



Facultat de Filosofia i Lletres

**Universitat de les
Illes Balears**

Memòria del Treball de Fi de Grau

Las edades de Lulú de Almudena Grandes

Elionor Mir Tomàs

Grau de Llengua i Literatura Espanyoles

Curs acadèmic 2018-19

DNI de l'alumne: 78222766L

Treball tutelat per: María Payeras Grau

Departament de Filologia Espanyola, Moderna i Clàssica

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació	Autor		Tutor	
	Sí	No	Sí	No
	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball: novela eròtica, *Las edades de Lulú*, Almudena Grandes, novela de la Transición, La Sonrisa Vertical

1. Introducción
2. La novela de la Transición
 - 2.1. La novela en un nuevo sistema literario
 - 2.2. Convivencia generacional
 - 2.3. Subgéneros narrativos en auge
 - 2.4. La novela de autoría femenina
3. La novela erótica
4. Almudena Grandes Hernández
5. *Las edades de Lulú*
 - 5.1. Resumen
 - 5.2. La Sonrisa Vertical: premio y colección
 - 5.3. Tabús
 - 5.4. Análisis textual
 - 5.4.1. Narrador
 - 5.4.2. Espacio y tiempo
 - 5.4.3. Personajes
 - 5.4.3.1. Lulú y Pablo
 - 5.4.3.2. Lulú y Marcelo
6. Conclusión
7. Referencias bibliográficas

1. Introducción

La Dictadura franquista que dominó nuestro país desde 1939 hasta 1975, impuso su ideología y obstaculizó el acceso a la cultura y, sobre todo, a la literatura que no era acorde con sus preceptos. Al terminar el periodo de opresión se generaron muchas esperanzas en torno a la literatura que se pudiera desarrollarse en el conocido como periodo de Transición.

El erotismo, subgénero al que pertenece la obra en la que vamos a centrar las reflexiones de este trabajo, ha estado envuelto en tabús prácticamente toda su existencia, más si consideramos que choca con el ideario cristiano, dominante en la cultura occidental. Para entender la importancia de la obra tratada en la época en la que se publicó, haremos un breve repaso de su contexto, empezando por caracterizar la novela en la Transición, ahondaremos también en la novela de autoría femenina de ese periodo, y terminaremos con un breve repaso por el subgénero erótico.

En este trabajo se intentará analizar la obra de una de las grandes autoras españolas de nuestro tiempo, Almudena Grandes, dentro de su contexto histórico. Concretamente se trata de su primera novela, publicada en 1989, *Las edades de Lulú*. Es una novela de fuerte componente erótico, que ahonda en el proceso de descubrimiento de la sexualidad desde un punto de vista femenino. El personaje, satisfará su curiosidad en el entorno urbano de la ciudad de Madrid, que la autora conoce bien. Además, la obra consigue llegar a tantos lectores por el carácter testimonial, que intentará reflejar las incertidumbres y curiosidades que surgieron después de un periodo histórico donde las muestras de deseo sexual eran altamente reprochables. Analizaremos brevemente la biografía y la producción literaria de Almudena Grandes, así como el Premio La Sonrisa Vertical, que dio alas a la novela de Grandes, además de intentar estimular la producción de las obras eróticas para lograr quitar ese tabú que siempre ha existido sobre ellas.

La protagonista, Lulú, empieza el viaje de autodescubrimiento a una tempranísima edad, teniendo relaciones sexuales con un hombre amigo de la familia, quien será su guía en el arte del placer sexual, llegando a experimentar muchos de los tabús sexuales: orgías, tríos, sodomización, incesto... En cuanto a la obra en sí, después de un resumen de la misma y una breve introducción al tabú sexual, se procederá a analizar los elementos textuales de más interés, como son: el narrador, el espacio y el tiempo en la obra y se

ahondará más profundamente en los protagonistas principales, Marcelo, Pablo y, sobre todo, Lulú.

Como podemos ver, iremos desde un contexto más general como es la literatura de la Transición e iremos estrechando el círculo hasta llegar a la obra en sí y sus elementos más destacables. Este trabajo es un intento de acercamiento de *Las edades de Lulú* a los lectores, y para entender la relevancia de la novela, tenemos que comprenderla desde la perspectiva de su época y las circunstancias que la rodeaban.

2. La novela de la Transición

2.1 La novela en un nuevo sistema literario

La Transición española fue, sin duda un periodo muy particular para la producción literaria. Cronológicamente, sigue sin haber consenso sobre el inicio y el final de este periodo. Como nos indica Illie (1995), en un simposio sobre la literatura, se eligió la fecha de la muerte del general Franco (20 de noviembre de 1975), como inicio oficial de este periodo literario, aunque haya historiadores que ven la muerte de Carero Blanco en 1973 como un inicio de esa nueva etapa (véase Ros Ferrer, 2013). Se basan por tanto, en un acontecimiento político para marcar el periodo literario.

El mayor desacuerdo se encuentra en torno a fecha que marca el fin de la Transición española. Fue un periodo de muchos sucesos, sobre todo políticos, de gran importancia para el país, por lo que establecer uno de ellos como el fin de esta etapa era muy complicado. Las teorías con mayor peso son: las primeras elecciones democráticas en 1977; la aprobación de la Constitución en 1978; el triunfo en las elecciones estatales del PSOE en 1982 (véase Ferreras, 1995; Villanueva, 1992; y Monleón, 1995).

Después de una dictadura represiva y controladora en ámbito cultural (además de muchos otros ámbitos), existía una gran expectativa sobre la producción literaria cuando el régimen llegó a su fin en 1975. “la desaparición formal de la censura y el clima de libertad de opinión de la etapa de la Transición política indujo la falsa esperanza de un resurgimiento literario a cargo de los textos que los mecanismos de control de la Dictadura habían impedido publicar.” (Sanz Villanueva 1992: 252). No fue hasta los años ochenta que podemos ver un florecimiento de la literatura tal y como las expectativas exigían.

2.2 Convivencia generacional

Uno de los factores que ayudó al cultivo de la novela fue la creación de premios. Recordemos que durante la Dictadura franquista los premios que existían eran dados por el régimen para incentivar el cultivo de la ideología del predominante, además, no eran muy abundantes debido a las consecuencias económicas de la guerra. Durante la Transición existieron numerosos premios literarios. Algunos, como el Cervantes (concedido a autores tan reconocidos como Jorge Guillén, Dámaso Alonso o Luis Rosales) fueron creados para reconocer la trayectoria y la calidad literaria de los escritores de relevancia en español (como sería el premio Cervantes concedido a autores tan reconocidos como Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Camilo José Cela...), como para dar la oportunidad a jóvenes escritores de demostrar su valía y dar a conocer su obra al gran público. Otros, creados con anterioridad, continuaron su andadura, como el Premio Nadal, que en esos años premió a autores como Francisco Umbral, Raúl Guerra Garrido y Fernando Arrabal. El Premio Fastenrath, que no está restringido a la narración, premió, por ejemplo, en 1975, una biografía novelada de la hija de Don Juan de Austria, escrita por Mercedes Fórmica. Otros muchos premios, de carácter local, regional y, posteriormente, autonómico, vinieron a sumarse al panorama cultural español. En el contexto de expansión de libertades propio de la época, se creó, auspiciado por la editorial Tusquets, el premio La Sonrisa Vertical con la idea de incentivar el cultivo del género erótico (véase Prieto de Paula/ Langa Pizarro, 2007).

Desgraciadamente, debido a la inflación de premios literarios, (que no solamente crearon las editoriales, sino también los ayuntamientos, diversas asociaciones dedicadas a la cultura, el gobierno, firmas comerciales...) en algunos casos se fue perdiendo la calidad de la que debería estar dotada cualquier obra, por lo que el tener un premio literario en esta época no era siempre sinónimo de tener una obra brillante.

En cuanto a las modalidades de la novela que se cultivaron durante la Transición, podemos encontrar un abanico de variedades bastante amplio. Recordemos que la aparición de la guerra y la posterior implantación de la Dictadura irrumpió la evolución natural de la literatura en España (véase Ros Ferrer, 2014). Muchos autores murieron o se exiliaron, determinados temas eran prohibidos y censurados, por lo que, cuando por fin se eliminó ese control tan exhaustivo de la literatura, nos encontramos con que no había una tendencia homogénea que dominara todo el panorama (como sí la había en

otros momentos de la historia como por ejemplo antes de la Guerra Civil con las vanguardias). Habían ido surgiendo distintos géneros y estéticas, pero predominaba, sobre todo la libertad de tendencias en la novela.

Como es de todo sabido, la nueva narrativa española no existe. Porque si bien es cierto que de un tiempo a esta parte han ido apareciendo novelas y libros de relatos firmados por autores nuevos, esos mozalbetes, aparte de escribir bonito y ser chistosos, han cometido la indelicadeza de no presentar un frente homogéneo, de ir cada uno por su cuenta, de no pertenecer siquiera a una misma generación (Villanueva, D. *et al*: 299)

Aun así, Villanueva (1992), sintetiza la gran variedad de generaciones o grupos en cuatro grandes bloques: los narradores de posguerra (con autores como Cela y Delibes), los que cultivaban la novela realista (incluyendo a Martín Gaité), los que rompen con la novela realista (con Benet como paladín) y finalmente los denominados nuevos narradores (Martínez de Pisón, Ferrero...).

