

Revisión crítica de *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes: Para una nueva interpretación como *Bildungsroman*

Critical Review of Almudena Grandes's *Las edades de Lulú*: For a New Reading as a *Bildungsroman*

GUILLERMO LAÍN CORONA

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Pso. Senda del Rey, 7. 28040. Madrid (España).

Dirección de correo electrónico: glaincorona@flog.uned.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4125-0834>

Recibido: 15-1-2019. Aceptado: 4-3-2019.

Cómo citar: Laín Corona, Guillermo, "Revisión crítica de *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes: Para una nueva interpretación como *Bildungsroman*", *Castilla. Estudios de Literatura* 10 (2019): 126-170.

Este artículo está sujeto a una [licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.126-170>

Resumen: *Las edades de Lulú* (1989), primera novela de Almudena Grandes, ha sido también una de las primeras obras de su trayectoria literaria en suscitar el interés de la crítica académica. Habitualmente, el foco se ha puesto sobre las cuestiones de género, y, aunque se ha hablado de su naturaleza narrativa como *Bildungsroman*, este aspecto ha quedado arrinconado por el debate en torno al machismo o feminismo de la historia narrada. Aquí, se hace una revisión de este debate, ajustándolo a las ideas literarias de Almudena Grandes y sus propias reflexiones en torno a *Las edades de Lulú*. Asimismo, se propone una nueva interpretación como *Bildungsroman*, de tipo narratológico y en comparación con el modelo remoto de la picaresca y, en concreto, el *Lazarillo de Tormes*. Este análisis permite abordar la cuestión de género en la novela de una manera más rigurosa, derivada del texto mismo.

Palabras clave: Almudena Grandes; *Las edades de Lulú*; *Bildungsroman*; *Lazarillo de Tormes*; estudios de género.

Abstract: *Las edades de Lulú* (1989), Almudena Grandes's first novel, was also one of the first works in her literary career to catch the attention of the academia. Mostly, critics have been concerned with the question of gender, and, although there have been mentions to the narrative nature of the novel as a *Bildungsroman*, this has usually been cornered by the debate on the sexist or feminist issues contained in the plot. This article re-examines this debate in the light of Almudena Grandes's ideas on literature and her own opinions on *Las edades de Lulú*. In addition, it offers a new reading of the novel as a *Bildungsroman*, focusing on its narrative techniques and comparing

it with the remote model of the picaresque and, particularly, *Lazarillo de Tormes*. This analysis allows for a more rigorous debate on gender in the novel, for it parts closely from the text itself.

Keywords: Almudena Grandes; *Las edades de Lulú*; *Bildungsroman*; *Lazarillo de Tormes*; gender studies.

INTRODUCCIÓN

Almudena Grandes (Madrid, 1960) es una de las figuras más relevantes de la literatura española desde los años 90. Su obra ha cosechado un éxito arrollador de crítica y público, tanto por sus novelas, que fueron reconocidas en 2018 con el Premio Nacional de Narrativa, como por sus columnas en *El País* y, especialmente, *El País Semanal*, que, a pesar de los avatares de la prensa en papel en los últimos años, es uno de los cuatro principales dominicales de España y el segundo en audiencia, según la Encuesta General de Medios¹. Además, Grandes se ha granjeado el aplauso de la academia, dentro y fuera de España; por ejemplo, en 2010, el Instituto de Lenguas y Literaturas de la Universidad de Neuchâtel (Suiza) celebró un Coloquio Internacional Almudena Grandes². No es menos significativo que la autora haya pasado a formar parte de los planes de estudio universitarios, ya que esto viene a consagrarla dentro del canon. Así, se ha convertido en tema de trabajos de fin de grado y máster (Bernath, 2011; García Oliveros, 2013, y Coolens, 2013-2014) y de tesis doctorales (García-Saavedra Valle, 2009, y Aguilera Gamero, 2012); y en 2017 Grandes fue incluida en un manual de la UNED que pretende introducir a los estudiantes de grado en el análisis de textos a partir de *Doce escritores contemporáneos*, señalándose de ella que “es sin duda la novelista española más destacada del último cuarto de siglo” (Lorente Medina y Neira Jiménez, 2017: 551).

