

LA ENCRUCIJADA DE CAMINOS DE *LAS EDADES DE LULÚ*:
¿FEMINISMO, PORNOGRAFÍA, NOVELA ROSA?

JULIET LYND y CARMEN MORENO NUÑO
University of Minnesota

La novela *Las edades de Lulú* (1989) de Almudena Grandes ha atraído a la crítica literaria hasta el presente como ejemplo altamente controvertido de literatura pornográfica por la expresión audaz de una sexualidad femenina tanto como por la subordinación que el personaje de Lulú presenta frente a la figura de autoridad masculina de Pablo. La crítica se ha visto frente a dos visiones contradictorias de una misma obra: por un lado la apropiación de la escritura pornográfica por una mujer, lo que supone la conquista de uno de los ámbitos culturales y literarios tradicionalmente más asociados con el dominio masculino¹; por otro la perpetuación conservadora de los roles de masculinidad activa y femineidad pasiva, la cual alcanza implicaciones especialmente graves por debatirse en los cenagosos terrenos de la dominación sexual y la violencia física y psicológica, llegando incluso a la anulación del sujeto². En lo que sigue se utilizará el término «por-

¹ En «Sexing the Bildungsroman: *Las edades de Lulú*, Pornography, and the Pleasure Principle» (1996), Silvia Bermúdez destaca los aspectos de la novela que permiten una reevaluación de las categorías y juicios morales que se aplican comúnmente a los comportamientos sexuales menos convencionales, especialmente los femeninos. Bermúdez hace girar su estudio fundamentalmente en torno a la noción de 'perversión', la cual liga a las de 'fantasía' y 'principio del placer' freudiano, legitimando desde ellas aquellos comportamientos sexuales considerados poco ortodoxos. A través de este acercamiento, Bermúdez defenderá el carácter renovador de la novela.

² En «Regarding the Pornographic Subject in *Las edades de Lulú*» (1993-94), Barbara Morris y Lou Charnon-Deutsch llevan a cabo un estudio psicoanalítico de

nografía» para referirse al género de esta novela. El objetivo —dado lo difuso de la línea que separa la pornografía del erotismo— no es tanto seguir una clasificación de límites precisos, como subrayar el lenguaje sexualmente explícito de esta novela, el cual la acerca al campo de la pornografía. Esta clasificación tiene también en cuenta el extenso debate actual que existe dentro del feminismo estadounidense sobre la pornografía: en un extremo estarían aquellos que critican el placer derivado de la subordinación, objetivación y victimización de la mujer, y desde tal crítica se muestran partidarios de su censura; mientras que en el otro extremo se encuentran aquellos que rechazan toda justificación de la censura para abogar por una aproximación hermenéutica más que legislativa a los modelos de dominación sexual³. Desde esta última perspectiva, nosotras estudiamos en primer lugar *Las edades de Lulú* como una novela pornográfica para acentuar la conquista que Almudena Grandes ha hecho de este terreno tradicionalmente masculino y tabú para las mujeres; en segundo lugar, para poder indagar, dentro de los terrenos de la recepción, en el porqué de la poderosa atracción que esta novela ha ejercido sobre la crítica literaria y sobre públicos muy diversos entre sí; y en tercer lugar, para sugerir la presencia en esta novela de los paradigmas de dominación que tradicionalmente han conformado el género de la pornografía. En este sentido, la precocidad sexual de la niña Lulú es un ejemplo paradigmático de la estereotípica fantasía masculina que se encuentra en la pornografía tradicional. Sin embargo, esta novela no puede ser reducida a un lenguaje y unos escenarios pornográficos ya que alrededor del sexo se construye una apasionada historia de amor: a pesar del papel tan central que lo pornográfico juega en esta novela y en los acercamientos críticos realizados hasta la fecha sobre ella, en este artículo va a defenderse que *Las edades de Lulú* posee la configuración narrativa de una novela rosa.

esta novela resaltando todos los momentos de sumisión femenina mediante un análisis exhaustivo de la subjetividad de los personajes, especialmente Pablo y Lulú, y la relación de dependencia que se establece entre ambos. Dicho artículo se entreteje a base de los conceptos de 'deseo', 'voyeurismo', 'fragmentación del sujeto', y 'anagnorisis'.

³ Para una lectura introductoria a esta problemática, véanse *A Woman's Right to Pornography* por Wendy McElroy (1995), *Pornography in a Free Society* por Gordon Hawkins y Franklin E. Zimring (1988), y *Defending Pornography* por Nadine Strossen (1995).

Por paradójica que la afirmación anterior pudiera parecer, la misma autora ha categorizado su novela como un «cuento de hadas»⁴, relato tradicional que presenta numerosos puntos de coincidencia con la novela rosa en su evasión de la realidad, idealización de los personajes, final feliz, amor más allá de la muerte, reduccionismo en la trama y perpetuación de roles sexuales conservadores. La variante del mito que es el cuento de hadas se caracteriza por tener secretamente una dimensión perversa, negada por monstruosa, pero inevitablemente presente, análoga al escándalo que supone la pornografía dentro de la novela rosa. Ambos géneros comparten la rigidez de elementos narratológicos que confiere coherencia interna al relato, tal como apuntara Vladimir Propp, aunque posteriores desarrollos de la teoría literaria han matizado dicha fijación. El objetivo de este trabajo es indagar cuánto de acertado tiene esta aseveración de Almudena Grandes; es decir, apuntar a la idea de que *Las edades de Lulú* no debe estudiarse como perteneciente a una única forma narrativa, la de lo pornográfico, sino a una mezcla de ésta con la de la novela rosa. Es esta fusión de géneros literarios lo que permitiría avanzar una explicación sobre el extraordinario éxito comercial de la novela, al combinar los aspectos de excitación sexual que toda lectura de pornografía persigue, con aquellas estructuras regresivas que por un lado son familiares al lector y por otro le sumergen en un mundo y amor idealizados y un final siempre feliz. Nuestra época actual está siendo testigo de una impregnación entre lo rosa y lo pornográfico que desdibuja los límites estrictos entre ambas propuestas narrativas, siendo el hecho de que la pornografía se presente bajo ropajes de romance en serie un fenómeno relativamente reciente en el mundo literario.

Los aspectos sociales de la novela han sido otra área apuntada por la crítica, ya que *Las edades de Lulú* está ambientada en los últimos años de lucha contra la dictadura franquista, la represión en las cárceles, la protesta cultural ejercida por cantautores y poetas, y el estancamiento posterior de la izquierda en actitudes y prácticas burguesas. En este contexto, *Las edades de Lulú*

⁴ Entrevista llevada a cabo por Igor Reyes-Ortiz, y citada en Bermúdez (1996). Pese a que Bermúdez no rechaza de plano esta declaración de Almudena Grandes, tampoco explora las implicaciones literarias de tal afirmación, estando su aceptación de que esta novela es un cuento de hadas motivada por la asociación de este último género con la fantasía, la cual utiliza como base teórica en su crítica.

adquiere un extraordinario valor por su capacidad para reflejar las contradicciones que afectaron a las mujeres en las décadas de los 70 y 80 en su camino hacia la liberación sexual e igualdad social y laboral. Desde su publicación, *Lulú* fue observada por la crítica literaria como un deseable objeto de análisis tanto por ir asociada al undécimo premio *La sonrisa vertical*, colección dirigida por Luis García Berlanga, como por su innegable popularidad (100.000 copias en su primer año de publicación, más de una veintena de ediciones hasta la fecha, y traducción a diecinueve idiomas) y por contar con una versión filmica⁵.

