilmente con las normas del género, la novela desbarata los valores entonces dominantes en la sociedad española a la vez que subraya a través del personaje de Pablo, a menudo olvidado por la crítica, la persistencia en España del patriarcado y de una violencia sistémica hacia las mujeres contra la que es muy difícil luchar.

Palabras claves: novela erótica, transgresión, emancipación femenina, violencia de género

Pour citer cet article/ Para citar este artículo : Florenchie, Amélie, «*Las edades de Lulú* o ¡viva la transgresión!», p. 14-30, in CABROL Isabelle et CRISTINI Corinne (coord.), *Narraplus*, N°6 Hors-série – Almudena Grandes, mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), Septembre 2023.

<http://narrativaplus.org/Narraplus6/Las-edades-de-Lulu-o-viva-la-transgresion-FLORENCHIE.pdf>

Almudena Grandes (1960-2021), fallecida recientemente, ocupa desde los años 90 del pasado siglo un lugar privilegiado en el campo literario español, con novelas que conocieron un gran éxito público y, hasta cierto punto, crítico, como *Malena es un nombre de tango* (1994) o, más recientemente, *El corazón helado* (2007), *Los besos en el pan* (2015) y la serie de los *Episodios de una guerra interminable* en claro homenaje a los *Episodios nacionales* galdosianos. En este panorama, *Las edades de Lulú* destaca primero por ser una novela primeriza (cuando la publica, Grandes tiene 28 años, está casada y es madre de una hija de 4 años, forma parte de la burguesía madrileña y nadie la conoce en el «mundillo» literario español); luego, por ser una novela erótica, la única en la producción de la escritora, aunque la atención a la representación de la sexualidad (hetero) de las mujeres es una constante de su obra¹. En esta novela, como se sabe, María Luisa/Lulú, una joven española que alcanza la mayoría de edad al mismo tiempo que España sale del franquismo y entra en la democracia, cuenta su vida sexual con un tal Pablo, desde su inicio a los quince años hasta sus treinta años, más o menos, momento en el que sufre una crisis que la lleva a extremar sus experiencias.

Publicada en la colección *La sonrisa vertical* de Tusquets y galardonada con su premio epónimo en 1989, traducida a diecinueve idiomas y vendida a más de un millón de ejemplares por el mundo, la obra conoce un éxito sin precedentes para una novela erótica en España, hasta tal punto que José Luis Bigas Lunas realizó una adaptación para el cine apenas un año después, en 1990². Aunque la novela logra convertirse en un símbolo de la modernización de España a través de su «liberación sexual», la crítica periodística y académica la ignora hasta principios del siglo XXI por tratarse de una novela erótica, género tradicionalmente despreciado por las instituciones culturales y, más aún, por ser de autoría femenina, debido a la misoginia del campo literario español señalada, entre

¹ Ver Alicia Redondo Goicoechea, «Almudena Grandes», in Annie Bussièrre-Perrin, *Le roman espagnol actuel. Tendances & perspectives. 1975-2000*, Montpellier, CERS, 1998, tome I, p. 301-317 (traducido al francés por Annie Bussièrre-Perrin y Marie-Agnès Palaisi); Mercedes Carballo-Albengózar, «Almudena Grandes: sexo, hambre, amor y literatura», in Alicia Redondo Goicoechea (coord.), *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*, Madrid, Narcea Ediciones, 2003.

² La película lleva el mismo título que la novela: *Las edades de Lulú*. Bigas Luna es también el director de la muy *hot* *Jamón, jamón* con Penélope Cruz y Javier Bardem de 1992.

otros, por el trabajo de la socióloga de la literatura Laura Freixas³. Ahora bien, esta primera novela de Grandes no es un accidente, ni un error, ni una mancha imborrable en su producción, ni tampoco un mal necesario para hacerse un nombre en el mundo de las letras. Es una obra que dice mucho de la época en que fue publicada y de la manera como la escritora construyó su reflexión sobre el papel de la mujer en la sociedad española posfranquista.

En un primer momento, propongo repasar la recepción crítica de la obra a partir de principios del siglo XXI, insistiendo en el papel positivo desempeñado por los estudios feministas y de género en la comprensión de la novela, al contrario de otras aproximaciones que asimilan el libro a una forma de literatura sentimental. Luego, propongo una nueva lectura de la obra, centrándome en como Grandes acata o no las reglas del género erótico y en el personaje de Pablo. Mi hipótesis es que *Las edades de Lulú* es una obra más transgresiva de lo que parece al ofrecer otra visión de la sexualidad femenina y, a través de ella, una reflexión sobre los límites que se le imponen a una mujer en una sociedad patriarcal.