2.3 Subgéneros narrativos en auge

En la narrativa se cultivó una gran cantidad de tendencias que siguen el mismo esquema comentado anteriormente sobre los grupos de autores, es decir, encontramos un gran abanico de estilos cultivados sin que ninguno acapare un protagonismo absoluto. Ferreras (1995) hace una clasificación de lo que podríamos ver como tendencias narrativas cultivadas en España durante la mencionada etapa de la Transición:

En primer lugar, encontramos las novelas de la guerra y de la posguerra, cuya temática es obvia: la guerra y la posguerra españolas. No tiene necesariamente que ser una crítica o una obra que se centre únicamente sobre esta temática, pueden ser obras cuyos personajes tengan interiorizados estos hechos y se reflejan en la obra. Aparece un modo de tratar estos acontecimientos de una manera más satírica o humorística, algo impensable en el periodo de posguerra. Destacan obras como: *El día de hoy* (1976) de Jesús Torbado, *El mar inmóvil* (1981), de Eduardo Alonso o *Crónica y milagros de Óscar Ferreira, caudillo* (1978), de Gabriel Plaza Molina.

En segundo lugar, aparece la novela del discurso lúdico, cuyo inicio se basa en la obra de Martín Santos: *Tiempo de silencio* de 1962. Aparte de ese rompimiento con la

realidad que caracteriza la obra, surge también una nueva manera de tratar el uso del lenguaje, que será esencialmente barroquizante. Destacan obras como la de Miguel Espinosa: *Escuela de Mandarines* (1974), o la trilogía de Julián Ríos que se abre con la publicación en 1983 de *Larva. Babel de una noche de San Juan*.

La novela de Martín Santos, *Tiempo de silencio* (1962) marcó otra tendencia relevante: la novela del discurso reflexivo. Agrupa las narrativas subjetivas de carácter culto, serio, que destacan por su contenido reflexivo. Sin duda la figura que más destaca de este grupo es Juan Goytisolo con obras como: *Reivindicación del conde Don Julián* de 1970.

Otra de las tendencias es la novela histórica donde sus integrantes narran un episodio de la historia cercana desde un punto de vista más objetivo que en la novela de guerra o posguerra. Pueden tratar un tema en concreto de la historia como podría ser la figura de la mujer en el caso de Loures Ortiz con *Urraca* (1982). Muchas veces nos encontramos al límite de lo que podría denominarse novela política como es el caso de algunas obras de Carlos Rojas como: *El Valle de los Caídos* (1977) o *Memorias inéditas de José Antonio Primo de Rivera* (1977).

Un tipo de novela que nos llama especialmente la atención es la novela erótica, que analizaremos más exhaustivamente en el punto posterior por ser el género principal de la obra que vamos a analizar. Solo adelantaremos que, aunque fue borrada durante la época franquista, consigue un gran resurgimiento en cuanto esta termina.

La novela de intriga, también llamada novela negra, presenta un gran número de adeptos. Como resulta evidente, la temática gira en torno a una trama rodeada de misterios, es muy habitual que nos encontremos en un mundo policíaco. Estas aventuras están muy bien estructuradas y suelen gozar de grandes detalles. Uno de los autores más importantes de esta temática es Eduardo Mendoza, que destaca con obras tan importantes como: *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), *El laberinto de las aceitunas* (1982) o *El misterio de la cripta embrujada* (1979).

Finalmente nos encontramos con el cultivo de las nuevas tendencias del realismo. Lejos de ser los realistas de la posguerra, esta nueva tendencia se deja influenciar por las otras anteriores y se caracteriza por el perfeccionamiento técnico y estilístico más que por

su deseo ferviente de reflejar la realidad. Destaca Marín Gaité con *El cuarto de atrás* (1978) o Rosa Chacel con *Acrópolis* (1984).

Todas estas tendencias mencionadas no son la totalidad de las producidas durante la Transición, sino las más destacadas. Podemos encontrar también novelas amorosas, testimoniales, intimistas, la metanovela...

2.4 La novela de autoría femenina

Creo que se merecen especial atención (y reconocimiento) las obras novelísticas de autoría femenina cultivadas en la época de la Transición. Por algunos factores como podrían ser: los prejuicios, el sexismo o la falta de interés, muchas mujeres han visto su obra relegada a un segundo plano, a las sombras. Mucho más, si venimos de un periodo que encasillaba a la mujer a la maternidad, al matrimonio y a las labores domésticas, sin creerla capaz de producir ningún tipo de literatura. Nichols (1992) afirma que la narrativa femenina (que no feminista) contemporánea no es única y homogénea. La idea de encasillar toda la literatura producida por el sexo femenino en un solo grupo debería ser tan absurda como la de encasillar la producción literaria contemporánea masculina en un solo conjunto (véase Prieto de Paula /Langa Pizarro, 2007).

Nichols (1992) señala que la literatura de producción femenina se ha considerado (y se considera), como un subgrupo. Es decir, sí tiene unos elementos que podemos llamar característicos (que derivan de un factor cultural y social solamente), pero siempre dependiente del grupo dominante, el masculino, lo que solo perpetua la idea de dependencia de las mujeres y su literatura hacia los hombres. Debemos por tanto olvidar los papeles tradicionales impuestos y valorar la literatura no por el género del escritor, sino por su calidad. Dejemos de relegar el papel de la mujer en la literatura como objeto y considerémoslas seres capaces también de producir.

Al contrario de lo que podríamos pensar, la tendencia al menosprecio de las obras femeninas, no se ve actualizada por la modernidad de los tiempos. Como comenta Nichols (1995) desde su experiencia personal, en su asistencia al simposio “España hacia el siglo XXI” en 1990, se sorprendió cuando Mainer al introducir las corrientes literarias en España y mencionar cientos de autores, no mencionó ni a una sola mujer. Este ejemplo, visualiza la poca repercusión que tenían las obras de autoría femenina, a pesar de contar con personajes tan importantes como: Laforet, Tusquets, Martín Gaité, Matute, Quiroga,

Aldecoa y muchas otras más, o de cultivar tendencias tan fascinantes como es el *Bildungsroman*. (véase Ciplijauskaité)

Como relata la autora (Nichols 1995), muchas veces las mujeres que aparecen en prensa o reciben alguna mención, lo suelen hacer en el apartado de “novela femenina”, por supuesto esto conlleva una descatalogación de la autora y su obra. Las mujeres escritoras de la Transición, cultivaron los mismos géneros que los hombres, un abanico bastante amplio (como hemos visto anteriormente) pero apenas reciben mención en los manuales a pesar de su calidad, como decimos, se ven relegadas a una sección aparte que apenas recibe atención. La misma Grandes afirma en una entrevista que “El sistema acepta sin problemas a las escritoras que se ciñen al reducidísimo [sic] espacio que se ha previsto tradicionalmente para ellas” (Añover 2000: 808). Por eso, el hecho de que una obra femenina logre el éxito y cierta visibilidad entre todas las obras masculinas es un esfuerzo hercúleo por parte de la autora, debido a la cantidad de impedimentos a los que se enfrenta.

3. El género de la novela erótica

El erotismo lleva cultivándose como género literario desde el inicio de la literatura donde encontramos antecedentes como *Banquete* de Platón, Boccaccio, Catulo, Tibulo, el *Kama-sutra*... o incluso como nos recuerda Ledesma Pedraz (2000), en la Biblia, como sería el caso de *El cantar de los cantares*. En la mitología griega y latina eran frecuentes las escenas sensuales (recordemos la figura de Afrodita) o incluso las sexuales (Zeus tiene aventuras amorosas constantemente, como por ejemplo su acoplamiento con Europa). La imposición de la moral cristiana en Occidente refuerza la idea de sexualidad como un pecado, algo reprochable. “De todo ello se deriva la ausencia, en nuestra cultura occidental, de una *ars erótica* tal y como la han conocido en otras civilizaciones” (Lesma Pedraz 2000: 11).

En España, como introduce Morales Villena (1986) encontramos el erotismo como especialización, a partir del s. XVIII por la influencia de la literatura francesa durante la Ilustración. En la literatura de fin de siglo (finales de siglo XIX) encontramos también un gran interés por los temas sexuales, encontrando títulos como: *Las perversiones del instinto sexual* (1896) de Albert Moll o *Higiene conyugal* (1893) de Constantino Martínez. (véase García Lara, 2000). En 1900 aparecerán unas novelas realistas llamadas

“galantes” cuyo máximo exponente será Eduardo Zamacois, pero podemos encontrar autores como: Pedro Mata, Alberto Insúa o Felipe Trigo que cultivaron el erotismo ya como un género en sí.

Por supuesto, todo el acceso a la literatura erótica anterior a 1936 fue obstaculizado por el régimen franquista, retirando incluso los ejemplares de dicha índole de las bibliotecas. No volvemos a encontrar este género hasta la época de la Transición, podríamos decir que un poco antes, con la derogación de la ley de la censura y la progresiva modernización del régimen durante los últimos años de Dictadura.