El protagonismo que los estudios culturales han cobrado en las últimas décadas permite estudiar las *romance novels*, a pesar del menosprecio del que tradicionalmente han sufrido entre algunos críticos, gracias al mercado editorial tan amplio que mueven y a la enorme aceptación que su discutible calidad paradójicamente despierta. Baste como botón de muestra las estadísticas proporcionadas por la UNESCO en 1974 afirmando que la producción masiva de Corín Tellado había superado ampliamente la cantidad total de ejemplares del *Quijote* publicada a partir de su primera edición hace ya tres siglos y medio⁶. Sin dejar de lado el extraordinario impacto social que la extensión de tal lectura puede tener, no se debe olvidar que la novela rosa es si no hija, sí por lo menos hijastra de toda una tradición literaria que se remonta a la poesía trovadoresca y al amor cortés, y que tiene en la temática amorosa su núcleo principal. En el más cercano siglo XVIII, este género era leído tanto por hombres como por mujeres pertenecientes a la aristocracia, algo que llama poderosamente la atención al estar en la actualidad tan arraigada en el imaginario social la ecuación novela rosa = mujeres = baja clase social = bajo nivel educativo.

En los años ochenta se afianzan los estudios feministas que buscan a través de estos romances en serie celebrar las caracte-

⁵ La película homónima, que fue dirigida por Bigas Luna, co-guionista junto con Almudena Grandes, acentúa lo pornográfico en detrimento de lo narrativo y de la complejidad de la subjetividad de los personajes. De hecho, la significación de los cambios de edad de Lulú que dan título a la novela es suprimida enteramente al mantener a la misma actriz y no modificar sustancialmente su apariencia física. Además, acentuando los tintes escandalosos previsibles en un producto de este género, Ángela Molina rechazó el papel protagonista declarando que la película era pornográfica.

⁶ Earhart, Virginia. «Corín Tellado: la cenicienta de la sociedad de consumo» (1974).

rísticas atribuidas durante siglos al mundo de la mujer (capacidad de acogida, cariño, ternura, abnegación), sin apologías, sin complejos de culpa por promover aquellos valores de lo que por tanto tiempo se denigró como una subcultura. Estas novelas ahora son el terreno común donde bien las lectoras buscan una identificación⁷ con otra mujer heroína en tanto sujeto independiente que maneja las riendas de su vida; o bien donde el placer sexual es permitido y fomentado como expresión de un deseo siempre negado a la mujer. En los últimos años se ha producido una diversificación en las aproximaciones al estudio de la novela rosa: estudios sociológicos de mercado que arrojan luz sobre este género como un producto de consumo en una sociedad capitalista, análisis de la subjetividad de la mujer como potencial compradora y consumidora, ensayos sobre el poder creciente de dicha industria editorial, lecturas críticas sobre el valor estético y el contenido ideológico de estas novelas como texto literario, e incluso seguimientos de la evolución y transformación interna de las *romance novels*⁸. Tal variedad de aproximaciones críticas llega a provocar confrontaciones entre sus afirmaciones más básicas, ya que mientras algunos críticos subrayan los aspectos de liberación femenina que las protagonistas encarnan, otros atacan los mecanismos de significación de esta escritura basándose en su perpetuación de las dinámicas patriarcales de dependencia, vasallaje, y pertenencia de la mujer al hombre como propiedad. Así, por un lado los que apoyan el género resaltan no sólo su adaptación a los nuevos tiempos, sino también el papel educativo de unas heroínas que toman ahora la iniciativa frente al hombre, tienen una vida sexual activa antes del matrimonio, practican el sexo de forma segura y responsable, y defienden sus propias aspiraciones en la vida además de tener un trabajo sólido y satisfactorio fuera del hogar. Por

⁷ Sobre esta identificación que la lectora siente respeto a su heroína en la novela rosa, podríamos decir lo mismo con la protagonista de *Las edades de Lulú*. En el rodaje de la película homónima, Bigas Luna declararía: «[Lulú] es la niña contemporánea, cotidiana y normal. Es un papel de una gran identificación con el público. Lo que ocurre es que es una historia en la que se cuentan cosas que normalmente no se cuentan o no se ven, pero son absolutamente normales. No hay nada que haya hecho Lulú que no haya hecho o deseado ninguna niña española» (Morrosko Vila-San-Juan, 75).

⁸ Dentro de los muchos ejemplos que se podrían citar, mencionar solamente el volumen III de la revista *Para-doxa* (1997), *The Romance Revolution* de Carol Thurston (1987), y *La novela rosa de Corín Tellado: desorden, conflicto, y escape de la ectopía* (1993) de Norma Augusta Mabee.

otro lado, si bien la explicitación en las escenas eróticas se incrementa a partir del movimiento feminista de los años setenta, alejándose del tabú de la carnalidad que imperaba en décadas anteriores, sus detractores advierten que la mera impregnación erótica no es bastante para subvertir unas temáticas abiertamente subordinantes para la mujer, con un asfixiante final feliz en los brazos de un matrimonio monógamo y heterosexual que va a instituir la familia perfecta en un eterno comer perdices.

Contra esta última línea conservadora que protagoniza la novela rosa, la literatura española ha desarrollado una tradición de respuesta y oposición culta (parodia, homenaje, intertextualidad...) desde el hito que en los años cuarenta supusiera *Nada* de Carmen Laforet, con el personaje de una Andrea espectadora de un escenario en donde nunca consigue protagonizar nada, en «una historia cuyos conflictos contrastaban de forma estridente con los esquemas de la novela rosa»⁹. La figura de la «chica rara» desarrollada por Martín Gaité ha ocupado desde entonces una posición central en una novelística femenina en diálogo con la novela rosa. La misma Lulú es un ejemplo de esa «chica rara», poco convencional, que mediante un doloroso proceso de auto-descubrimiento sexual intenta escapar a las convenciones sociales que la rodean sobre el amor, el sexo, la pareja y la familia. Sin embargo, a pesar de la apropiación de la figura de la «chica rara», y del uso excesivo que Grandes hace de los aspectos pornográficos en una novela concebida como afirmación erótico-contestataria de una época, *Las edades de Lulú* perpetúa en su estructura, temática y lenguaje el género literario de la novela rosa. Tal adhesión genérica no carece de matices y conflictos desde el momento en que el final, tal y como será analizado más adelante en este trabajo, arroja una poderosa sombra sobre toda la construcción rosa, al abrigar esta novela una enorme complejidad genérica: mientras abraza acríticamente ciertos rasgos de las *romance novels*, reacciona en otros momentos abiertamente contra ellas, tendiéndose así como un puente quebradizo entre los romances en serie y su corriente crítica. El imaginario popular del que se nutre Almudena Grandes se encuentra fascinado por el mundo rosa de escenarios típicos, esquematismo estructural, capacidad por parte del narrador-autor-personaje (en un funcionamiento conjunto del trío)

⁹ Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana* (1987), p. 89.

para transformar la realidad cotidiana en un mundo extraordinario, evasiones momentáneas del medio circundante, situaciones equívocas y confusiones finalmente resueltas, y héroes que parecen reclamar desde la primera página que alguien les desvele cuál es el más profundo enigma de su ser. La heteroglosia de *Las edades de Lulú* descansa en la mirada crítica de Grandes sobre los extremos a los que puede llegar la cosmovisión rosa en su total humillación del individuo, que la autora además reviste con el sambenito de la perversión sexual, siendo el uso del lenguaje pornográfico la última incorporación a una re-escritura de este género que se mueve constantemente entre la ambivalencia de la aceptación y el rechazo, de lo rosa y lo anti-rosa. Esta tensión omnipresente es otra consecuencia más del momento de transformación sociohistórica del que es hija esta novela escrita en la España de la década de los ochenta.