Como ella misma ha reconocido en numerosas ocasiones, este éxito le debe mucho a *Las edades de Lulú* (1989): “Pocos libros han hecho tanto por sus autores como esta novela hizo por mí, cuando me regaló la oportunidad de emprender la vida que siempre había querido vivir” (Grandes, 2015: 15), es decir, la dedicación exclusiva a la literatura. En efecto, aunque escrita siendo muy joven, sin apenas experiencia literaria

¹ Véase el resumen al respecto de Rodríguez Santamaría (2016: 191-200).

² El portal de *Hispanismo* del Instituto Cervantes se hizo eco del evento: <https://hispanismo.cervantes.es/congresos-y-cursos/grand-seminaire-neuchatel-coloquio-internacional-almudena-grandes> (26-06-2018).

—excepto algunos años de aprendizaje como escritora por encargo para guías de turismo, enciclopedias y proyectos de índole parecida—, *Las edades de Lulú* fue traducida muy pronto a numerosos idiomas y adaptada al cine por Bigas Luna al año siguiente de su publicación, todo lo cual le proporcionó a la autora un “éxito no solo abrumador, sino también tan complejo que en algún momento estuvo a punto de aplastarme” (Grandes, 2015: 19). Desde entonces, la novela ha mantenido constante su popularidad, con reediciones regulares y una versión retocada por la autora en 2004, quince años después de la publicación original.

1. REVISIÓN CRÍTICA DE *LAS EDADES DE LULÚ*

El rápido salto de *Las edades de Lulú* a la fama se debió seguramente al alto contenido erótico, que hubo de ser muy llamativo para el gran público. Asimismo, este éxito tuvo que ver con la concesión del premio La Sonrisa Vertical (editorial Tusquets), cuyo jurado estuvo siempre presidido por su principal fundador, el célebre cineasta Luis García Berlanga, entre 1979 y 2004. Ahora bien, no resulta verosímil suponer que el erotismo sea la razón actual de su popularidad; al fin y al cabo, el premio La Sonrisa Vertical fue perdiendo fuelle hasta ser cancelado en 2004, porque, según un comunicado de prensa: “La expresión literaria del erotismo ha ido gradualmente asimilándose a la narrativa general y se ha integrado en colecciones literarias no acotadas específicamente al género erótico” y “la mayoría de las obras premiadas en La Sonrisa Vertical han recibido, excepto en contadas ocasiones, escasa atención de la crítica”³.

Como conjetura la propia Grandes (2015: 19, 20), es plausible que, en su momento, el éxito se debiera “a la acogida que le deparó una generación concreta de lectores españoles”, que vio en el relato “una crónica sentimental de su propia generación, una crónica radical y hasta exasperada en algunos aspectos, pero también universal en otros”. *Las edades de Lulú*, por tanto, gustó por ser un retrato de la sociedad de su época.

Así lo confirma Mario Vargas Llosa, mediante una comparación con *Nada* (1945), de Carmen Laforet, porque, según él, ambas novelas, en sus

³ “Tusquets suspende el Premio La Sonrisa Vertical”, *El País*, 25 de mayo de 2004, https://elpais.com/diario/2004/05/25/cultura/1085436004_850215.html (06-07-2018). Véase también el análisis de “Principio y fin de los premios «La Sonrisa Vertical»” (Sanz Torrado, 2012).

respectivas épocas, reflejan “la prodigiosa transformación de la sociedad española a lo largo de medio siglo, mejor de como lo harían muchos volúmenes de sociólogos e historiadores”. En particular, *Las edades de Lulú* constituye un retrato de los cambios en la sociedad española durante la Movida: “un frenesí, un hambre de desmesura que quiere romper todos los límites”. El peruano alaba también en la novela su “penetrante indagación en los secretos de la intimidad femenina”, y explica los problemas que puede conllevar una actitud radicalmente experimentadora “en el ámbito sexual”: “que intentar vivir el deseo hasta los últimos extremos a que puede extenderlo la imaginación humana significa pura y simplemente inmolarse” (Vargas Llosa, 2004: s. p.).