PANORAMA DE LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA OBRA

Las edades de Lulú como acabo de decir ha gozado de un gran éxito público, pero ha tardado en conseguir un reconocimiento crítico. Así es como en un artículo de 1999 dedicado a la producción de Grandes por entonces bastante reducida (tres novelas y una recopilación de cuentos), Alicia Redondo Goicoechea⁴ confiesa que estuvo a punto de descartar la obra por tratarse de una novela erótica.

En estas líneas, propongo enfocar los análisis de la obra más destacados, aunque no pretendo ser exhaustiva, empezando por el

³ Laura Freixas, *La novela femenil y sus lectoras*, Servicios de publicación de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2008; Laura Freixas, «La literatura en España hoy: ¿“cosa de mujeres”?», in Maria-Graciete Besse & Nadia Mékouar-Hertzberg (textes réunis par), *Femme et écriture dans la péninsule ibérique*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 71-78.

⁴ Alicia Redondo Goicoechea, *art. cit.* Alicia Redondo Goicoechea es también autora de *Mujeres y narrativa: otra historia de la literatura española* (Siglo XXI, 2009).

de Alicia Redondo antes mencionado, y el de Gonzalo Navajas⁵, otro gran especialista de narrativa española contemporánea, publicados en sendos volúmenes de un estudio de conjunto a cargo de la hispanista francesa Annie Bussière-Perrin. Me centrar  luego en una serie de lecturas hechas desde una perspectiva claramente feminista, que se debe a hispanistas norteamericanas tales como Ellen Mayock⁶, Ana Corbal n⁷ y Eva Legido Quigley⁸, para contrastarla con otra serie de interpretaciones producidas por la crítica española (Santos Alonso⁹,  ngel Basanta¹⁰ entre otros). Mi hipótesis es que, al comparar estos distintos análisis, saldrán a la luz los prejuicios que siguen pesando sobre la literatura erótica, especialmente la de autoría femenina, y sobre las mujeres en general. Afirmar, como hacen varios críticos, que *Las edades de Lulú* es una novela de amor revela no solo cierta incomprensión de la obra y de su contexto de creación, sino también una concepción más bien retrógrada de las relaciones entre mujeres y hombres y de la sociedad, más ampliamente.

Redondo y Navajas: dos lecturas pioneras

Como antes dicho, los análisis de Redondo y Navajas se encuentran en sendos volúmenes de un trabajo de investigación sobre narrativa española contemporánea llevado a cabo por distintos especialistas a

⁵ Gonzalo Navajas, «Fiction et  rotisme. Le recentrage du corps dans la fiction espagnole contemporaine», in *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture*, tome II, A. Bussière-Perrin (coord.), Editions du CERS, Montpellier, 2001, p. 137-149.

⁶ Ellen Mayock, «Family Systems Theory and Almudena Grandes' *Las edades de Lulú*», *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 29, No. 1 (2004), p. 235-256.

⁷ Ana Corbalán, «Contradicciones inherentes a *Las edades de Lulú*: Entre la transgresión y la represión», *Letras Femeninas*; Winter 2006; 32, 2, p. 57-80.

⁸ Eva Legido Quigley, *  Que viva Eros?*, Madrid, Talasa, 1999; Eva Legido Quigley, «Intransiciones eróticas españolas: lo irracional en el discurso sexual, de la dictadura a la posmodernidad», in A. L. Martín y J. I. Díez (eds.), *Venus venerada II. Literatura erótica y modernidad en España*, Madrid, Editorial Complutense, 2007, p. 195-209.

⁹ Santos Alonso, *La novela española en el fin de siglo*, Madrid: Marenostrom, 2003.

¹⁰  ngel Basanta, «La trayectoria novelística de Almudena Grandes», I. Andrés-Suárez & A. Rivas (ed.), *Cuadernos de narrativa. Almudena Grandes*, Madrid: Arco Libros, p. 33-55. También podemos mencionar los análisis similares de Mario Vargas Llosa y Fernando Valls: Fernando Valls, *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona: ed. Crítica, 2003, p. 172-194; Mario Vargas Llosa, «Dos muchachas», *El país*, 28/11/2004, p. 15-16. URL: <https://elpais.com/diario/2004/11/28/opinion/1101596406_850215.html>

invitación de hispanistas franceses, entre ellos Annie Bussièrre-Perrin. Es interesante subrayar que estos dos primeros textos críticos producidos por académicos de renombre estuvieron publicados en Francia y en francés.

Los dos análisis coinciden en que el personaje femenino de la novela de *Grandes* no logra llevar a cabo su proceso de autonomización con respecto al personaje masculino ya que, al final de la historia, Lulú cae de nuevo en los brazos de Pablo. Sin embargo, los motivos alegados por ambos especialistas para explicar tal fracaso difieren bastante.