Llama especialmente la atención, la abismal diferencia que existe en el terreno erótico entre lo cultivado antes y después de la Guerra Civil. Durante el periodo de la Republica encontramos títulos como: *Desnudismo integral: una nueva visión de la vida* (1932), *Elysa: el paraíso de los desnudistas* (1930) o *Iniciación en la vida sexual: la moderna educación sexual, higiene secreta del matrimonio, virginidad y desfloración* (1931). Todos ellos con unas imágenes muy sugerentes, enseñando pechos, con posturas explícitas... (véase Zubiaurre, 2015).

Una vez más, vemos como la imposición de la Dictadura franquista rompe con la evolución literaria y cultural de nuestro país. La censura franquista prohibirá, ya no solamente el género erótico en sí, sino cualquier escena en la cultura que pueda tener una mínima implicación sobre la sexualidad. Además, prohibirá las obras cinematográficas, literarias, fotográficas... hechas en el periodo anterior de manera que la sociedad no piense siquiera en la sexualidad como algo positivo o a experimentar.

Destaca Prieto de Paula/ Langa Pizarro (2007), así como Ferreras (1995), que una de las novelas principales que llamó la atención por su calidad en el género erótico durante la Transición fue *La novia judía* (1977) de Leopoldo Azancot, así como otras de sus obras como *Fátima la esclava* (1970). En ambos casos, vemos como se introduce la fantasía por el mundo hebreo y árabe, respectivamente, creando un ambiente exótico y a la vez histórico. Como destaca Alisent (1989), hay ya algunas obras en la década de los sesenta que empiezan a abrir camino en el terreno de lo erótico, a pesar de no tratarse del género principal de la obra, vemos ya el inicio de la eclosión al intentar quitar peso a los tabús relacionados con la sexualidad. De esta manera vemos un reflejo de la sexualidad en la sociedad, aunque solo sea un eco, en obras como *Travesía de Madrid* (1966) de Francisco

Umbral, *Señas de identidad* (1966) de Juan Goytisolo, o *Tiempo de Silencio* (1962) de Luís Martín Santos.

A pesar del cultivo de este género, seguía (y sigue) habiendo un tabú respecto a todo lo relacionado con la sexualidad. Tanto, que incluso a principios del siglo XIX se inventó el término “sicalíptico”, fruto de la unión del nombre griego “Sykon” (vulva) y “Aleiptikoós” (excitante). Este cultismo, aunque ahora está en desuso, servía como sinónimo a erótico o pornográfico, por el contenido tabú de esas palabras durante gran parte del siglo XIX y principios del XX. Aun así, Zumbiaurre (2015) nos recuerda que “sicalipsis rima con elipsis” (: 47).

Gracias al surgimiento de premios literarios que incitan a la producción de este género en la novela, hay un auge sustancial del género erótico después de su desuso durante los años de la Dictadura. El ya mencionado Premio La Sonrisa Vertical (1978) (que se estrenó con *La educación sentimental de la señorita Sonia*, de Susana Constante) fue el más renombrado de este tipo de premios y el que abrió camino a los que surgieron de forma posterior. Debemos puntualizar que esta proliferación de obras no siempre fue acompañada de una calidad óptima, muchas de ellas eran una enumeración de fantasías sexuales sin un argumento sólido, donde lo importante no era la historia, sino el acto sexual que se describía en ella. Aun así, se contribuyó a la desmitificación del tabú que suponía la publicación y lectura de una obra erótica.

4. Almudena Grandes Hernández

Nuestra novelista nació el siete de mayo en Madrid, que sería el epicentro de su vida y el lugar de muchas de sus novelas futuras. Estudió en la Universidad Complutense de Madrid Geografía e Historia: “Yo quería estudiar Latín, (Lenguas Clásicas) y mi madre, por una extraña razón que supongo que corresponderá al destino, me dijo: 'No hagas Clásicas, haz una "carrera de chicas" como Geografía e Historia” (Hormigo 2015) pero, aunque afirma que se equivocó de carrera, el conocer a fondo la historia de este país la ayudó posteriormente a escribir algunas de sus obras de carácter historiográfico con tanto detalle. Cuenta en varias de sus entrevistas que ella desde pequeña fue una lectora ávida, tal vez porque su padre y su abuelo eran escritores de poesía por afición. Recuerda que mientras su padre veía el partido de fútbol, como no se le daba bien dibujar, escribía durante esos noventa minutos un cuento que ella misma se inventaba, por tanto, aunque

ella no cree que el hecho de ser escritor sea nato, debemos decir que desde pequeña ya tenía las una de las cualidades que debería poseer cualquier escritor, su curiosidad por el mundo (véase Campos, y Rodríguez, 2011).

Antes de su primera publicación, Grandes trabajó “como escritora por encargo -lo que en el argot editorial se llama «trabajar de negro», «de negra» en mi caso- para diversas editoriales dedicadas sobre todo al libro de texto, los fascículos y las obras de consulta y/o divulgación” (Grandes 2018 :9) ya a sus veintinueve años publicó la que fue su primera novela *Las edades de Lulú*, que la llevó a ganar el XI Premio La Sonrisa Vertical de narrativa erótica. Con este distinguido premio, la que por aquel entonces era una escritora desconocida, aterrizó con fuerza en el panorama literario nacional y destacó por su impresionante talento. Dicho premio hizo que se fijara el foco en ella, pero solo por méritos propios la narradora sigue siendo una de las escritoras más importantes en nuestro país actualmente (véase García, 2004).

Sin duda la concesión del Premio La Sonrisa Vertical a una mujer hasta el momento desconocida provocó polémica en la época (teniendo en cuenta el carácter erótico de la obra), como apunta Cabello-García: “motivadas, en cierto modo, por el hecho de ser una mujer la que escribe y describe de forma tan directa un mundo de pasiones y placeres -ámbito consagrado casi exclusivamente a los hombres, tanto en la relación como en el consumo de la producción- lo que implica una doble transgresión genérica.” (2010 :384), cuestión en la que se incidirá posteriormente. Por ahora sigamos con la vida de Almudena Grandes. No existen muchos detalles de su vida privada, sabemos que está casada desde 1996 con Luis García Montero, poeta, catedrático de Lengua y Literatura Española en la Universidad de Granada, y actual director del Instituto Cervantes. Ambos tienen una hija, Elisa, en común y dos de sus parejas anteriores, Mauro e Irene.

Además de una novelista muy prolífica, Grandes también escribe relatos breves: *Modelos de mujer* (1996), *Estaciones de paso* (2005), cuentos infantiles: *¡Adiós, Martínez!* (2014), una recopilación de sus artículos: *Mercado de Barceló* (2003), además de algunas colaboraciones, como por ejemplo junto a Laura Freixas que dio como fruto *La buena hija. Cuento de madres a hijas*. (2009). Colabora en tertulias (como en algunos programas de Cadena Ser) y escribe artículos en prensa, principalmente en *El País* (véase Instituto cervantes, s.f.).

Desde su primera novela *Las edades de Lulú* en 1989, ha publicado doce libros hasta la fecha. Algunas de sus obras han sido llevadas al cine, como *Malena es un nombre de tango*, estrenada en 1996, *Atlas de la geografía humana* en 2007, *Los aires difíciles* en 2006 y *Las edades de Lulú* llevada la gran pantalla en 1990. Según asegura Casas (1990), no hubo nada destacable en la película, de hecho, su valoración (que se convierte en el título de su artículo) es “Mucho sexo y nada que contar”.

Podemos dividir su trayectoria literaria en dos grandes etapas según la misma autora establece en su diálogo con Basanta en diciembre de 2010. Ángel Basanta describe dichas etapas de la siguiente manera:

La primera comienza por la novela erótica y se amplía en el ciclo testimonial en el que se recrea la educación sentimental de la mujer española de la segunda mitad del siglo XX, ciñéndose a la generación de la autora y a su ciudad de Madrid; y la segunda se abre con nuevas coordenadas temporales y espaciales con el ambicioso proyecto de novelar la historia de España en el siglo XX (2012 :33)

Como tan bien sintetiza Basanta en su artículo, la primera etapa de Grandes engloba sus cuatro primeras novelas: *Las edades de Lulú* (1989), *Te llamaré viernes* (1991), *Malena es un nombre de tango* (1994) y *Atlas de geografía humana* (1998).

La obra tiene carácter testimonial -no autobiográfico-, aunque la autora recalca el deslizamiento que se produce en toda construcción literaria: “Toda ficción es autobiográfica del mismo modo que toda autobiografía es ficción” (Añoover 2000: 808). Así, la autora se basa en elementos que conoce bien: primeramente, su Madrid natal, el espacio donde se desarrollan sus primeras novela; seguido del tiempo histórico: el de la época de los años ochenta y la movida madrileña; la narración en primera persona resalta la perspectiva con la que se enfocan las obras, la femenina, la que ella conoce tan bien. La razón por la que se define como ciclo testimonial, es que “indaga en el mundo de los conflictos sentimentales, sexuales, ideológicos y morales de la generación de la propia autora” (Basanta 2012: 44). Analiza, investiga y finalmente relata (en unas obras de carácter ficcional intentando reflejar los conflictos que pudo vivir su generación.

En esta etapa podemos ver la propia formación de la autora, como va cogiendo confianza en sus habilidades. como su Madrid natal, el tiempo histórico con el que ella se

siente identificada: la época de los años ochenta, la movida madrileña... Y, sobre todo, el ahondamiento y el análisis de los conflictos personales e íntimos de sus personajes.