En un primer nivel de aproximación hermenéutica puede contraponerse la ilustración de la niña que ocupa la cubierta, con el resto de ésta¹⁰. Sobre la fotografía se ha señalado lo chocante de la combinación entre la inocencia infantil, el cabello voluminoso y encrespado (con toda su tradición de signo sexual), la mirada turbia, los guantes de mujer fatal y las manos en posición sumisa de corderito. Lo que se ha olvidado, sin embargo, es el contraste entre esta imagen en blanco y negro y el fondo rosa de la portada con su letra blanca de caligrafía (color y trazos elegidos no arbitrariamente por *La sonrisa vertical* en tanto que imbrican el erotismo con la lectura rosa), el cual recrea para el lector toda una atmósfera de colegio infantil y educación esmerada para la clase burguesa. Este fondo rosado enmarcando la lámina pornográfica, matiza y completa la percepción de la novela. Más allá de este primer nivel interpretativo, la lectura de las *Las edades de Lulú* como perteneciente al género rosa obliga a detenerse en los

¹⁰ Se trata de la ilustración de la cubierta elegida por la editorial Tusquets, perteneciente a *Cent onze photographies érotiques*, de Irina Ionesco (Colección *Images Obliques*, Editions Borderie, París, 1980). La edición del año 2000 a cargo de Grijalbo trae una ilustración diferente: una niña victoriana fotografiada por Lewis Carroll en tonos sepia, con una imagen más infantilizada y feminizada que la anterior. Aunque el retrato es de Alice Constance Westmacott y no de Alice Liddell (modelo preferida de Carroll, y supuesta musa de *Alicia en el país de las maravillas*), la conocida fascinación del escritor por la fotografía de jovencitas y la controvertida acusación de pedofilia de que fue objeto tienen obvias resonancias con la trama de *Las edades de Lulú*.

personajes principales como estereotipos de héroes idealizados, en la exaltación de un amor todopoderoso que llena y guía la existencia de sus protagonistas, en la presentación de una trama que se puede reducir al esquematismo estructural idilio-conflicto-idilio, en el final feliz, en la propagación de los roles tradicionales de dominación-sumisión entre el hombre y la mujer, y en una práctica lectora escapista. A pesar de que la novela posee todos estos rasgos, muy lejos está *Las edades de Lulú* de contener todas y cada una de las características que conforman la novela rosa, ni de ser un ejemplo prototípico de la misma. Sin embargo, sí se puede afirmar que esta novela contiene, bien dosificados, buena parte de los elementos que conforman dicho género, en lo que supone una reformulación y actualización de éste por parte de Almudena Grandes, como se irá desgranando a lo largo del trabajo.

Tanto en la novela rosa más tradicional como en cierta literatura del canon cercana a estas problemáticas (*Lolita* de Vladimir Nabokov, *Memorias de Leticia Valle* de Rosa Chacel...), la pareja enamorada frecuentemente muestra una diferencia considerable de edad, ya que la vieja sabiduría popular exige al hombre una gran experiencia de la vida y a la mujer la inocencia de la juventud. El éxito de la pareja pone como condición esta distancia, no acortable en tanto que la mujer no puede ser mayor y ni siquiera de la misma edad que el hombre: en *Las edades de Lulú*, entre Pablo y Lulú existe una diferencia de doce años, lo que estará en la base de su eterna relación de desigualdad. Por otra parte, en la novela rosa la protagonista no sólo exhibe una belleza excepcional, sino ciertos rasgos que la ensalzan como única y diferente a todas (una perfección absoluta sería antipática por inalcanzable). Lulú¹¹ es poseedora de esta particularidad que la hace inmediatamente objeto de identificación deseable para el lector, pero para un lector, o mejor lectora, de los ochenta, una década visitada por el feminismo, en proceso de reformulación de la identidad femenina, y con ello de la imagen que la mujer tiene de sí misma. Repetidamente se nos dan a conocer los «encantos» de Lulú: «ya era la más alta de todas mis hermanas» (23); «Eres muy lista,

¹¹ El nombre «Lulú» no es ajeno a la tradición pornográfica europea, encontrándose en dos famosas obras teatrales alemanas: *Erdegeist* (1895) y *Die Büchse der Pandora* (1904) de Frank Wedekind, repetidamente reescritas para evitar la censura primero, y objeto de versiones diferentes después por Alban Berg, G.W.Pabst, Kathy Acker y Angela Carter, tanto en el campo de la literatura en sus diferentes géneros como en el de la ópera.

Lulú» (66); «Eres guapa, muy guapa» (81); «Cuídala tío, tienes suerte, no es una mujer corriente» (98); «Eres guapa, eres lista, te gusta estudiar, sacas buenas notas, tienes carácter y fortaleza, sabes encarar los problemas, los disgustos» (131); «Tú saldrás adelante sin la ayuda de nadie, irás a la universidad, terminarás la carrera con buenas notas, y tendrás éxito, te casarás con un chico guapo y rico, en fin, tendrás un montón de hijos sanos, y no engordarás» (131); «—Sí, nunca hubiera pensado que fueras mamá, no te pega nada... / —Muchas gracias, me encanta que me digan eso» (181); «mira, eso de ahí es una tía, y está bastante buena» (176). Estos comentarios recuerdan al lector que Lulú es una mujer de gran capacidad intelectual, de personalidad muy agradable, y físicamente envidiable.