En su artículo, Redondo considera que *Las edades de Lulú* ocupa merecidamente el primer lugar en la producción de la escritora en la medida en que todas las novelas publicadas después por la autora cuestionan igualmente la autonomía del sujeto femenino. Para Redondo, a los personajes femeninos grandesianos, les cuesta alcanzar esta autonomía porque son personajes vulnerables, vulnerados por una relación disfuncional con sus madres: son víctimas de lo que ella llama el «desamor materno». Redondo señala asimismo una evolución entre *Las edades de Lulú* (1989) y *Malena es un nombre de tango* (1991) por un lado y *Modelos de mujer* (1994) y *Atlas de geografía humana* (1996) por otro: en las dos primeras novelas, los personajes femeninos encarnan el rechazo del modelo de mujer forjado por el franquismo mientras que en las obras siguientes, encarnan un modelo de mujer alternativo que sigue definiéndose con respecto al hombre pero cuya sexualidad ya no se construye idealmente, en relación con el símbolo de la virgen. Según Redondo, los personajes femeninos grandesianos conforman un modelo dual, binario y claramente contradictorio, el del hada/bruja, en sintonía con la evolución de la sociedad española. Por eso, tratándose de Lulú, el aprendizaje de la libertad “no debe confundirse con la autonomía total¹¹”. De hecho, la estructura de la novela, basada en una doble temporalidad que se resuelve en una circularidad, simboliza para Redondo el imposible acceso de Lulú a una autonomía plena: al caer de nuevo en los brazos de Pablo, se encierra en la trampa de una libertad superficial. Por lo demás, la especialista saluda la calidad literaria de la obra.

¹¹ Alicia Redondo, *art. cit.*, p. 306.

El análisis de Navajas, publicado en el segundo volumen del trabajo coordinado por Bussière-Perrin en 2001, recalca a su vez el carácter inacabado del proceso de autonomización de Lulú, pero a diferencia de Redondo, la reflexión de Navajas no se centra en la obra de Grandes sino en la evolución del erotismo en la narrativa española desde los años 50. Según Navajas, en las últimas décadas del siglo XX, el erotismo se ha ido constituyendo en valor comercial a medida que se producía la mercantilización de la cultura y su despolitización. En este sentido, considera que la narrativa erótica posmoderna, es decir la que se desarrolla a partir del final del franquismo en España, carece globalmente de interés en el plano literario, estético y, sobre todo político. Por eso, Navajas reprocha a la novela de Grandes lo que considera una falta de compromiso feminista de la autora al crear un personaje femenino que no lleva a cabo su proceso de emancipación. Quizás sea interesante recordar aquí que Navajas trabajaba entonces en Estados Unidos donde los estudios feministas y de género ya estaban en pleno auge (el famoso ensayo de Butler, *Gender Trouble*, es de 1991) mientras que, en España, tal perspectiva estaba totalmente desconocida. Por otro lado, sería demasiado largo hacer un recorrido histórico del feminismo en España, pero Almudena Grandes ha rechazado siempre la etiqueta de escritora feminista, tal como Rosa Montero, por ejemplo, justificando ese rechazo por el lugar que ha ido ocupando en el campo literario español: escritoras como Grandes o Montero no supieron (o no quisieron) ver que eran excepciones que confirmaban la regla de un mundo de las letras todavía profundamente misógino a finales del siglo XX.

Finalmente, estas dos lecturas pioneras lamentan que Lulú no vaya más lejos en la conquista de su autonomía. Otras aproximaciones, feministas, consideran que, si bien esta conquista queda inacabada, es importante celebrarla como tal.

El giro feminista

El análisis de Ellen Mayock, hispanista feminista norteamericana, aborda la novela bajo el ángulo original de la configuración de las relaciones familiares reales y simbólicas en ella y se apoya para ello

en el trabajo de los antropólogos Murray Bowen y Daniel Papero¹². Básicamente, su hipótesis coincide con la de Redondo, ya que analiza el comportamiento sexual de Lulú como consecuencia de la deficiencia de su estructura familiar, al ser los padres poco implicados, especialmente la madre. Sin embargo, resuelve la cuestión de otra manera al supeditar la búsqueda de Lulú a una relación triangular en que intervienen por lo tanto Lulú, su hermano mayor Marcelo y el amigo de este, Pablo. Esta relación triangular se sustituiría pues a la relación disfuncional que la une a sus padres y constituiría una forma de reparación. La manera como el personaje femenino vive su sexualidad o el hecho de que el proceso de reparación es inacabado son finalmente secundarios. Lo importante es el porqué de su búsqueda: Lulú busca a través de Marcelo y Pablo figuras paternas (padre y madre) de sustitución. En este sentido, la novela constituiría un aporte a las letras españolas en la medida en que: «The depicting of shifting familiar dynamics and their effects on the eponymous protagonist of *Las edades de Lulú* make the novel a fundamental addition to the canon of family portraits in twentieth-century Spanish letters¹³». La novela de Grandes interrogaría pues la estructura profunda de la familia española y al interrogarla contribuiría a deconstruirla de cierta manera. El balance que Mayock saca de la novela es bastante positivo al final.