Literatura y vida caminan juntas en las novelas de Almudena Grandes “Yo soy una escritora muy apegada al suelo”, suele confesar en sus intervenciones, afirmando que “la materia de este oficio es uno mismo”, pues “la literatura está hecha del tejido de la vida”, Por eso sus personajes y los conflictos encarnados en ellos resultan auténticos. Porque son criaturas que desean, aman y sufren los mismos conflictos que pueden sentir los lectores. Porque su creadora habla de lo que conoce bien, primero de mujeres de su generación, [...] se trata, en suma, de contar la vida, que no otra cosa es su literatura. (Basanta 2012: 53)

La segunda etapa de Grandes se inicia con *Los aires difíciles* (2002) y ocupa toda su producción novelística hasta nuestros días que consta de *Castillos de cartón* (2004), *El corazón helado* (2007), *Los besos en el pan* (2015) y la serie de libros “Episodios de una guerra interminable” que consta de: *Inés y la alegría* (2010), *El lector de Julio Verne* (2012), *Las tres bodas de Manolita* (2014) y *Los pacientes del Doctor García* (2017). En esta serie de libros Grandes pretende oponer la España oficial del franquismo a la verdadera España que se vivía en las calles “Al novelar en seis episodios los veinticinco primeros años del franquismo desde la perspectiva de la resistencia, pretendo oponer la memoria de los luchadores por la libertad, a una libertad que no ha querido reconocer, ni reconocerse en, la lucha de nadie.” (Campos/ Rodríguez 2011: 4)

Existen unas diferencias innegables entre las distintas épocas. Los temas principales de las obras no se centran solamente en los conflictos sentimentales de los personajes (sobre todo femeninos), sino que son el complemento de una historia que quiere trascender, ir más allá y reflejar una realidad centrada en temas más reales, sociopolíticos, históricos, económicos... Podemos además encontrar protagonistas masculinos como en *Los aires difíciles* cuyo eje temático se basa en las historias familiares del médico Juan Olmedo. Usa la tercera persona y los narradores omniscientes, un ejemplo de ello es su novela *El corazón helado*, donde podemos encontrar un narrador omnisciente en tercera persona que cuenta la historia de la familia Fernández de forma fragmentaria y a un protagonista masculino, Álvaro Carrión que también ejerce el papel de narrador en primera persona.

Al contrario que en la llamada primera época, su centro geográfico ya no será Madrid, sus personajes incluso se encontrarán en escenarios extranjeros. Podríamos decir, por tanto, que hay un mayor distanciamiento entre la autora y su creación, tal vez fruto de la madurez.

Aunque podamos distinguir estas dos etapas en Almudena Grandes, hay una línea transversal en toda su obra: la preocupación por la memoria, tanto de carácter individual como colectiva (histórica). En varias entrevistas admite que el hecho de que su abuela viera bailar a una actriz desnuda en un teatro hizo que se diese cuenta de la gran brecha que existía entre las mujeres de diversas generaciones (sobre todo las que vivieron y se educaron en las libertades relativamente feministas de la Segunda República y las que se vieron obligadas a educarse en una dictadura de carácter conservador en cuanto al papel de la mujer). La progresión que ella pensaba que era lineal ya no lo era, y que la imposición de la Dictadura había interrumpido ese proceso de evolución (sobre todo relacionado con la figura de la mujer). Esto fue la chispa que inició su curiosidad, o como lo califica ella “obsesión por comprender este país” (véase Iglesias, 2018) refiriéndose a la memoria histórica. Haber estudiado la carrera de historia favoreció mucho a lo que sería la investigación de la línea transversal de toda su obra (la memoria colectiva del país durante la Dictadura), independientemente de las etapas.

Grandes consigue llegar al lector con su frescura, con su lenguaje cercano, tratando temas con los que los lectores (y no solamente los de su generación) se sienten identificados, pueden empatizar y conectar, sus personajes además tienen una complejidad psicológica bastante considerable (teniendo en cuenta que estamos ante una novela erótica en el caso de *Las edades de Lulú*), y puede verse su evolución y desarrollo durante la obra, sus conflictos sentimentales son tan reales que parecen los de un ser humano hecho de carne y hueso, no de tinta.

5. Las edades de Lulú

5.1 Resumen

La historia se basa, como bien indica el título, en las edades (el crecimiento) de Lulú. Lulú es una joven que lleva toda su corta vida enamorada del mejor amigo de su hermano, Pablo, a la espera de volverse visible a sus ojos. Finalmente, Pablo cede a su tentación por ella y empieza una tórrida aventura amorosa que tiene como inicio la

pérdida de la virginidad de Lulú. Pablo se proclamará como mentor del descubrimiento sexual de la joven, que le cogerá la mano y le seguirá a ciegas por un mundo íntimo, erótico, lleno de fantasías como las orgías, tríos con transexuales, sodomización e incluso el incesto. A través de los distintos saltos temporales, se vislumbra que esa espiral de aventuras terminará con la relación de ambos después de haberse casado y tener una hija en común. La ya no tan joven Lulú, alejada de la guía de Pablo, por su ávida curiosidad sobre la sexualidad se verá involucrada en determinadas situaciones un tanto peligrosas, hasta que finalmente Pablo tendrá que intervenir para sacarla de ese ciclo en el que se ha visto involucrada. Lulú nos lleva de la mano en su aprendizaje, no solamente en su descubrimiento sobre la sexualidad en un mundo lleno de tabús, sino en su visión de la vida en la España franquista llena de restricciones.

5.2 La Sonrisa Vertical: el premio y la colección

Como hemos ido mencionando anteriormente, parte del éxito que tuvo *Las edades de Lulú* fue debido a la obtención del premio La Sonrisa Vertical en 1989. Premio instituido en 1977 por la Editorial Tusquets con la intención de sacar el género literario del erotismo de las sombras y liberarlo del tabú. Durante la Dictadura franquista se prohibió cualquier rastro de erotismo en la literatura, ni mucho menos se cultivó el subgénero del erotismo en sí. Por lo novedoso y valiente que fue el hecho de impulsar el género erótico en plena Transición política me parece importante destacar la figura de la editorial Tusquets y su gran esfuerzo y mérito al crear La Sonrisa Vertical.

Este premio fue creado, como hemos dicho, por Tusquets Editores para incentivar el cultivo de la novela de carácter erótico y “colaboró a dignificar una literatura relegada al oscuro cajón de la pornografía.” (Martínez 2017). Además, se creó una colección erótica con el mismo nombre que el premio, la colección La Sonrisa Vertical donde se publicaron 164 libros del género erótico de autores de diferentes nacionalidades (según la página actual de la colección en Planeta de Libros, aunque en otras fuentes encontramos un número de libros diferentes, 142 en el caso de Mediodigital, 2014). Además, incluía los ganadores del premio con el mismo nombre. Durante su vida este premio fue dirigido por el cineasta Luis García Berlanga y la editora Beatriz de Moura. El premio duró hasta 2004, por la poca calidad de las obras, entre otros factores

Volviendo a la autora, por todo lo dicho anteriormente, el hecho de que una mujer publicara una novela de tal detallismo erótico y fuera premiada por ello atrajo gran cantidad de miradas. La novela alcanzó rápidamente el estatus de *best seller*, no hay duda de que la obra fue todo un éxito editorial. En once meses obtuvo ni más ni menos que once ediciones, la obra ha sido traducida a más de veinticinco países y permaneció en las librerías de nuestro país casi veinte años. Incluso el periódico *El Mundo* la incluyó en su lista de las 100 mejores novelas en español del siglo XX. Este fenómeno es lo que se conoce como *steady seller*.

Es imposible saber cuáles fueron los factores que llevaron a esta obra a dicho éxito editorial, ya existían otras obras eróticas de calidad, escritas algunas por mujeres y otorgadas con el Premio La Sonrisa Vertical. Cabello-García afirma:

Se configura como novela erótica atípica que se aparta de los convencionalismos narrativos que habían contribuido a agotar el género en su forma clásica, caracterizada por la presentación de personajes de clase elevada rodeados de lujo excesivo (mansiones, joyas, manjares exquisitos, criados, etc.); la ambientación onírica; la indeterminación espacio-temporal, que suele remitir a una época lejana; la presentividad, donde sólo interesa el acto erótico en sí mismo y en ese momento, y nada más; o en la ausencia del sentimiento amoroso, que no tiene cabida, o simplemente no interesa tenerlo en cuenta. (2010: 385)

Así pues, no fue un factor aislado o una cuestión de suerte que este éxito fuera tan duradero, sin duda, el jurado que compuso la concesión del premio La Sonrisa Vertical vio el potencial de esa escritora, que compuso una obra que se desmarcó del prototipo de novela erótica que menciona la cita anterior, otorgando una gran carga simbólica no solamente al acto sexual, sino a la psicología de sus personajes y a la historia en sí.

5.3 Tabús

Al morir la Dictadura franquista, en el esfuerzo de modernizar el país, se intentaron regularizar aquellas cuestiones prohibidas o mal vistas durante la Dictadura por no ser afines al régimen o a su ideología predominante (la religión católica), entre ellas se encuentra la sexualidad. Finalmente se obtuvo la libertad sexual sin represión. La problemática estaba en establecer unos nuevos límites, que solo se podían definir

experimentándolos. En ello encontramos uno de los aspectos temáticos principales tratados en la obra: la experimentación de unas prácticas sexuales para descubrir los límites de uno mismo: “Era un rasgo que afectó tanto a militantes como a posmodernos; los primeros se apoyaron en el discurso progresista de “amor libre”, y los segundos en uno de transgresión y de “ser modernos”” (Legido-Quigley 2003: 950) entendemos que, fruto de la libertad sin límites esclarecidos en el momento se optó por un “amor libre” es decir, una exploración de la sexualidad.