Esta transformación del concepto de lo femenino¹² que empieza en los últimos años de la dictadura y los primeros de la democracia, tiene su reflejo en la importancia concedida a la inteligencia y en el rechazo de las virtudes que tradicionalmente debían embellecer el carácter de una mujer. Esto explica ciertas alusiones a que Lulú carece de sensibilidad: «Ella [Chelo] trataba de vengarse de mi estricta impasibilidad frente a sus trucos recordándome que no soy una persona sensible» (85). Por otra parte, la tradicional visión simultáneamente idealizada y reprobadora de la mujer, que la coloca a medio camino entre la doncella virginal y la mujer fatal, la jovencita ingenua y la vampiresa seductora, se perpetúa en Lulú, quien combina la desinhibición sexual con la absoluta ingenuidad que le da la no asunción de ciertas imposiciones morales y sociales. La imagen que se nos transmite de la Lulú adolescente antes de su encuentro sexual con Pablo es la de una niña más apegada a su propia naturaleza y autoconocimiento que a la normalización o regulación comunitaria de sus comportamientos. La novela nos ofrece tres escenas esclarecedoras: ante la complaciente sorpresa de Pablo, Lulú se levanta la falda para sentarse en sus rodillas (43); Lulú es descubierta masturbándose con una flauta dulce (47); y a los once años Lulú descubre el excitante mundo de los olores corporales, lo que la atrae irre-

¹² De la misma manera que el concepto de lo femenino ha evolucionado considerablemente durante el último siglo, también el género de la novela rosa se ha embarcado en una profunda transformación de sí mismo, como Carol Thurston analiza en su obra *The Romance Revolution* (1987). Aunque tal estudio está basado en la literatura estadounidense, muchas de sus afirmaciones son perfectamente extrapolables al caso español.

sistiblemente al lecho conyugal de sus padres y a su propia ropa y cuerpo menstrual (125). Andrés Amorós, en su clásico estudio *Sociología de una novela rosa* (1968), ha mostrado cómo en este género las protagonistas femeninas responden al ideal sobre el «sexo débil» apuntado por el Arcipreste de Hita: «en la cama muy loca, en la casa muy cuerda: non olvides tal dueña»¹³. En este imaginario la virginidad ocupa la posición central tanto en la ideología tradicional como en la novela rosa, lo que explicaría que la escena del desvirgamiento de Lulú sea la más larga de toda la novela, y que tenga carácter de ritual.

De la misma manera que Lulú compendia todas las virtudes y hermosuras contemporáneas, la descripción de Pablo siempre aparece aureolada de atractivo físico, seguridad en sí mismo y capacidad de atracción hacia todos los que le rodean. No olvidemos que la imagen que tenemos del protagonista es la transmitida por Lulú, voz narradora de la novela, para quien Pablo encarna la visión contemporánea del héroe masculino, viril, alejado de los cánones de la belleza clásica griega, pero mucho más humanizado por ello:

Su rostro, la nariz demasiado grande, la mandíbula demasiado cuadrada, apenas había cambiado. Las canas tampoco habían prosperado mucho, su pelo seguía siendo mayoritariamente negro [...] pero él había adelgazado y eso le hacía todavía más alto y más desgarbado, ésa era una de las cosas que más me habían gustado siempre de él, parecía eternamente a punto de descoyuntarse, demasiados huesos para tan poca carne.

Le sentaban bien los años (144).

Bajo la mirada de Lulú, Pablo es un ser que despierta pasiones a su alrededor, no sólo en las jovencitas con las que últimamente se divierte sino también en Ely, el amigo travestido/transsexual de los protagonistas, y en el homosexual Pablito: los dos comparten la fantasía erótica de acostarse con él, ejemplificando así una transformación más en la novela rosa, la cual tradicionalmente ha huido de las relaciones homosexuales. Pablo no es solamente este personaje fascinante por su atractivo físico, sino por desarrollar una carrera brillante en el campo de los estudios literarios, por ser un buen padre y por la popularidad que le da el salir frecuentemente por televisión (este rasgo es tan poco realista

¹³ Andrés Amorós, en *Sociología de una novela rosa* (1968), p. 48.

sobre un estudioso de la literatura barroca que entronca claramente con la idealización del mundo del trabajo tan presente en la novela rosa). Además de esto, los años vividos en Filadelfia y su experiencia carcelaria de la homosexualidad le sitúan frente a Lulú a un nivel mayor de vivencias mundanas, que utiliza continuamente para subordinarla. Su militancia en la izquierda durante el franquismo tinta de misterio, liberalidad y honestidad política su figura, haciéndola más atrayente. Ante Lulú, Pablo va a brillar más de una vez como un ser perfecto e intocable, a pesar de sus visibles fallos: «Pablo venía detrás de él, las manos impolutas, como siempre» (253). En su ensayo, *Novela española actual: La desaparición del héroe*, Ángeles Encinar lleva a cabo un estudio diacrónico de la caracterización de la figura del protagonista, que aunque se remonta a *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, se centra en la producción de las décadas del cincuenta, sesenta y setenta. La creciente desnaturalización y esquematización del héroe progresivamente despojado de unos atributos humanos concedidos desde el realismo, enlaza la novelística española con la desintegración del «yo» como síntoma de la desaparición post-estructuralista de los grandes relatos salvíficos y heroicos. En los años ochenta y noventa, esta tendencia pronosticada por Encinar también se ha visto cumplida, no así en los héroes de *Las edades de Lulú*, los cuales exhiben una multidimensionalidad psicológica de huellas decimonónicas.

A pesar de que en una novela rosa convencional los protagonistas van a vivir un amor todopoderoso y envolvente, las circunstancias que rodean su primer encuentro son impremeditadas, sujetas a la casualidad, forzadas por un destino que no controlan, pero que les arrastra irremisiblemente el uno hacia el otro. No es así extraño que se conozcan en la parada de un autobús, en una cafetería, en la calle, o desde pequeños, como acontece en *Las edades de Lulú*, en una normalidad donde estalla abruptamente la pasión, siendo ésta vivida de forma impetuosa, sin ningún control racional. No está fuera de lugar describir la relación entre Lulú y Pablo como el «potro desbocado» del amor clásico que menciona Amorós: ambos muestran esta vivencia amorosa irracional. Lulú una y otra vez se deja arrebatar por una enajenación que la lleva entre otras cosas a humillarse ante su amante repetidamente, a disfrazarse de forma ridícula para llamar la atención de un Pablo recién llegado de Filadelfia, y a sentir que su presen-

te sin él carece de sentido, viviendo así una realidad de añoranza cuando él no está. En el otro extremo, a pesar de que el protagonista nos es retratado por la voz narrativa como un personaje equilibrado e independiente, su firmeza se desmorona hasta el punto de hacerle balbucear en una conferencia cuando repara en la ya adulta Lulú llamativamente vestida con su antiguo uniforme de colegiala; también cuando necesita a Lulú porque ya no es tan joven («Me estoy haciendo viejo, me siento cada vez más ridículo, con todas estas niñas, no tengo de qué hablar con ellas, y no me apetece enseñarles nada, ya, a ninguna...» [190]); y cuando, en un acto de «amor» bastante cuestionable, la involucra en una orgía sádica en la que sabe que Lulú será la víctima propiciatoria de una violencia extrema. Irónicamente, es la necesidad de salvar a Lulú de su vida sin norte lo que mueve a Pablo. El romance en serie tradicional imprime en el protagonista masculino el impulso tardío de buscar y vivir con su único amor, tras una vida licenciosa en su primera juventud. En abierta oposición, *Las edades de Lulú* se separa de esta cosmovisión al afirmar una vida sexual paralela y muy activa tanto en Pablo como en Lulú, lo que supone un alejamiento por parte de Almudena Grandes de los roles atribuidos estereotípicamente a hombres y mujeres en estas novelas¹⁴, a la vez que su pertenencia a las nuevas tendencias de la novela rosa. La mayor libertad sexual concedida a la mujer ha actualizado el género, adaptándolo a las nuevas exigencias sociales de los ochenta, las cuales sin embargo revelan con la distancia la frustración del sueño de libertad que se quería alcanzar a través de una promiscuidad más o menos aceptada. Dicho deseo malogrado justificaría la necesidad imperiosa de encontrar este «amor verdadero» que llene toda la vida. Y a su vez esta necesidad se convierte en *Las edades de Lulú* en un apriori incuestionado que deja incompleto el proceso liberalizador inicial.