Por su lado, en un artículo de 2006, Ana Corbalán propone un análisis marcado por la perspectiva de género con referencias a las obras de Butler y Lou Channon-Deutsch¹⁴. Para la hispanista feminista norteamericana, el personaje de Lulú es fundamentalmente ambiguo. Es un personaje transgresivo en la medida en que practica una sexualidad transgresiva para una mujer española de la época del posfranquismo y luego de la transición y, al mismo tiempo, es una mujer no transgresiva. Para Redondo, no lo es porque es prisionera de Pablo; para Corbalán, no lo es porque recurre a la pornografía para vivir su sexualidad, siendo la pornografía *mainstream*, la que usa Lulú, un discurso antiemancipador por excelencia. Lulú no haría más que realizar los fantasmas de Pablo y no se emanciparía a nivel sexual ni a nivel personal ya que no sería

¹² Ver, por ejemplo, Murray Bowen, *Family therapy in clinical practice*, Jason Aronson Inc, Londres, 1993.

¹³ Ellen Mayock, *art. cit.*, p. 253-254.

¹⁴ Lou Channon-Deutsch, *Narratives of desire: Nineteenth-century Spanish fiction by women*, Pennsylvania State University Press, 1994.

totalmente dueña de su placer, ni de su deseo, ni de su cuerpo. Es una lectura interesante, pero se sitúa en una perspectiva de género muy propia del debate sobre la pornografía en los EEUU. También sería demasiado largo hacer un recorrido histórico de la pornografía *mainstream* norteamericano, pero, sintéticamente, se puede decir que el cine pornográfico alcanza tal nivel de desarrollo en los años 70 del pasado siglo en los EEUU que se convierte en un elemento insoslayable de la cultura *mainstream*. Las feministas norteamericanas desarrollan al respecto una reflexión propia separándose pronto en dos grupos: las abolicionistas que quieren prohibirlo pura y simplemente y las *pro-sex* que defienden la idea de que el cine porno puede evolucionar desde una perspectiva machista hacia una perspectiva feminista. Para llegar a tal perspectiva es necesario estudiar el porno como discurso dominante, como dispositivo de dominación y deconstruirlo. De hecho, académicos como Linda Williams¹⁵ empiezan a incluirlo en sus trabajos de modo que nacen los *Porn Studies* como rama específica de los *Cultural Studies*. Si bien la perspectiva deconstruista de Corbalán es interesante, peca de anglocentrismo al obviar que en la época de publicación de la novela de Grandes, el trabajo de deconstrucción de la pornografía apenas había empezado en España y en ámbitos militantes radicales minoritarios y bastante marginados por el poder como bien ha mostrado la historiadora del feminismo español Silvia Gil¹⁶. Cuando Corbalán denuncia el sesgo del discurso erótico de la novela a través de la pornografía y del *male gaze* teorizado por Laura Mulvey en los setenta, señala algo totalmente inédito en la España postransicional (o casi¹⁷).

Sin embargo, Corbalán considera que la novela, a pesar de sus contradicciones, propone una visión nueva de la sexualidad femenina a la vez que subraya las dificultades del sujeto femenino para acceder a otra forma de sexualidad que la dominante, que la reduce al estatuto de objeto pasivo del deseo y placer masculino. Por lo tanto, según ella, la obra puede valerse de una posible dimensión didáctica.

¹⁵ Linda Williams, *Porn Studies*, Duke University Press, 2004.

¹⁶ Silvia Gil, *Nuevos feminismos. Una historia de trayectorias y rupturas en el estado español*, Madrid, Traficantes de sueño, 2011.

¹⁷ Román Gubern, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama, 2006 [1985].

Como se ve, las conclusiones de estos distintos análisis coinciden en que la emancipación de Lulú no se lleva a cabo, pero en el caso de las feministas norteamericanas, no se culpa nunca al personaje femenino (y menos aún a su creadora) y siempre se intenta ver el problema desde una perspectiva más amplia: en el caso de Mayock, parte de la responsabilidad del fracaso de Lulú la tienen estructuras familiares obsoletas, poco adaptadas a los legítimos deseos de emancipación de una joven española de aquella época; en el caso de Corbalán, parte de la responsabilidad del fracaso de Lulú la tiene un discurso dominante que ha sustituido el paradigma de la virgen por el de la puta, mediante la pornografía... En cualquier caso, se celebra la oda a la libertad sexual entonada por Grandes, por contradictoria que sea.