Lulú, encarna la búsqueda de dichos límites, su curiosidad sobre el tema intenta reflejar esa realidad histórica y política que se vivió, llevando hasta los límites el “amor libre” experimental del que Legido nos habla. Así pues, Lulú podría verse desde este punto de vista como la personificación llevada al extremo de la exploración sexual y moral que se experimentó en la sociedad española tras la movida madrileña.

5.4 Análisis textual

El análisis textual de una novela como es *Las edades de Lulú* puede abarcar un territorio bastante extenso, Goicoechea (1995) trata temas como los elementos, morfológicos internos y externos, la voz, la visión, la organización secuencial, el contexto, los estilos discursivos... Por lo que en este trabajo solo vamos a centrarnos en los aspectos más relevantes para ayudar a la comprensión de la novela, que son: la figura del narrador, el espacio y el tiempo de la obra y un breve análisis de sus personajes. Seguiremos las directrices de Genette en este caso (véase Carrasco 2019), en las que también se basa Goicoechea (1995) para el análisis textual.

5.4.1 Narrador

Basándonos en la teoría Gerard Genette sobre los elementos de narrativos de las obras literarias, vamos a explicar brevemente dichos elementos aplicados a la obra *Las edades de Lulú*.

El narrador de la obra se puede vislumbrar desde la primera escena de la narración, en la que encontramos a la joven Lulú explicando su visión y versión de una escena en concreto “Aquella [sic] era la primera vez en mi vida que veía un espectáculo semejante” (Grandes 2018: 29). Es por tanto un personaje dentro de la obra que toma las riendas de la narración y va a relatarnos lo que a ella, en este caso, le parece relevante sobre su

historia personal. Esa historia personal se va a centrar sobre todo en su historia amorosa con Pablo. Nos encontramos entonces ante un narrador intradiegético que nos va a narrar su paso por sus diferentes “edades” (autodiegético). Lulú va narrando la historia a alguien, es consciente de que está narrando. Lo que no sabemos, es a quién está contando su historia. Según Navajas (1996) “Lulú narra como mujer, pero narra para el hombre de acuerdo con una expectativa convencional masculina de la sexualidad” (:386). Es, en mi opinión, una afirmación un tanto conflictiva, el hecho de que en la obra se narren escenas eróticas que supuestamente ejemplifican el imaginario masculino sobre sexo, no implica que el autor, en boca del narrador, se dirija a un público generalmente masculino.

De hecho, la evolución del pensamiento femenino en la obra, es una herramienta muy importante al intentar reflejar esa incipiente curiosidad sobre el deseo sexual que empieza en la juventud, esa voluntad de exploración sexual que va experimentando de la mano de Pablo. Además, no por el simple hecho de tratarse de una novela erótica, tiene que estar destinado al público masculino de la época. Tanto los hombres como las mujeres (en 1989 y en la actualidad) son igualmente lectores de narraciones eróticas y, como reitero, la visión femenina de las escenas sexuales, da una imagen al lector o lectora de lo que significó en la época de la Transición para una mujer, la libertad de poder sentir curiosidad y descubrir la sexualidad que llevaba años intentando ser reprimida.

Volviendo a Lulú, al ser una narración en primera persona, la historia solo puede verse desde la perspectiva de la joven. Como lectores, la narración nos arrastra a creer en la veracidad de esta versión, pero solo es uno de los diferentes puntos de vista que existen sobre la historia. No sabemos si miente, si hay una manipulación de los hechos, pero inevitablemente, siempre estaremos ante una visión subjetiva y condicionada de la realidad. Los otros personajes de la obra serán presentados al lector desde los ojos de Lulú, subjetivamente, juzgados a través de sus hechos y palabras en los determinados momentos que Lulú decide enseñarnos. No obtenemos por tanto, una visión panorámica de los personajes, solo de cómo se comportan alrededor de Lulú y como los percibe a ellos en esas escenas tan concretas.

Como analizaremos posteriormente, la historia no sigue una linealidad temporal. Lulú nos cuenta su historia desde la perspectiva que tiene en ese momento, cuando tiene ya una edad más avanzada, es una persona adulta que narra las historias de una chiquilla

de quince años. Su visión de los hechos puede haber cambiado con el paso del tiempo, haber madurado, por lo que la subjetividad de los hechos narrados es aún mayor.

Las narraciones van sucediendo por escenas, las que la narradora considera relevantes, puede por tanto obviar algunas escenas que no considera relevantes de su historia con Pablo, volviendo a incurrir en una visión parcial de los hechos. Como decía, las escenas se van alterando y no existe ningún aviso del cambio de escena o del salto temporal. Solamente es separado por un punto y aparte a nivel textual. Podemos afirmar entonces que la narración en sí de la obra no facilita mucho la comprensión de la misma al lector, tiene que estar atento a los saltos temporales y no hay una explicación de la situación en el momento en que cambiamos de escena, parecen recuerdos, analepsis que se van intercalando en la vida “actual” de la narradora. Es curioso que la mayoría de las escenas seleccionadas por la autora tengan un componente erótico o sean de carácter sexual, como bien señala Laín Corna (2019). Es quizá para ella el foco de toda la relación amorosa, la sexualidad.

5.4.2 Espacio y tiempo

El elemento más destacado concierne al tiempo de la narración. Hay una combinación de dos tiempos, el pasado y el presente del narrador. La historia se inicia con una escena en el tiempo presente, aunque no se concreta exactamente en qué momento nos encontramos, solo que es la realidad presente de la narradora. No sabemos por tanto el año en el que se encuentra ese “presente”. El inicio *in medias res*, hace que el lector se encuentre perdido temporalmente, además tampoco hace un resumen de su vida en los años anteriores, solo se centra en la escena que quiere contar. Este tiempo presente va avanzando durante la obra y creará una línea temporal en la que encontraremos una evolución de los hechos que nos darán una sensación de progresión temporal.

La otra línea temporal es la del pasado, que se abre con un: “Todavía puedo recordarlo como es estuviera empezando” (Grandes 2018: 41). Como se explica anteriormente, la historia del pasado se basa en los recuerdos que tiene Lulú de su infancia y juventud, centrándose en casi todas las ocasiones en sus escenas amorosas con Pablo.

Una de las posibles complejidades de la obra se encuentra en los frecuentes saltos temporales sin aviso. A nivel textual sí encontramos algunas marcas de dichos saltos,

puntos y aparte o un cambio en los tiempos verbales (tiempo pasado en el caso de los recuerdos de la infancia y tiempo presente cuando nos encontramos con la realidad actual de la mujer). El lector tiene que prestar atención constantemente para reconocer en qué momento cronológico se encuentra la protagonista en ese momento por los personajes que pueda mencionar o la escena en sí, porque como hemos dicho no hay ningún indicio a nivel narrativo de que hay un cambio de temporalidad, como una fecha o un resumen de los acontecimientos que la han llevado a esa escena en concreto.

Al coexistir el presente y el pasado en la narración encontramos indicios de retrocesos a un tiempo anterior o recuerdos (analepsis) como: “Alguien me lo había contado, hacía muchos años, y me había parecido un chiste muy malo” (Grandes 2018: 259) y anticipaciones (prolepsis) como: “Nunca me daría la mano de otra manera” (Grandes 2018: 45). De esta manera el lector puede llegar a intuir algunos aspectos del futuro de Lulú y también de su pasado, por lo que recae una gran importancia en los recuerdos:

Al final de la novela, Lulú, rescatada de la muerte, sigue enfatizando que el relato ha sido un largo recuerdo. Aturdida por el daño sufrido, explica: “Todo lo demás lo recuerdo como una confusa amalgama de detalles inconexos” (p. 256). Tan importante es el recuerdo, que incluso se produce lo que podría llamarse meta-recuerdo: dentro de la historia recordada, Lulú se recuerda recordando. (Laín Corona 2019: 146)

Lulú tiene una visión retrospectiva de su vida, una técnica utilizada por la autora para explicar al lector los antecedentes que propician el final de la historia. De esta manera existe una sensación de suspense, por una parte, con la relación amorosa de la joven Lulú, y por otra, con el declive de la vida presente de Lulú, que solo puede llevar al desastre. Presenciamos por tanto dos historias que se van alternando dentro de la obra, indudablemente ligadas.

Aunque no resulte excesivamente complejo, sí puede llegar a ser confuso, porque en el tiempo presente nos adelanta acontecimientos que ni siquiera podíamos intuir, como que la pareja tiene una hija, que están divorciados, Pablo tiene una novia nueva... Consiguen despistar al lector, sobre todo al no indicarnos en que punto de su vida está en el momento de la narración. Así que, al empezar un capítulo, no sabemos si Lulú

está con Pablo, si están ya casados, si ya ha tenido a su hija, si ya están divorciados... Para dar un ejemplo, uno de los capítulos (que no están numerados) empieza así: “La segunda vez recurrí a Sergio, reciente novio de Chelo, camarero en un bar de moda. Quería mantenerme fuera del lumpen, quedarme en Malasaña.” (Grandes 2018: 215). Así sigue la narración hasta que manifiesta que no quiere que Pablo la encuentre en el lumpen, por lo que el lector puede intuir que se trata del momento en que Lulú y Pablo están separados. Vemos por tanto que el lector tiene que guiarse temporalmente por las pequeñas migas de pan que va soltando la narradora, intencionalmente por supuesto, para mantener el suspense y la intención del lector.