Estilísticamente, el lenguaje típico de las *romance novels* está presente sobre todo alrededor del tema del amor, apareciendo de hecho repetidas veces recursos retóricos y usos del lenguaje bien ponderativos sobre la realidad, bien absolutizadores de los senti-

¹⁴ Una visión opuesta del significado de la novela se encuentra en «Duplicidad narrativa en *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes» (1996) de Gonzalo Navajas, donde el autor enfatiza cómo «la novela está concebida no para la sexualidad de la mujer —que probablemente rechazaría *in toto* la aproximación del texto— sino sobre todo para una sexualidad masculina estereotípica» (386).

mientos, bien idealizadores sobre los personajes. En palabras de Carmen Martín Gaité, estas novelas «hacían coincidir el amor con la magia de las palabras dulces, bien dichas»¹⁵: «me miraba y sonreía, estaba guapísimo, más guapo que nunca» (44); «mi amor por Pablo dejó de ser una cosa vaga y cómoda, fue entonces cuando comencé a tener esperanzas, y a sufrir» (55); «viviría años, a partir de aquel momento, aferrada a sus palabras como a una tabla de salvación» (55); «me peinaba con la mano, estirándome el pelo hacia atrás, y se detenía un instante, de tanto en tanto, para mirarme. Era delicioso. Notaba su piel fría y dura, su pecho desnudo» (60); «yo también le sonreí, nunca había sido tan feliz en toda mi vida, nunca» (65); «mientras me besaba y me mecía en sus brazos, era solamente la verdad, la verdad pura y simple, él era la única razón de mi vida» (147); «Nunca había amado a nadie más» (227). Resonancias de este lenguaje pueden apreciarse en toda la escena final, especialmente en sus últimas líneas:

Luego se tumbó a mi lado, me tocó la punta de la nariz y esperó.

Intenté simular un sueño profundo pero mis labios se fueron curvando poco a poco en una sonrisa nuevamente inocente.

Él acercó su cabeza a la mía y me habló en un susurro.
—Abre los ojos, Lulú, sé que no estás dormida... (260).

El juicio negativo que podría verse sobre *Las edades de Lulú* por su uso de tal lenguaje ha sido pública y anticipadamente desmentido por Manuel Vázquez Montalbán; *Grandes* es una novelista de su predilección, y parafraseando sus declaraciones, la autora de las mejores setenta páginas de la literatura erótica española de todos los tiempos¹⁶. De hecho, la novelista dialoga con la ideología popular sobre los géneros sexuales, en una apropiación crítica del discurso estereotípico que se desarrolla en la posguerra y que sigue nutriendo durante décadas el decálogo de las creencias más comunes: «los chicos sólo se divierten con esa cla-

¹⁵ Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la posguerra española*, pág. 144; estudio esencial para comprender la influencia del género rosa en la vida de posguerra, y cómo la cosmovisión de este tipo de literatura tenía su correlato en la rutina de la vida diaria y la relación entre los sexos, la cual pretendía seguir más el modelo de la novela rosa que los imperativos de la misma realidad.

¹⁶ Manuel Vázquez Montalbán, *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos* (1996), p. 76.

se de chicas, no se casan con ellas» (35); «Chelo la felicitó estruendosamente, añadiendo que tuviera cuidado, que los hombres eran muy malos. Ely le contestó que a quién se lo iba a decir, pero que de todos modos, no podía vivir sin ellos» (73). Este diálogo de la autora se produce también con la literatura, y no solamente con la literatura clásica, como ya ha sido estudiado por la crítica, sino con la del género rosa: «Los tíos no se acuestan con niñas pequeñas, sólo en las novelas» (47).

Estos elementos engarzados en torno a la absolutización del amor aparecen condensados en la canción que sirve de trasfondo a los títulos de crédito finales de la versión fílmica de Bigas Luna. Dicha canción no cae bajo la autoría de ningún grupo musical, y de hecho la letra de la canción recibió en su día la aquiescencia de Almudena Grandes como co-guionista de la película, siendo por tanto una pista esclarecedora para la significación de *Las edades de Lulú*. Algunas ideas atraen rápidamente la atención del lector/oyente: Pablo es el «hombre ideal», estamos ante una historia de amor y no de sexo («ella nació para amar»), y Lulú encarna al prototipo ahistórico de mujer perfecta en su liberación sexual y su actitud lúdica ante la vida (sobre esta ahistoricidad que convierte a Lulú en mito insiste el estribillo «Lulú ya no tiene edad»):

Ésta es la historia de una mujer que ningún hombre pudo
inventar,
tan sólo las que no han vivido no tienen nada que
contar.
Una niña es muchas mujeres, una mentira, media verdad.
El amor fue su primer juego, las muñecas las ve en las
demás.
Entre todas las mujeres que puedas imaginar
Lulú siempre es diferente: *ella nació para amar*.
Ella ya no tiene edad. *Lulú ya no tiene edad*.
Muchas saben lo que quieren, pero hay que atreverse a
jugar.
Muy pocas pagarían el precio de *encontrar al hombre ideal*.
Unas aman, otras olvidan, Lulú no sabe olvidar:
se atreve a cruzar la línea que separa el bien del mal.
Aunque viva mil veces nunca comprenderá
que el tiempo se detiene o avanza hacia su voluntad.
Lulú ya no tiene edad. (cursiva añadida).

Dentro de las novelas rosas, encontramos repetidamente el tema de la «guerra de los sexos»: la mujer desea cazar al varón y

conducirle al matrimonio, mientras que el hombre busca vencer a la hembra seduciéndola sexualmente. Es este conflicto lo que Almudena Grandes reformula de la mano de una mujer, Lulú, en búsqueda de su propia identidad y auto-determinación, ya que ahora es Lulú la que persigue la intimidad física con Pablo. A pesar de este giro positivo para la mujer acorde también con la producción más reciente de *romance novels*, el final de *Las edades de Lulú* arroja el mar de dudas y sombras sobre la significación total de la novela comentado al principio. Una nueva inversión es la que tiene lugar cuando es Pablo quien desea casarse con Lulú, mientras que ella se le ha aproximado con deseos meramente sexuales. Pero no nos engañemos: el matrimonio va a ser la compensación para Lulú (y para un lector que necesita ya su dosis de estructuras narrativas regresivas e idílicas), por haber sido sodomizada brutalmente en la escena anterior. En la novela rosa el amor se une íntimamente al orgullo, a la voluntad de dominio como egoísmo y posesión, es «el amor que busca 'hacer suya' a otra persona, en vez de preocuparse fundamentalmente por la felicidad de esa persona»¹⁷; orgullo y dominio que constituyen los cimientos de la relación entre Pablo y Lulú, jalonando los episodios del relato.

No se puede concluir el tema del «amor todopoderoso» sin desentrañar el discurso sobre el amor y el sexo que Almudena Grandes despliega en *Las edades de Lulú*, uno de los momentos más conflictivos de la obra y donde dialécticamente se entrecruzan varios tipos de discursos, con lo que se pone entre paréntesis el carácter absoluto de ese posicionamiento en la realidad rosa. La primera referencia la encontramos cuando Pablo devuelve a Lulú al colegio tras su primer encuentro sexual, diciéndole:

—Quiero que me prometas que, pase lo que pase, recordarás siempre dos cosas. Dime que lo harás.