El espejismo del amor

Antes de pasar a mi propia lectura de la novela, quisiera señalar dos análisis más de la novela, uno de Santos Alonso y otro de Ángel Basanta. En 2003, en un ensayo sobre narrativa española contemporánea, Santos Alonso vuelve sobre veinte años de producción erótica y se detiene un momento en *Las edades de Lulú*. Para el crítico, la producción erótica carece en general de interés y la novela de Grandes en particular pecaría de moralismo: su final legitimaría la dependencia afectiva y sexual del personaje femenino hacia el personaje masculino. Para Alonso, «más que un tributo al erotismo, la novela propone una valoración moral que lo descalifica¹⁸»; por lo tanto, Lulú resulta ser una «estrecha» y su creadora una defensora del patriarcado.

En cuanto a Basanta, quien subraya la «frescura» y la «espontaneidad»¹⁹ del estilo de Grandes, considera que la novela es una novela de iniciación y de amor en que, felizmente, el amante salva a su amada al final. Llega incluso a afirmar que la novela de Grandes muestra que sin amor el sexo es pura «perversión²⁰»... Parece ser que Basanta no se da cuenta de que, al reducir la novela a una apología del mito del amor romántico tipo *Cincuenta sombras*

¹⁸ Santos Alonso, *op. cit.*, p. 171.

¹⁹ Ángel Basanta, *art. cit.*, p. 34.

²⁰ *Ibid.*, p. 36

de Grey, avant l'heure, la convirtiera en un requisitorio contra la emancipación femenina. Desgraciadamente, esta interpretación es la que se lee en los medios de masas como cuando en 2004, para la publicación de la novela en formato de Bolsillo, Amelia Castilla escribe que «*Las edades de Lulú* no sufre el paso del tiempo»²¹ (¿Como una mujer sin arrugas acaso?) y que la novela cuenta, ante todo, una “historia de amor”.

Las lecturas feministas (y femeninas, de paso) permiten evitar caer en una interpretación tan poco afortunada. Propongo ahora apoyarme en ellas para, como antes dicho, recalcar de alguna manera la dimensión transgresiva de una obra que es, ante todo, una novela erótica.

La mayoría de los análisis considerados aquí obvian el hecho de que se trata de una novela erótica, o pornográfica, y al ser así, la obra sigue las pautas de un género bien definido, aunque en plena evolución en la época de publicación de la obra. Mi hipótesis es que *Grandes* acata las reglas del género y al mismo tiempo las transgrede para mejor dinamitar los valores sobre los que descansa la sociedad española de 1989, que sigue siendo marcada por el legado del franquismo. En ese proceso de derribamiento, el discurso amoroso y el personaje de Pablo, a menudo olvidado por la crítica, desempeñan un papel fundamental.

UNA NOVELA SUBVERSIVA DE LA TRANSICIÓN HACIA LA EMANCIPACIÓN

La novela de *Grandes* pertenece al género erótico; se enmarca pues en una tradición literaria en que la representación dominante de la sexualidad es eminentemente fálica y misógina; pero, a la vez, el libro se publica a finales de los años 80 en un periodo progresista de emancipación de las mujeres que tiende a poner en tela de juicio tal representación. Los análisis feministas convocados precedentemente supieron poner de relieve esta misma ambivalencia intrínseca del discurso *grandesiano*, a pesar de no centrarse en las pautas del género erótico. Mi objetivo es mostrar

²¹ Amelia Castilla, «La seducción de *Las edades de Lulú* vence el paso del tiempo», *El País*, 2004-XVIII-29, s.p.
URL: https://elpais.com/diario/2004/08/29/revistaverano/1093730403_850215.html

que además de los aspectos más visiblemente transgresivos del discurso erótico grandesiano, existen otros que contribuyen a socavar no solo los fundamentos del género sino los de una sociedad española anclada en un patriarcado rancio.

La transgresión de los códigos del género erótico

Como ya se sabe, en la novela, una joven cuenta su vida sexual desde sus quince años, edad de su iniciación, hasta sus treinta años, edad en que sufre una crisis que se resuelve por el mantenimiento del personaje femenino bajo la potestad del personaje masculino iniciador. Vista bajo esta perspectiva, la novela adopta un esquema poco emancipador. Sin embargo, este personaje masculino se convierte no solo en el marido de Lulú sino también en el padre de su hija (la pequeña Inés). Es decir que Grandes introduce en medio de su relato dos elementos totalmente ajenos al mundo de la narrativa erótica, dos instituciones heteronormativas sobre las que descansaba la sociedad española franquista y posfranquista: el matrimonio y la familia. Rompe así con las reglas del género erótico y con la representación dominante no solo del matrimonio y de la familia, sino también de la sexualidad dentro de la pareja y del papel de los padres, sobre todo de la madre. Aquí, la protagonista se vuelve madre de una niña de cuatro años, como la propia autora cuando publica su novela.