Espacialmente la obra se ubica en Madrid. Como explicamos en las características narrativas de la autora, en su primera etapa el epicentro de toda la historia es su ciudad natal, Madrid. No hay una descripción exhaustiva de los entornos en los que se desarrolla la acción, es más, los menciona como si el lector conociera las referencias. “a esa especie de musa desteñida jovencísima a la que se había ligado en la Menéndez Pelayo” (Grandes 2018: 39) o “era profesor de Filología Hispánica en la Complutense” (Grandes 2018: 41). Para un madrileño puede resultar sencillo entender y ubicar las referencias a algunas calles o lugares de Madrid, pero para un lector de otra comunidad o país, el nombre de la calle Menéndez Pidal no le sugiere nada, igual que no todo el mundo tiene que saber que “la Complutense” se refiere a la Universidad Complutense de Madrid.

Como decíamos, narra para un receptor que conoce todas esas referencias geográficas o, por otra parte, podemos suponer por la falta de explicitud, que el lugar en el que se desarrolla la acción no es tan importante como la acción que se desarrolla en ella.

Esta falta de detallismo o explicitud, no la encontramos en la descripción de los espacios que ella considera de relevancia, normalmente espacios cerrados donde se va a desarrollar una escena sexual. Por ejemplo, cuando Lulú y Pablo van a tener relaciones sexuales por primera vez, él la lleva a una casa de su madre, primero Lulú no sabe en qué lugar se encuentra y describe la casa hasta que la reconoce “La casa, un edificio gris y oscuro, con un siglo a sus espaldas más o menos, no me decía nada. El portal, un hermoso portal [sic] modernista, culminaba en una puerta doble de madera, con vidrieras emplomadas de cristal de colores” (Grandes 2018: 60). Más adelante incluso sigue describiendo el mobiliario del lugar. Será por supuesto, un lugar de gran carga

sentimental, el lugar donde pierde la virginidad, pero resulta curioso que, tratándose de un recuerdo lo detalle con tanta nitidez. Lo predominante es, sin duda la acción, los acontecimientos (sobre todo los relacionados con la sexualidad), que sí están detallados con una precisión inalterada por el paso del tiempo, todo para despertar los sentidos y el apetito del lector y que pueda imaginarse la escena sexual a la perfección “a mantenerla toda dentro de mi boca, presionando contra el paladar, engordando contra mi lengua, cuando por fin la devolví a la luz, morada ya, tumefacta y pringosa, dura” (Grandes 2018: 128).

5.4.3 Personajes

5.4.3.1 Lulú y Pablo

Uno de los pilares más importantes de la obra es la relación entre Lulú y Pablo, sin duda una relación muy complicada de definir (si es que se puede) por la cantidad de matices que existen. Podemos encontrar ideas muy dispares, desde que Lulú es una mujer en pleno despertar sexual usando a Pablo como profesor y, cuando le ha enseñado todo lo necesario le deja (véase Pérez-Franco, 2011; Valls, 2003); la teoría del sistema familiar en la que vemos un triángulo familiar/amoroso entre Pablo, Lulú y su hermano Marcelo (véase Robbins, 2003); incluso podríamos vislumbrar la teoría de Connell sobre la masculinidad hegemónica en la figura de Pablo sobre Lulú (véase Bernath, 2011; Mayock, 2004) o la temática del Bildungsroman en el personaje de Lulú (véase Bezhanova, 2009). Como decíamos, no puede existir un único punto de vista en esta relación amorosa, pero vamos a intentar analizarla detenidamente en base a las teorías recién mencionadas.

Primeramente, no podemos negar que existe una actitud llamémosla paternalista de Pablo hacia Lulú, que implica en sí una superioridad respecto a la figura de ella. De hecho, una de las características más destacadas de la protagonista es su constante infantilismo, que incita a Pablo a tener dicha actitud (véase Raja Soutullo/Rabelo Camara, 2016). Según la teoría del sistema familiar, Lulú no tiene una red familiar arquetípica (sus padres tienen 9 hijos a los que mantener y dejan sin atención ni protección a la joven) y la figura de su padre es substituida por la autoridad de Pablo (casualmente empieza por la letra “p” de padre). Marcelo (con “m” de madre) es su único apoyo familiar y se va convirtiendo en la figura materna en ese triángulo familiar/amoroso que constituye su

segundo sistema familiar, analizaremos más detalladamente la relación entre los hermanos al hablar del acto incestuoso entre Marcelo y Lulú.

Volviendo a la relación entre nuestros protagonistas, esa actitud paternalista es aceptada por Lulú, que adopta una posición de subordinación frente a la figura de autoridad que es Pablo (su padre): “He commands her actions, corrects her grammar (52), meets with the school officials in the role of guardian (135), and adopts a consistently didactic authoritative tone over her.” (Mayock 2004: 245). Según la teoría de la masculinidad hegemónica de Connell, Pablo se encuentra en una posición de superioridad que le es otorgada por: ser hombre, tener una orientación heterosexual, gozar de una bonanza económica, superar en edad a la chica, tener un trabajo de prestigio como es el de profesor de universidad, ser mínimamente famoso por la publicación de su libro y tener más experiencia sexual que su compañera.

Todos estos factores hacen que Pablo domine a Lulú durante prácticamente toda la obra, como él conoce su posición de autoridad frente a la joven, no le hace falta ejercer violencia física sobre ella, aunque sí la amenaza en varias ocasiones para reforzar su autoridad: “Estate quieta, Lulú, no te va a servir de nada, en serio... Lo único que vas a conseguir, si sigues haciendo el imbécil, es llevarte un par de hostias” (Grandes 2018: 180). En los momentos en que pierde control sobre Lulú sí ejercerá cierta violencia, como cuando ante la negativa de la joven a practicar la sodomización, él no tendrá en cuenta su opinión y la forzará a ello “cuando menos lo esperaba, me dio la vuelta, me puso la zancadilla con su pie derecho, me derribó encima de la alfombra y se tiró encima de mí. Aprisionó mis muslos entre sus rodillas para bloquear mis piernas y dejó caer todo su peso sobre la mano izquierda, con la que me apretaba contra el suelo” (Grandes 2018: 179).

No es hasta que Lulú sobrepasa los límites al final de la obra (como ellos dos ya no constituyen una pareja y, él no tiene el mismo control sobre ella) que la castigará ejerciendo una violencia física para recuperar el dominio y el control sobre ella como ocurre en una de las últimas escenas de la novela: “pero insertó dos dedos debajo del collar, me levantó, me apoyó en la pared y me cruzó la cara con la mano derecha, primero la palma, luego el dorso” (Grandes 2018: 273)

Las prácticas sexuales de la pareja constituyen uno de los núcleos de toda la novela. Como mantienen una relación sexual abierta podemos encontrar otros personajes

interrelacionándose con ellos como Ely, otros hombres que Pablo introduce en distintos juegos de rol, Marcelo, transexuales... también encontramos prácticas sexuales de diferente índole como: tríos, orgías, juegos de rol... y una que nos interesa especialmente, el sadomasoquismo, entendido como: “Perversión sexual de quien goza causando y recibiendo humillación y dolor.” (DRAE 2018). Por supuesto, dicha humillación y dolor tienen ciertos grados, dependiendo de los integrantes. El sadomasoquismo, en el caso de Lulú y Pablo, es una de otras formas que tienen de poner en práctica ese rol de dominante y sumisa. Ellos obtienen placer sexual de esa práctica, disfruta tanto Pablo teniendo el control del placer, el cuerpo y la mente de Lulú como a ella le excita que sea así. El control es total, en ocasiones Pablo invita a otros hombres a participar, ata a Lulú o la priva del orgasmo para sentirse dominante de la situación

No debemos caer en el error de pensar que esta relación de dominio se encuentra solamente en el ámbito sexual, si fuera así no hablaríamos de dominación ni de sumisión en los otros aspectos de la pareja. El hecho es que no es solamente una práctica sexual, sino que se extrapola al resto de la vida y la cotidianidad de ambos, llegando incluso a ser tóxico recíprocamente y para su relación amorosa en sí.

Pablo ha sentido una atracción física por la hermana de su mejor amigo desde que esta tenía once años al descubrir, por una indiscreción de la madre, el incipiente despertar sexual de la joven Lulú y empieza a tener fantasías sexuales con ella, decide esperar pacientemente a su “madurez” para tener la oportunidad llevar a cabo lo que ha estado fantaseando durante años, como posteriormente le revela a la protagonista: “Cuando salí y volví a verte, me asombré de que fueras tan pequeña todavía, pero ya había decidido que merecía la pena esperar para intervenir en tu perdición, y esperé...” (Grandes 2018: 145).