Asentí nuevamente.

—La primera es que el sexo y el amor no tienen nada que ver...

—Eso ya me lo dijiste anoche.

—Bien. La segunda es que *lo de anoche fue un acto de amor —me miró a los ojos con una intensidad especial—*. ¿De acuerdo? (67) (cursiva añadida).

¹⁷ Amorós, *Sociología de una novela rosa* (1968), p. 51.

En esta cita se mezclan dos concepciones irreconciliables sobre el amor, ya que si bien el que el sexo y el amor no tengan nada que ver nos remite al contexto de liberación, experimentación y promiscuidad sexual de los años 70 y 80 en España, la declaración de que «lo de anoche fue un acto de amor», unida a la «intensidad especial» de los ojos de Pablo, nos devuelve al terreno del mundo rosa, sus declaraciones apasionadas de amor y sus miradas ardientes. Es esta doblez en el discurso lo que produce que algunos lectores disfruten con la sumisión de Lulú tanto en el sexo como en el amor, mientras que la misma doblez incomoda y pone en aprieto a otros lectores al quebrar sus sistemas unilaterales de referencia. La siguiente escena es la que tiene lugar tras la sodomización de Lulú: la práctica del sexo vivida por ella como deshumanizadora está ahora contrapuesta al susurro de Pablo «te quiero» (160-161), repetido dos veces. El lector ya no se ubica fácilmente ni en el terreno del sexo vivido como pornografía, carnalidad, fisicalidad, ni en el de la implicación afectiva y emocional del género rosa. La tercera y última alusión que casa abruptamente el amor cortés con la desnudez del sexo es, si cabe, más desorientadora:

Ya entonces había comenzado 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* (227) (cursiva añadida).

Tras esta reflexión personal después del indeseado incesto con su hermano Marcelo, Lulú intentará sustraerse a la oposición amor/sexo que se ha mostrado tan destructiva, salvaguardando al menos el concepto rosa del amor absoluto. De hecho, el amor aquí es adivinado como «otra cosa» diferente de las tensiones y juegos emocionales a los que la somete Pablo, una experiencia especial y distinta que armonice sexo y amor como dos expresiones placenteras e igualmente gratificantes; y aunque pudiera pensarse que se está produciendo un avance hacia un concepto más integral y actualizado del amor como diálogo, aceptación y potenciación del otro, que llevaría a Lulú a una mayor independencia y autoestima, la recesión del final parece invalidar tal salto.

Según Amorós, toda novela rosa se resume en tres momentos

que él denomina «idilio-conflicto-idilio». Toda la primera parte de la acción, formada por los recuerdos que nos narra Lulú, nos presenta a la pareja perfecta compuesta por Lulú y Pablo: jóvenes, guapos, no convencionales, apasionados, buscando establecer su propio modo de vida en un mundo en transformación de sus rígidas costumbres sociales, mezclando el juego y el placer en una complicidad gratificante: «nosotros no éramos gente corriente, no lo somos» (189). Este «idilio» se desmorona ante las dudas de Lulú, con las que surge el «conflicto»: su deseo de emancipación y autodeterminación que la sumergirán en el siniestro mundo de la violencia sexual. La película de Bigas Luna traza una línea de separación entre ambas partes de la trama más gruesa que la novela, mediante la presentación cronológica de los eventos y ciertos elementos del lenguaje cinematográfico, como una banda sonora creciente en efectos dramáticos y una fotografía donde se hace predominar el negro y los tonos oscuros en las últimas secuencias. El «conflicto» en la novela rosa desemboca en situaciones sin salida, en momentos de profunda desesperación para los protagonistas, quienes ven alejarse la rosada nube de algodón de su felicidad. Esta ruptura de la armonía suele plantearse desde la mitad del relato hasta poco antes del final; de hecho, en *Las edades de Lulú*, el conflicto comienza en medio de la novela tras el incesto de Lulú y Marcelo, en lo que es no sólo un punto medio en la extensión del texto, sino también en el desarrollo de la diégesis, a pesar de la fragmentación narrativa utilizada por Grandes. Este modo narrativo es uno de los mayores aciertos literarios de la autora¹⁸, que se aleja estilísticamente de la forma realista decimonónica de la novela rosa estudiada entre otros por Gonzalo Navajas¹⁹, para acercar el texto al lector actual que no se conforma con la fórmula tradicional del género.

¹⁸ En «La literatura erótica en España entre 1975 y 1990» (1991), Fernando Valls lleva a cabo una revisión del desarrollo de la escritura pornográfica en España en los últimos años, deteniéndose en *Las edades de Lulú*: «Uno de los mayores aciertos de *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes consiste en haber dado con ese lenguaje adecuado, llamando a las cosas por su nombre, alejándose tanto de los eufemismos y tabúes como del léxico soez, y esa tímida reflexión que realiza sobre el uso de los términos eróticos» (29).

¹⁹ Véase «La novela rosa en el paradigma literario: *Inmaculada* de Rafael Pérez y Pérez» (1991). Partiendo de la singularidad de la novela *Inmaculada*, Navajas lleva a cabo un estudio de intención universalizante con respecto al género rosa, en el cual observa ciertas constantes: la desconcretización de la realidad, la falta de dimensionalidad en todos sus aspectos, la promoción de un modo ideológico conser-

Inevitablemente, la conclusión del «idilio» es siempre un final feliz en la novela rosa, a pesar de su evolución interna a través de las décadas. Sin embargo, *Las edades de Lulú* puede ser leída con un doble final simultáneo: rosa, ya que la pareja protagonista vuelve por la fuerza del amor a enlazar sus destinos; pero no feliz para aquellos lectores que reaccionan con espanto ante la nueva y definitiva sumisión de Lulú a la protección de un esposo que ha sido capaz de hacerla víctima de un sadismo extremadamente violento. Rosa, en tanto que Lulú reposa en la cama con su camisita de bebé y Pablo le trae porras recién hechas en una escena recreada en torno al oloroso aroma del desayuno y la suave templanza del sol; pero no feliz al contraponerse el «aroma» del desayuno al «hedor» a yodo (259) y al dolor de las heridas, síntomas del fracaso y postración de Lulú. Como la primera vez, se restituye el orden que nunca debió romperse. De hecho, toda la última escena debe leerse como una mezcla alterna de los géneros de la pornografía y la novela rosa. Navajas (1996) apunta a numerosos «aspectos inferiores de la novela» (385) que se explicarían desde una heterogeneidad o, para usar su misma terminología, «contragénero» rosa, en donde estaría el verdadero «doble» narrativo de *Las edades de Lulú*²⁰. Este final que busca ser feliz ejemplifica las características que el mismo Navajas (1991) ha señalado como constitutivas de la atemporalidad ahistórica del género rosa, siendo el destino último del tiempo su detenimiento, su disolución en un estado metafísico atemporal: «la implicación es que una vez se ha alcanzado ese estado final ya no habrá reversión hacia el dinamismo de la temporalidad y que la felicidad será para siempre» (375). Mediante este plano atemporal, al lector de novela rosa le es permitido creer, siquiera momentáneamente, en una felicidad eterna por la reconciliación de todos los aspectos contradictorios de la realidad.