Otra transgresión mayor: la escena inaugural de la novela. Relatos de iniciación sexual femenina contados desde el punto de vista femenino no eran tan frecuentes, incluso en 1989²². Sin embargo, relatos de iniciación sexual femenina que empiezan con una escena en que la protagonista no solo se masturba, sino que lo hace viendo una peli de porno *gay*, no los había antes de *Las edades de Lulú* en España. La masturbación en la mujer es una afirmación de su autonomía como sujeto sexual: no necesita falo para sentir placer. Además, el deseo femenino viene provocado por la visión de una peli porno, un soporte tradicionalmente visionado por hombres, y de una peli de porno *gay* en este caso. Grandes crea pues un paralelismo inesperado entre una experiencia masculina bien

²² Hay precedentes célebres en Francia con *Histoire d'O* por ejemplo.

descrita por los teóricos del porno²³ (excitación ante una peli porno, especialmente si se trata de porno lésbico) y una experiencia femenina totalmente inédita: excitación ante una peli de porno *gay*. Por lo tanto, crea una especie de *female gaze* como contrapunto al tradicional *male gaze*. Recordemos que Corbalán le reprochaba a Grandes retomar los códigos de la representación de la sexualidad dominante en vez de reinventarlos. En mi opinión, los reinventa hasta cierto punto, feminizándolos; esta primera escena constituye pues un hito en la renovación de la mirada sobre la sexualidad femenina, como también señala Legido Quigley²⁴ en el trabajo que dedica a la novela.

Pablo: del príncipe azul a la denuncia de la violencia de género

Otra pieza de la dinámica de transgresión es el personaje de Pablo. Es curioso constatar que la crítica nunca cuestiona su posible responsabilidad en el fracaso del proceso de autonomización de Lulú: ¿otro sesgo de género?

En el género erótico, los personajes suelen ser inverosímiles, desdibujados, borrosos, porque son supeditados a un objetivo único: su disposición para dar y/o recibir placer. Sin embargo, el caso de Pablo es distinto; a primera vista, corresponde al prototipo del “iniciador”: mayor que Lulú, más experimentado que ella, profesor de oficio, goza de una posición privilegiada. Pero el texto va más allá de esta figura, tan común en la literatura erótica, como ya dicho. Al ser amigo íntimo de Marcelo, el hermano mayor de Lulú, frecuenta el hogar de los García de la Casa desde siempre; es el “amigo de la familia”. Además, tiene el aura del oponente al franquismo (pasa tres años en la cárcel por actividades antifranquistas), el aura del intelectual (no es solo profesor, es académico y pasa una parte de su vida laboral en una universidad de la costa este de los EEUU) y, por fin, el aura del artista maldito al ser un poeta poco reconocido...

²³ Ver Román Gubern, *op. cit.*

²⁴ «De este episodio se deduce un logro importante, ya que se legitima el placer sexual de la mujer, tradicionalmente deslegitimizado y controlado en diferentes discursos patriarcales, a través de la censura, la represión o la provocación del sentimiento de culpa», in Eva Legido Quigley, *op. cit.*, p. 126.

Reúne tantas «cualidades» que emula al «hombre perfecto», como en una parodia de novela sentimental.

No obstante, la psique de Pablo se caracteriza por su gran violencia. Las escenas de violencia psicológica, física y sexual sufrida por Lulú son numerosas y para los lectores de hoy, al menos, pueden resultar chocantes, hasta insoportables. Pablo tiene rasgos de pedófilo: inicia a Lulú cuando ella tiene quince años y él veintisiete y le depila el sexo antes de penetrarla por primera vez porque «le gustan los coños de niñas»; y de violador: la iniciación de Lulú a la sodomía no es sino una violación ya que prescinde de su consentimiento. Pablo es una figura espeluznante del maltratador, un ser sádico más que sadiano, el prototipo del narcisista perverso. La sombra del príncipe azul antes evocada se desvanece y deja asomar la de Barba Azul.

Sin embargo, estamos ante una novela erótica y para que funcione el dispositivo erótico, el texto debe encerrar un mecanismo de compensación a la violencia de Pablo, porque si el texto se carga de sentimientos demasiado «negativos», deja de excitar. El gozo extremo de Lulú y, sobre todo, el discurso pseudoamoroso de Pablo – «el hombre perfecto»–, son los elementos que sustentan este mecanismo. En ese sentido, es un error considerar la novela de *Grandes* como un cuento de hadas en que vivieron felices y comieron perdices, o una novela sentimental que promociona otra forma de sexualidad dentro de la pareja; al contrario, la idealización y sentimentalización de Pablo forman parte del dispositivo erótico.