Pablo, como podemos ver, también proyecta sus expectativas sobre la joven Lulú y la va modelando para que cumpla con su ideal de mujer. El completo enamoramiento que siente Lulú hacia ese hombre, hace que esté dispuesta a cumplir con todas las fantasías de Pablo por su deseo de complacerlo, y permite ser moldeada y estar subordinada a la figura de su amado, igual que los hijos son moldeados y educados por sus padres.

Por tanto, esta relación caótica entre ambos se basa entre otros factores, sobre el control que ejerce Pablo sobre Lulú por su autoimpuesto papel de padre desde los inicios

de su relación amorosa. La figura de Pablo ha estado siempre presente en la vida de la protagonista, por su amistad de este con su hermano, Marcelo: “Yo le conocía desde que tenía memoria, y le amaba de una manera vaga y cómoda, sin esperanzas.” (Grandes 2018: 42). Y, como vemos, le profesa un amor juvenil, idílico, el típico amor platónico que tiene cualquier adolescente con el mejor amigo de su hermano mayor, que espera que la vea como una mujer, y no como la niña que en realidad es. Ella se esfuerza durante toda su vida para encajar en las expectativas que tiene Pablo, intenta ser la mujer ideal para él, incluso en el plano sexual, porque él es su amor platónico, completamente idealizado y él es perfectamente consciente de ello, por eso usa a su favor el miedo que tiene Lulú de perderlo y decepcionarlo, y no lo oculta, en varias escenas cuando ella duda si complacerlo o no él la amenaza con irse, y ella cede, en todas y cada una de las ocasiones.

No sería muy descabellado decir que en términos psicológicos Lulú siente un vacío por la falta de atención y cariño de sus padres (ella mismo lo comenta en alguna ocasión), al encontrar su segundo sistema familiar en Marcelo y su futuro marido, tiene tanto miedo a volver a sentir ese hueco, esa falta de atención, de preocupación, que se desvive para complacerlos a ambos con el propósito de no ser abandonada de nuevo (véase Valenzuela, 2010). En mi opinión, llega a tener una dependencia casi absoluta de Pablo (y él la usa bien a su favor). Algunos podrían argumentar que esa dependencia no es tan absoluta porque, al fin y al cabo, es ella quien decide separarse de su marido. Pero la situación que causa dicha decisión es una causa mayor, perturbadora incluso (su marido y su hermano orquestan y ejecutan un plan para tener sexo con ella sin su consentimiento) que hace que la joven huya desfavorida de la relación. Además, en el periodo de separación de ambos, la dependencia sigue estando allí, y ella se ve sumergida en una serie de actos sexuales un tanto extremos para llamar su atención y poder conseguir las sensaciones que solo siente con él.

5.4.3.2 Lulú y Marcelo

Uno de los momentos culminantes del relato, es el acto de incesto que se cumple entre los dos hermanos, Lulú y Marcelo. Sin el conocimiento de Lulú, Pablo y Marcelo hacen un trío con ella, y no es hasta el final del acto que se la joven se quita la venda de los ojos y descubre lo que acaba de suceder. Este suceso supone un punto de inflexión en la relación de Lulú y Pablo ya que, Lulú, escandalizada, decide terminar con su

matrimonio con Pablo. No se puede decir que nos sorprenda este acto incestuoso, ya que *Grandes* nos va dando pistas desde el inicio de la obra.

Como hemos explicado anteriormente, Lulú, Pablo y Marcelo forman una segunda unidad familiar que lleva gestándose desde la infancia de la chica. Lulú no tiene prácticamente relación con sus padres, que están demasiado ocupados con sus trabajos y sus demás hijos como para prestar atención a una hija que sabe cómo sobrevivir sola. De esta manera, Marcelo, su hermano mayor, se convierte desde la infancia en una figura paternal, un protector, un ídolo, que tiene como mejor amigo a Pablo. Así se forma, como tan bien describe E. Mayock, el segundo triángulo familiar: “Marcelo, in effect, takes over the parental role in the primary triangle and allows an opening for the entrance of another (third) figure (Pablo) to complete a new triangle with his sister Lulú.” (2004: 239). En este sistema, tiene más foco la relación amorosa entre Pablo y Lulú, pero encontramos frecuentes alusiones a Marcelo, por ejemplo, la noche en que Lulú pierde la virginidad, Pablo está hablando por teléfono con él; o cuando Pablo asegura a Lulú que Marcelo también siente deseo por ella; la misma Lulú confiesa que cuando ellos dos estaban en la cárcel pensaba en su hermano como padre, madre y novio... Pequeñas pistas que *Grandes* va dejando al lector para que la imagen del incesto no sea tan chocante e inesperada.

El acto sexual entre los tres es un incesto bidireccional en los tres casos. Lulú y Marcelo son hermanos de sangre, pero Lulú ha crecido y se ha criado con Pablo, es como un hijo más de la familia, se han visto crecer, por lo que podría considerarse un hermano por roce. Del mismo modo que, para Lulú, Pablo es un miembro más de su primer sistema familiar, también lo es para Marcelo, es su mejor amigo y han crecido juntos y pese a eso, como especula la joven, puede que en la cárcel tuvieran algún tipo de contacto sexual: “mientras me admiraba de la tranquila naturalidad con la que ambos, Pablo y el otro [Marcelo] se repartían mi cuerpo a partes iguales, como si estuvieran acostumbrados a compartirlo todo.” (*Grandes*, 2018: 240). Por tanto, el acto sexual entre ellos tres, es la culminación, la materialización, de esa segunda unidad familiar que ellos mismos forman: “Lulú, Marcelo and Pablo are inextricably linked emotionally throughout the narration, a link which terminates with a dramatic physical union of the three inside Lulú’s body.” (Mayock, 2004: 241).

6. Conclusión

La producción de la literatura erótica ha tenido muchos obstáculos en nuestra cultura, especialmente con la imposición de una ideología conservadora en lo relativo a la sexualidad. La Transición fue un período de eclosión de las libertades individuales, donde especialmente los jóvenes quisieron ahondar, en aquellos aspectos en los que la represión franquista había sido más restrictiva: las libertades públicas y civiles, por una parte, y las libertades individuales, por otra. En este último aspecto, la respuesta a la fuerte represión ejercida a lo largo de la Dictadura sobre la libertad sexual derivó, a lo largo de la Transición, en la multiplicación de manifestaciones culturales (cine, fotografía, literatura, etc.) que daban visibilidad pública a un erotismo largamente reprimido.

Almudena Grandes se presentó al mundo en 1989 con *Las edades de Lulú*, una obra ciertamente controvertida, pero de una gran importancia si la ubicamos en una época como era la Transición, llena de cambios, donde, sobre todo los jóvenes, sufrieron la confusión, pero también la emoción por un nuevo capítulo en la historia, la cultura y la política de nuestro país. Grandes intenta reflejar desde la perspectiva de una joven madrileña el proceso de evolución que tuvo que experimentar la protagonista, rompiendo con todos los estereotipos y experimentando muchos de los tabús que existen sobre la sexualidad. De esta manera, acudiendo a los excesos y a la exageración en algunos casos, consigue llamar la atención y visualizar el redescubrimiento de la sexualidad, especialmente la femenina, en un ámbito acostumbrado aún al recato y a la represión del erotismo.

El hecho de ser una mujer la escritora de la obra y mujer también la narradora y protagonista, hace que el foco crítico sea siempre más sobre la autora y la obra en sí. A pesar de que las mujeres tenían una visión determinada sobre la sexualidad, tal vez un tanto distinta a los hombres, no era habitual que se tratara el tema del erotismo en boca de una mujer, como sabemos la sexualidad femenina ha intentado ser reprimida, incluso más que la de los hombres. Podemos ver, por tanto, un gran acto de valentía por parte de Grandes al publicar una novela cuyo eje central fuese el erotismo, y más específicamente, el de la mujer. Este acto ayudó a desmitificar el tabú sobre la sexualidad femenina, demostrando que las mujeres tenían también una visión sobre la sexualidad y no deberían sentir vergüenza al demostrarlo.

El sexo se convierte en un modo de vida para la protagonista, tanto, que en determinados momentos se convierte en su adicción, como hemos visto llega incluso a

malgastar el dinero destinado a su hija para pagar encuentros sexuales. Por supuesto, ese nivel de adición y experimentación que consume a la protagonista no pretende ser el retrato de la Transición, pero sí refleja una de las inquietudes que se abren en un nuevo espacio de libertades. En esta obra vemos como esa curiosidad sobre la sexualidad se lleva al extremo, de esa manera consigue concienciar y reflejar todos los tabús que existían, y existen todavía sobre algunas prácticas sexuales.

La relación entre Lulú y Pablo ha sido la cuestión más complicada de analizar. Es una relación tan íntima, completamente dependiente, basada más en la sexualidad que en el amor mutuo que se vuelve tóxica. Los protagonistas dependen mucho mutuamente, se utilizan, se intoxican, pero no pueden vivir el uno sin el otro, por lo que inevitablemente encuentran siempre el camino para volver a los brazos del ser amado. Desde una perspectiva actual, podemos ver un comportamiento machista en la figura de Pablo, por como utiliza a Lulú en sus fantasías sexuales, llegando incluso a la violación o a practicar sexo con su hermano sin su conocimiento. La obra tiene un alto contenido de violencia sexual, llega a resultar polémica la elección de escenas y actos de la autora, por la dureza de estas. Pero como hemos dicho, se acude al extremo para poner el foco en la situación.