Mención aparte merece la enigmática relación entre Lulú y Pablo, edificada sobre estos roles marcadamente femenino y masculino. A pesar de la fachada de modernidad y liberalidad que recubre a ambos personajes, ninguno de ellos nos presenta una construcción diferente de los géneros sexuales, transmitiendo por

vador que niega las oposiciones sociales y culturales, la atemporalidad histórica, y la narración absoluta siempre por un narrador omnisciente.

²⁰ De la misma manera, la «afinidad afectiva» (391) que Navajas afirma al final de la novela entre Pablo y Lulú nos parece como mínimo cuestionable.

ello la novela una ideología conservadora, a imagen y semejanza de la *romance novel* más tradicional. Sin embargo, llega un momento en la lectura en que, ante el sufrimiento de Lulú, ciertos lectores rechazan la identificación con los protagonistas (aunque otros puedan encontrar placer en la misma lectura), al no querer verse involucrados en tal escalada de violencia física y psicológica. El rechazo en estos últimos lectores tiene como consecuencia una puesta entre paréntesis de la relación de dominación, y así una reflexión crítica sobre ésta, y aunque este hecho aleja la novela de una catalogación fácil dentro de estos romances en serie, la presencia de numerosos elementos narrativos típicos del relato rosa refuerza la mezcla de géneros que conforman *Las edades de Lulú*, residiendo en ello siquiera parcialmente su complejidad literaria.

Una de las características de creciente presencia en las novelas rosa es su extremado erotismo²¹, que Grandes en este caso ha preferido convertir en pornografía, saltando de lo insinuado a lo explícito, de los eufemismos a los términos referencialmente directos, de los preámbulos al acto mismo, de la brevedad de lo mencionado a la extensión de lo elaborado, del lenguaje evocador al impúdico. El erotismo en este caso es el caldo de cultivo para una relación basada en la dominación de uno sobre otro, simbolizada en las imágenes del corderito blanco con el lazo rosa (también aplicada a los hombres sodomizados) y la camisa de batista de recién nacido, como los dos *leitmotifs* que salpican toda la novela. Ambos nos llevan a una Lulú-objeto bajo la mirada de Pablo, motor que rige su vida como Almudena Grandes ha puntualizado²². Otra pieza clave en la subyugación de Lulú por Pablo es la co-existencia y co-dependencia del dolor y el placer. Desde su primer encuentro con él, Lulú toma la decisión de convertir el dolor en placer, para poder soportarlo frente a la voluntad inquebrantable de su amante. Este dolor lleva a la abyección de Lulú, siendo lo abyecto en la teorización de Julia Kristeva en *Powers of Horror* aquello que escapa a la simbolización, al lenguaje, a lo posible, a los límites de lo socialmente correcto, lo que el sujeto expulsa de sí porque se reconoce con repugnancia en ello: Lulú se

²¹ Véase Thurston.

²² En el prólogo a *Modelos de mujer* (1996), Grandes dirá: «la mirada del amante modifica y determina la imagen que el ser amado obtiene de sí mismo, el tema que gobierna *Las edades de Lulú* para reaparecer después en mis otras novelas» (14).

reconoce a sí misma con aterrorizada repulsión en el oscuro Mr. Hyde de su nueva persona. La exploración de lo abyecto marca una clara diferencia con la fórmula de las novelas rosa en el tema del sexo, siempre una experiencia anhelada y disfrutada placenteramente, salvo en aquellas señaladas obras en donde la protagonista es víctima inocente de una violación, tema tabú hasta hace poco; la tradición de los años setenta enamorará perdidamente a estas víctimas de su violador uniendo paradójicamente sus destinos hasta la eternidad²³, lo que sucede también a Pablo y a Lulú cuando éste la fuerza a practicar el sexo anal. Pero cómo no, tras esta violación Pablo la pedirá en matrimonio, volviendo a las convenciones del género rosa.

Como en las novelas rosas más clásicas, en la mutua dependencia entre Lulú y Pablo, éste es quien controla y repara, cargando sobre sus hombros toda la culpa, toda la responsabilidad, permitiendo y forzando a Lulú a seguir en su papel de niña pasiva, en una grotesca exageración de las dinámicas de dependencia entre los personajes, simbolizadas con la camisita de bebé recién nacido. Esta pasividad, que será lo que más añore la protagonista en su nueva vida de independencia, es fomentada por Pablo cuando la acaricia y la reconforta cada vez que la hiere física o emocionalmente. Al separarse de Pablo, Lulú comienza a vivir sus propias fantasías sexuales insistiendo en la legitimidad de su deseo, como inversión del conocido deseo masculino que atrae a los hombres heterosexuales hacia encuentros sexuales de lesbianas («me negaba a creer que mi deseo fuera inédito. Los deseos inéditos no existen» [168]); a pesar de ello, no es capaz de edificar su propia vida y sexualidad sobre esta libertad, refugiándose de nuevo en las hipnóticas caricias de Pablo.

Como conclusión, este trabajo ha pretendido mostrar cómo *Las edades de Lulú* contiene características tradicionales de la novela rosa, lo que la sitúa en un cruce de caminos entre este género y la literatura pornográfica. La dosificación de estos elementos a lo largo del texto explicaría en parte (amén de ser un punto de refe-

²³ Si bien los años setenta tocan pródigamente este tema en la novela rosa, la misma temática no es original de esta época, ya que en el fondo lo que subyace a ella es el deseo de una vivencia alocadamente sensual que no puede ser expresada socialmente de otra manera. Un ejemplo de esto, que muestra también cómo tal tópico va más allá de la literatura rosa anclándose en el contexto histórico de la lucha anti-franquista, es *La ciudad perdida* de Mercedes Fórmica (1951).

rencia clave para la generación que luchó contra el franquismo) la enorme aceptación y lectura que esta novela tuvo y sigue teniendo, y también el hecho de haber sido leída y disfrutada tanto por hombres como por mujeres. Ello se debería a las diferentes aportaciones que el lector extrae de géneros aparentemente tan contradictorios, ya que si por un lado la pornografía gratifica y excita sexualmente al lector, por otro, la *romance novel* le retrae al mundo primoroso de pasiones y verdades absolutas, de realidades desdramatizadas y carentes de dimensionalidad, donde a la inseguridad la sustituye el ensueño de una identificación ideal y un amor totalizante y perfecto. En absoluto debe afirmarse *Las edades de Lulú* como un ejemplo prototípico de este género, del que en otros aspectos está tan alejada, sin embargo existen en la novela numerosos elementos narrativos que entroncan con él, y que diseminados en sus páginas, producen en el lector los efectos antes mencionados además de constituir la base de buena parte de la acción y la motivación de los personajes. Esta afirmación no es tan descabellada desde el momento en que la novela rosa contiene enormes cantidades de un erotismo a veces exacerbado. Al contener *Las edades de Lulú* estos rasgos, el lector se ve doblemente empujado hacia direcciones contradictorias: por un lado, refugiarse en lo que de regresivo y escapista tiene la novela, convirtiéndose en un lector pasivo e ideologizable; por otro, participar activa y críticamente en la lectura, creando la distancia irónica que Navajas (1991) ve como deseable. Esa distancia se convierte en una meta más cercana en el momento en que el lector repudia la violenta sumisión a la que Lulú se ve sometida. El hecho de que la novela fusione estas realidades tan opuestas la convierten en un buen retrato de la época de transformación y cambio que las mujeres de los años ochenta, y España en general, estaban atravesando.