Pero *Grandes* flirtea con los límites del género erótico. Al acentuar la violencia de Pablo escena tras escena, la escritora corre el riesgo de agarrotar el funcionamiento del texto erótico. Si toma ese riesgo es, en mi opinión, para mejor denunciar la violencia de Pablo y, más allá de los personajes, una violencia sistémica hacia las mujeres. Dos elementos me parecen llamativos al respecto. Después de la escena de violación (cap. 7), que acaba con un orgasmo explosivo de Lulú y un «Te quiero» de Pablo, la joven se da cuenta de que ha sido víctima de un abuso. Si bien en un primer momento considera que el placer que sintió le compensa el dolor que también sintió, reconoce finalmente que su argumento es inválido: «Hemos hecho tablas, pensé, hemos intercambiado placeres individuales, me ha devuelto lo que antes me había arrebatado. Este pensamiento me reconfortó. Era un punto de vista, discutible desde luego, pero no dejaba de ser

un punto de vista» (p. 161). Luego, después de la escena de incesto (cap. 9), que acaba de la misma forma «compensadora», Lulú se da cuenta, de nuevo, de que ha sido víctima de un abuso:

Yo intenté explicárselo, lo intenté, hablé sola, sola durante horas, el incesto no había entrado nunca en mis planes, desde luego [...]. Ya entonces había empezado a cuestionarme la calidad de las lecciones teóricas, de todas las lecciones teóricas, empezando por la primera, y me atormentaba la sospecha de que el amor y el sexo no podían coexistir como dos cosas completamente distintas, me convencí a mí misma de que el amor tenía que ser otra cosa. (p. 227)

Bien se ve aquí como Lulú cuestiona su relación con Pablo, tanto a nivel sexual como sentimental; no está diciendo que el sexo sin amor no vale nada, sino que el sexo que le impone Pablo es la prueba misma de su falta de respeto hacia ella, y por lo tanto, de su falta de amor por ella. Tras este episodio, Lulú decide abandonar a Pablo y luchar por su libertad, por lo tanto, no resulta tan pasiva como dejan pensar varios críticos. Sin embargo, una vez sola, se expone de nuevo a la violencia sexual (cap. 11); podemos pensar que si lo hace, es porque la violencia es la única vía por la que ha sido iniciada al placer y a cierta forma de libertad: «La raya me tentaba, su proximidad ejercía una atracción casi irresistible sobre mí, la llamada del abismo, precipitarme en el vacío y caer, caer a lo largo de decenas, centenares, millares de metros, caer hasta estrellarme contra el fondo, y no tener que volver a pensar en toda la eternidad» (p. 225). Si decide volver hacia Pablo tras esa experiencia, puede ser porque, por paradójico que sea, «confía» en la violencia de Pablo, la conoce y la controla, o eso cree. Si alguien tiene la culpa aquí, será Pablo, por abusar de su posición dominante y no permitir que Lulú se emancipe. Pero el amo deja de ser amo si el esclavo deja de ser esclavo...

La violencia es pues el elemento clave de la relación entre Pablo y Lulú. En mi opinión, el comportamiento excesivo y abusivo de Pablo metaforiza el funcionamiento de una sociedad que impone un sistema férreo de control de las mujeres, de sus cuerpos, de sus sexualidades. Por su lado, el comportamiento de Lulú metaforiza una lucha desigual, de David contra Goliat, en que su fracaso es inevitable: sus deseos de emancipación se estrellan contra el muro

del heteropatriarcado. Bajo esta perspectiva, la novela resulta más comprometida de lo que parecía. La escritora reanuda pues con una tradición erótica subversiva, tal como se desarrolló en el siglo XVIII: una literatura que pretende desacralizar instituciones, derribar normas sociales y morales, especialmente las valoradas por el catolicismo²⁵.

En conclusión, el análisis ha mostrado varios niveles de transgresión en el discurso erótico de la novela. La primera transgresión de *Grandes* consiste en introducir dos pilares de la sociedad española franquista y posfranquista en el corazón mismo del relato erótico para mejor desacralizarlos: el matrimonio y la familia o, en una versión más contemporánea, la pareja y la maternidad. La segunda transgresión consiste en abrir la novela con una escena de «empoderamiento» femenino magistral; si se deja de lado el debate sobre la pornografía, el uso de esta dentro de la novela es muy novedoso y contribuye a forjar una especie de *female gaze*. Por fin, el análisis del personaje de Pablo ha permitido entender que el discurso amoroso es un elemento transgresivo del dispositivo erótico y no al revés. La novela no es por lo tanto un alegato al mito del amor romántico sino más bien un requisitorio contra él, que subraya la violencia de Pablo hacia Lulú y, más ampliamente, una violencia sistémica hacia las mujeres, una violencia de género. La emancipación femenina se ve frenada por una sociedad hecha a la medida de los hombres. Con lo cual, la emancipación femenina no puede prescindir de una emancipación del conjunto de la sociedad en defensa de la igualdad entre personas, independientemente de su sexo, género, origen o clase.