Independientemente de nuestra opinión sobre la relación de los protagonistas, no debemos olvidar la relevancia que tuvo la obra en su época, y la sigue teniendo en la actualidad, para que los lectores actuales podamos al menos vislumbrar ciertos aspectos que marcaban una época que nosotros no hemos presenciado, no olvidando nunca que se trata de una obra ficcional. Esta primera obra de Grandes marcó lo que sería una de las principales líneas temáticas de su obra, la visualización en la época de la posguerra y la Transición de una realidad que no se encontraba en los libros sobre la historia de nuestro país. Siempre intentando connotar esa realidad a través de una historia que enganche a los lectores como es una historia amorosa en el caso de *Las edades de Lulú*.

En este trabajo se ha intentado acercar *Las edades de Lulú* al lector, ubicándola en sus distintos contextos y subgéneros, como son la novela de Transición, la literatura femenina y el subgénero erótico. Haciendo un breve análisis de sus características textuales más relevantes, centrándonos sobre todo en la figura del narrador/personaje: Lulú. Sin duda se trata de una de las grandes obras de su época, demostrando así el enorme

talento que caracteriza a una de las mayores autoras de nuestro país en la actualidad, Almudena Grandes.

7. Referencias Bibliográficas

- Altisent, M. E. (1989). «El erotismo en la actual narrativa española». *Cuadernos hispanoamericanos*, 468: 128-144.
- Añoover, V. (2000). «Encuentro con Almudena Grandes». *Letras Peninsulares*, 13 (2): 803-814.
- Basanta, A. (2012). «La trayectoria novelística de Almudena Grandes». *Almudena Grandes. Cuadernos de narrativa*. Madrid: Arco libros. 33-55.
- Bernath, M. (2011). «¿Existe una masculinidad hegemónica en Las edades de Lulú?: Un estudio sobre el personaje de Pablo en la novela Las edades de Lulú de Almudena Grandes». *Institutionen för spanska, portugisiska och latinamerika studier Examensarbete*. Stockholms universitet: 1-21 [en línea] <<http://su.diva-portal.org/smash/get/diva2:427795/FULLTEXT02.pdf>> consultado [01/04/2019]
- Bezhanova, O. (2009). «La angustia de ser mujer en el Bildungsroman femenino: Varsavsky, Boulosa y Grandes». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 41. [en línea] <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/bromfeme.html>> [consultado: 04/04/2019]
- Cabello García, A. M. (2010). «La semiótica del erotismo Cine y narrativa en Las edades de Lulú de Almudena Grandes». *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos*: 381-406.
- Campos, M. y Rodríguez, J.C. (2011). Entrevista con Almudena Grandes. *Álabe*, 3: 1-10 [en línea] <<http://www.ual.es/alabe>> [consultado 09/03/2019]
- Carrasco, I. (2016). «Análisis de la narración literaria según Gérard Genette». *Revista de documentos lingüísticos y literarios UACH*, 7: 1-8 [en línea]. <<http://revistadll.uach.org/index.php/revistadll/article/view/71/68>> [consultado: 02/05/19]
- Casas, Q. (1990). «Las edades de Lulú: mucho sexo y nada que contar». *Dirigido por*, 186: 38-31.
- Ciplijauskaitė, B. (1992). «Esther Tusquets y la escritura femenina». *Historia y Crítica de la Literatura Española*, 9: 327-335.

- Ferreras, J. I. (1995). «Tendencias de la novela en la transición española». *Del franquismo a la posmodernidad*. Madrid: Ediciones Akal. 41-55.
- García Lara, F. (2000). «Sucintas apostillas al erotismo literario español». *Erotismo y literatura*: 51-60.
- García, M. A. (2004). «Imagen primera de Almudena Grandes: memoria, escritura y mundo». *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 7: 1-31.
- Grandes, A. (2018). *Las edades de Lulú*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Hormigo, S. (2015). «10 curiosidades que no sabías de Almudena Grandes» *En femenino* [en línea] <https://www.enfemenino.com/feminismo-derechos-igualdad/10-curiosidades-que-no-sabias-de-almudena-grandes_s1271391.html#d607645-p2> [consulta 17/03/19]
- Iglesias, P. (2018). «Almudena Grandes con Pablo Iglesias». *Otra Vuelta de Tuerka*. [en línea] <<https://www.youtube.com/watch?v=WsDsw6uZupU>> [consultado 06/05/2019]
- Illie, P. (1995). «La cultura posfranquista, 1975-1900: la continuidad dentro de la discontinuidad». *Del franquismo a la posmodernidad*. Madrid: Ediciones Akal. 21-39.
- Instituto Cervantes (2018). «Almudena Grandes. Biografía.» Instituto Cervantes. [en línea]<https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/grandes_almudena.htm> [consultado: 18/03/19]
- Laín Corona, G. (2019). «Revisión crítica de *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes: Para una nueva interpretación como *Bildungsroman*». *Castilla. Estudios de Literatura*, 10: 126-170. [en línea] <https://www.academia.edu/38514339/Revisi%C3%B3n_cr%C3%ADtica_de_Las_edades_de_Lul%C3%BA_de_Almutena_Grandes_Para_una_nueva_interpretaci%C3%B3n_como_Bildungsroman> [consultado 01/06/2019]
- Ledesma Pedraz, M. (2000). «Consideraciones sobre la presencia del erotismo en la literatura y presentación del seminario». *Erotismo y literatura*: 9-18.
- Legido-Quigley, E. (2002). «Las edades de Lulú, de Almudena Grandes: ¿Anulación o cuestionamiento del discurso político y ético?». *Morada de la palabra: Homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt*: 948-962
- Mayok, E. (2004). «Family systems theory and Almudena Grandes. Las edades de Lulú». *Anales de la literatura española contemporánea*, 29: 235-256.

- Mediodigital (2014). «“La sonrisa vertical” la mítica colección de literatura erótica». *Cultura colectiva*. [en línea] < <https://news.culturacolectiva.com/noticias/la-sonrisa-vertical-la-mitica-coleccion-de-literatura-erotica/>> [consultado 25/05/2019]
- Monleón, J. B. (1995). «Prefacio. El largo camino de la transición» *Del franquismo a la posmodernidad*: 5-17.
- Morales Villena, G. (1986). «Narrativa erótica: Ensayo y creación (o teoría práctica)». *Ínsula*, 478: 17-17
- Navajas, G. (1996). «Duplicidad narrativa en Las edades de Lulú de Almudena Grandes». *Studies in honor of Gilberto Paolini*: 385-392.
- Nichols, G. C. (1992). *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- (1995). «Ni una, ni “grande”, ni liberada: la narrativa de mujer en la España democrática». *Del franquismo a la posmodernidad*. Madrid: Ediciones Akal. 197-217.
- Pérez-Franco, A. T. (2011). «La representación de la libido femenina en *Las edades de Lulú* de Almudena Grande.» *Ávila, Cuna de la mística*: 89-96.
- Planeta de libro (s.f.) La sonrisa vertical. [en línea] <<https://www.planetadelibros.com/coleccion-la-sonrisa-vertical/0010001016>> [consultado 20/04/2019]
- Prieto de Paula, A. L./ Langa Pizarro, M. (2007). *Manual de literatura española actual: de la transición al tercer milenio*. Madrid: Castalia.
- Raja Soutullo, M. / Rabelo Camara, Y. (2016). «“Las edades de Lulú”: un análisis del erotismo en el lenguaje femenino». *Revista de Lingüística do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará*: 88-104.
- Real Academia Española (2018). *Diccionario de la Real Academia Española*. 23ª ed.
- Redondo Goicoechea, G. (1995). *Manual de análisis de literatura narrativa: la polifonía textual*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Robbins, J. (2003). «The discipline of the spanish subject: Las edades de Lulú». *Anales de la literatura española contemporánea*, 28 (1): 161-182. [en línea] <<https://dle.rae.es/?w=diccionario>> [consultado 17/03/2019]
- Ros Ferrer, V. (2013). «Representaciones de la transición española en la novela actual: una indagación en la configuración de la cultura democrática». *Olivar. Revista de*

- Literatura y Cultura Españolas*, 20 :149-169. [en línea]
 <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/41232>> [consultado 10/05/2019]
- (2014). «Narrativa y transición: renovación y consenso en los discursos sobre la transición en la novela española». *Kamchatka*, 4: 233-255.
- Sanz Villanueva, S. (1992). «La novela». *Historia y Crítica de la Literatura Española*, 9: 249-284.
- Valenzuela, M. (2010). «Soledad, pasión y frustración en los personajes femeninos de Almudena Grandes». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 43. [en línea].
 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/agrandes.html>> [consultado: 03/03/2019]
- Valls, F. (2003). «Por un nuevo modelo de mujer. La trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989-1998». *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*: 172-194.
- Villanueva, D. (1992). «Los marcos de la literatura española (1975-1990): esbozo de un sistema». *Historia y Crítica de la Literatura Española*, 9: 3-38.
- Villanueva, D./Bértolo C./Murillo, E. (1992). «La “nueva narrativa española”». *Historia y Crítica de la Literatura Española*, 9: 285-305.
- Zubiaurre, M. (2015). *Culturas del erotismo en España 1898- 1936*. Madrid: Cátedra.