Este trabajo se ha centrado en la relación romántica entre Lulú y Pablo como eje central de la trama, ejemplificando este vínculo la noción de amor arrebatador y absoluto de la novela rosa, siendo en tal apasionamiento donde las resonancias conservadoras pueden alcanzar toda su fuerza, llegando a tener consecuencias aniquiladoras para el individuo. Con todo, y a pesar de la conflictividad de esta novela al estar a caballo entre el erotismo y la pornografía²⁴, adquiere gran valor el hecho de que Almu-

²⁴ Kathleen M. Glenn, en «Narration and Eroticism in Chacel's *Memorias de Leticia Valle* and Nabokov's *Lolita*» (1991), ha afirmado que *Las edades de Lulú* emplea

dena Grandes se haya apropiado del terreno de la pornografía, convirtiéndolo en un espacio donde las escritoras comienzan a afirmar la legitimidad de los deseos y placeres sexuales de la mujer. Preguntada sobre el tema, Grandes no ha ocultado esta intención feminista: «La mujer va invadiendo campos que eran hasta ahora territorio exclusivo del hombre» (Barriuso, 64). A pesar de que en *Las edades de Lulú* la protagonista conquista el disfrute sexual de su propio cuerpo y el reconocimiento social de tal placer, no basta superar la represión sexual para «liberar» a la mujer, sino que hay que acudir a los modelos de feminidad mucho más positivos que encarnan bastantes de los personajes femeninos de otras obras de la autora, como *Modelos de mujer* (1996), la Manuela de *Te llamaré Viernes* (1996), *Malena es un nombre de tango* (1997), o *Atlas de geografía humana* (1998). Hay un cierto sabor a aventuras fáciles y féminas agradablemente intrascendentes revestidas de arduos conflictos existenciales que rezuma en toda la narrativa de esta autora, y que ha llevado a algún crítico a comparar esta última novela con la tan famosa de *Mujercitas* de Louisa May Alcott, estando por tanto el conjunto de la producción narrativa de esta autora peligrosamente rozando el género rosa²⁵. Y por paradójico que pueda parecer, aunque estas últimas mujeres perfiladas por Grandes logran superar su desesperación y forjarse a sí mismas como heroínas frente a las exigencias patriarcales de la sociedad que les rodea (como muchas de las intrépidas protagonistas que salpican el relato rosa de ambigüedades y contradicciones), la auténtica princesa de cuento de hadas es Lulú tal como su autora nos contó desde el principio, a pesar de, o precisamente por, terminar perversamente dormida junto a Pablo con cuerpo de adulta pero vestida de bebé.

OBRAS CITADAS

Alcott, Louisa May. *Little Women*. Boston: Roberts Bros., 1877.

Amorós, Andrés. *Sociología de una novela rosa*. Madrid: Taurus, 1968.

Barriuso, Jorge. «La mejor literatura erótica en español es cosa de mujeres». *Cam-bio* 16 922 (1989): 64-67.

las características de la pornografía, no pudiendo ser caracterizada como narrativa erótica dado el uso no-estético de tales recursos, los cuales restan valor literario a la obra.

²⁵ Toni G. Iturbe, «Mujercitas» (1998).

- Bermúdez, Silvia. «Sexing the Bildungsroman: *Las edades de Lulú*, Pornography, and the Pleasure Principle». *Bodies and Biases*. Minneapolis: Minnesota UP, 1996. 165-183.
- Chacel, Rosa. *Memorias de Leticia Valle*. Barcelona: Lumen, 1985.
- Earhart, Virginia. «Corín Tellado: la cenicienta de la sociedad de consumo». *Crisis* 9 (1974): 71-80.
- Encinar, Ángeles. *Novela española actual: La desaparición del héroe*. Madrid: Pliegos, 1990.
- Fórmica, Mercedes. *La ciudad perdida*. Barcelona: Luis de Caralt, 1951.
- Glenn, Kathleen M. «Narration and Eroticism in Chacel's *Memorias de Leticia Valle* and Nabokov's *Lolita*». *Monographic Review/Revista Monográfica* 7 (1991): 84-93.
- Grandes, Almudena. *Las edades de Lulú*, 22nd ed. Barcelona: Tusquets, 1996.
- . *Atlas de geografía humana*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- . *Malena es un nombre de tango*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- . *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets, 1996.
- . *Te llamaré Viernes*. Barcelona: Planeta, 1996.
- Hawkins, Gordon, and Franklin E. Zimring. *Pornography in a Free Society*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
- Las edades de Lulú*. Dir. Bigas Luna. Perf. Francesca Neri. RCA Columbia, 1990.
- Iturbe, Toni G. «Mujercitas». Rev. of *Atlas de geografía humana*, by Almudena Grandes. *Qué leer* 28 (1998): 14.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror*. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1982.
- Laforet, Carmen. *Nada*. Barcelona: Ediciones Destino, 1947.
- Mabee, Norma Augusta. «La novela rosa de Corín Tellado: desorden, conflicto, y escape de la ectopía». Diss. Arizona State U, 1993.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1997. 139-161.
- . *Desde la ventana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- McElroy, Wendy. *A Woman's Right to Pornography*. New York: Saint Martin's Press, 1995.
- Modleski, Tania. *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*. Hamden, Connecticut: Archon Books, 1982.
- Morris, Barbara, and Lou Charnon-Deutsch. «Regarding the Pornographic Subject in *Las edades de Lulú*». *Letras Peninsulares* 6 (1993-94): 301-319.
- Mussell, Kay, et. al. «Where's Love Gone? Transformations in the Romance Genre». *Para-doxa* 3, 1997.
- Nabokov, Vladimir. *Lolita*. Ed. Alfred Appel. New York: Vintage Books, 1991.
- Navajas, Gonzalo. «La novela rosa en el paradigma literario: *Inmaculada* de Rafael Pérez y Pérez». *Monographic Review/Revista Monográfica* 7 (1991): 364-381.
- . «Duplicidad narrativa en *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes». *Studies in Honor of Gilberto Paolini*. Ed. Mercedes Vidal Tibbitts. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1996. 385-392.
- Radway, Janice A. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: North Carolina UP, 1984.
- Strossen, Nadine. *Defending Pornography: Free Speech, Sex, and the Fight for Women's Rights*. New York: Scribner, 1995.
- Thurston, Carol. *The Romance Revolution: Erotic Novels for Women and the Quest for a New Sexual Identity*. Chicago: Illinois UP, 1987.
- Valls, Fernando. «La literatura erótica en España entre 1975 y 1990». *Ínsula* 530 (1991): 29-30.

Vila-San-Juan, Morrosko. «En el rodaje de Lulú...». *Ajoblanco* 26 (1990): 71-75.
Vázquez Montalbán, Manuel. *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos*. Madrid: Alfaguara, 1996.