Por fin, quisiera subrayar que el hecho de que la crítica ha ignorado durante tanto tiempo al personaje de Pablo y ha culpado siempre al personaje femenino, y a veces a su creadora, por su «emancipación fracasada» revela un fuerte sesgo de género del discurso académico. Simplemente por eso merecía la pena ofrecer una nueva lectura de la novela. *Grandes* no solo ha firmado una gran novela erótica, sino que ha contribuido también a la deconstrucción del

²⁵ Ver, por ejemplo, Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*, Paris, Alinéa, 1991.

discurso heteropatriarcal dominante en la España democrática, pero no por lo tanto feminista, de finales del siglo XX²⁶.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALONSO, Santos, *La novela española en el fin de siglo*, Madrid: Marenostrum, 2003.

BASANTA, Ángel, «La trayectoria novelística de Almudena Grandes», in I. ANDRÉS-SUÁREZ & A. RIVAS (ed.), *Cuadernos de narrativa. Almudena Grandes*. Madrid, Arco Libros, p. 33-55.

CARBALLO-ALBENGÓZAR, Mercedes «Almudena Grandes: sexo, hambre, amor y literatura», in Alicia REDONDO GOICOECHEA (coord.), *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*. Madrid, Narcea Ediciones, 2003.

CASTILLA, Amelia (2004), «La seducción de *Las edades de Lulú* vence el paso del tiempo», *El País*, 2004-XVIII-29, s.p. <https://elpais.com/diario/2004/08/29/revistaverano/1093730403_850215.html> [consulté le 01/09/22]

CHARNON-DEUTSCH, Lou, *Narratives of desire: Nineteenth-century Spanish fiction by women*, Pennsylvania State University Press, 1994.

CORBALÁN, Ana, «Contradicciones inherentes a *Las edades de Lulú*: Entre la transgresión y la represión», *Letras Femeninas*, Winter 2006, 32, 2, p. 57-80.

FREIXAS, Laura, *La novela femenil y sus lectoras*, Servicios de publicación de la Universidad de Córdoba, Córdoba, 2008.

--, «La literatura en España hoy: ¿“cosa de mujeres”?», in Maria-Graciete BESSE & Nadia MEKOUAR-HERTZBERG (textes réunis par), *Femme et écriture dans la péninsule ibérique*. Paris, L'Harmattan, 2004, p. 71-78.

²⁶ En una obra posterior, *Castillos de cartón*, de 2004, Grandes retoma el hilo de *Las edades de Lulú* contando la historia de un trio sexual y amoroso en el Madrid de la Movida. Sin entrar en detalles, es interesante ver como en esta segunda novela, la instancia narradora constata un doble fracaso: el del personaje femenino, pero también el de los dos personajes masculinos. Ninguno de los tres consigue dar cauce a sus aspiraciones. La conclusión que parece poder sacarse de esta obra es la decepción de las ilusiones despertadas por la Transición en cuanto a emancipación femenina como masculina, emancipación con respecto a modelos de mujeres y hombres tornados claramente obsoletos.

GIL, Silvia, *Nuevos feminismos. Una historia de trayectorias y rupturas en el estado español*. Madrid, Traficantes de sueño, 2011.

GOULEMOT, Jean-Marie, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main: lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIIIe siècle*. Paris, Alinéa, 1991.

GUBERN, Román, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona, Anagrama, 2005 [1982].

LEGIDO QUIGLEY, Eva, *¿Que viva Eros?* Madrid, Talasa, 1999.

--, «Intransiciones eróticas españolas: lo irracional en el discurso sexual, de la dictadura a la posmodernidad», in A. L. Martín y J. I. Díez (eds.), *Venus venerada II. Literatura erótica y modernidad en España*. Madrid, Editorial Complutense, 2007, p. 195-209.

MAYOCK, Ellen, «Family Systems Theory and Almudena Grandes' *Las edades de Lulú*», *Anales de la literatura española contemporánea*. Vol. 29, No. 1 (2004), p. 235-256.

NAVAJAS, Gonzalo, «Fiction et érotisme. Le recentrage du corps dans la fiction espagnole contemporaine», in *Le roman espagnol actuel. Pratique d'écriture*, tome II, A. BUSSIÈRE-PERRIN (coord.). Editions du CERS, Montpellier, 2001, p. 137-149.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia, «Almudena Grandes», in Annie Bussièrre-Perrin, *Le roman espagnol actuel. Tendances & perspectives. 1975-2000*, Montpellier, CERS, 1998, tome I, p. 301-317 (traduit de l'espagnol par Annie Bussièrre-Perrin et Marie-Agnès Palaisi)

REDONDO GOICOECHEA, Alicia, *Mujeres y narrativa: otra historia de la literatura española*. Madrid, Siglo XXI, 2009.

VALLS, Fernando, *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, editorial Crítica, 2003, p. 172-194

VARGAS LLOSA, Mario, «Dos muchachas», *El país*, 28/11/2004, p. 15-16.

<https://elpais.com/diario/2004/11/28/opinion/1101596406_850215.html> [consulté le 01/08/22]

WILLIAMS, Linda, *Porn Studies*. Duke University Press, 2004.