Esta interpretación de Vargas Llosa, a quien precisamente Almudena Grandes (2015: 25) reconoce como uno de los lectores “que hablaron bien de mi libro”, se confirma en diferentes estudios. Sobre la transgresión y la exploración de lo femenino, Fernando Valls explica cómo, para la autora, el uso del erotismo y la pornografía “debe ser por definición transgresor”, por cuanto tiene de ataque contra los melindres morales, “y que lo era doblemente si quien lo cultivaba era una mujer”, dado que, tradicionalmente, ha sido un género masculino (Valls, 2000: 11). Por su parte, Eva Legido Quigley (2007: 196) hace ver que *Las edades de Lulú* presenta “una visión del sexo violenta y nihilista”, que responde a los problemas de sexualidad heredados de la represión moral del franquismo y a la no bien resuelta liberación, llena de excesos, tras el fin de la dictadura, con, primero, el destape, y, luego, la Movida; así, concluye que la novela de Almudena Grandes, por debajo del erotismo, “relata la muerte de la movida madrileña y por eso tiene el tono de advertencia frente al exceso, la frivolidad y la máxima de la transgresión”.

El tema de la exploración sexual llevada al límite es la base de muchas interpretaciones de *Las edades de Lulú* como novela de formación, o *Bildungsroman*. Aunque es, ante todo, una novela erótica, puede leerse como un proceso de aprendizaje, en tres sentidos: (i) estrictamente, sexual; (ii) de un modo más amplio, como una educación sentimental, por tomar el título de la novela de Gustav Flaubert de 1869, canónica también en el *Bildungsroman*; por último, (iii) está el aprendizaje vital en sentido amplio, o autoconocimiento del individuo. En el tono didáctico propio de un manual, Lorente Medina y Neira Jiménez (2017: 561) resumen el relato como un “proceso de aprendizaje personal, de iniciación a una educación sentimental”, y explican el título:

[...] la novela narra la historia sentimental de Lulú —hipocorístico de María Luisa, su nombre real— entre los quince y los treinta y un años, su proceso de maduración. Adolescente alumna de un colegio de monjas, se siente fascinada desde la infancia por un amigo de su hermano mayor, Pablo, y pasa de la inocencia a la perdición en tres fases o *edades*: la adolescencia en que se produce su iniciación en el sexo con Pablo, que empieza una noche en que la lleva a un concierto clandestino en las postrimerías del franquismo y dura veintitrés días, al cabo de los cuales él se va a Norteamérica como profesor de español. A su vuelta cinco años después se casan y experimentan distintas formas de perversión sexual, entre ellas orgías con travestis y homosexuales y un trío incestuoso con su hermano Marcelo en el que ella participa involuntariamente. Es la segunda edad, la mujer casada, enamorada y feliz. Luego ella abandona al marido para sentirse dueña de sí misma y busca experiencias en ámbitos aún más degradados de la sexualidad. Es la tercera edad, la perdición, que lleva a Lulú [...] al borde del abismo [...] a punto de perder la vida. De ese riesgo la salvará en el último momento Pablo, que rompe la espiral incesante de búsqueda de placer sexual que la lleva hasta el envilecimiento, pues gasta en ella el dinero de la manutención de su hija, del que la rescata el mismo Pablo.

Aquí, tal vez de manera involuntaria por la reducción del argumento a un esquema, se califican las experiencias sexuales de perversiones y se culpa en parte a la propia Lulú de las desgracias a que tales perversiones la llevan, especialmente desde el momento en que deja a su marido, como si esto fuera un error y como si el deseo de ser dueña de sí misma fuera la causa del abismo al que se precipita; por el contrario, Pablo es presentado como el héroe que la rescata. Ahora bien, puede hacerse una lectura diferente, si, por ejemplo, se añade un dato de la trama: que Lulú se ve involucrada en la relación sexual incestuosa contra su voluntad, porque Pablo la engaña, tapándole los ojos con una venda. Por eso, Lulú abandona a Pablo, justo después de darse cuenta del engaño, cuando comprende que él es tóxico en su vida y, en particular, para su maduración como persona (aprendizaje): “el incesto no había entrado nunca en mis planes [...] Entonces me convencí de que jamás crecería mientras siguiera a su lado” (Grandes, 1990: 227)⁴.

Que sea posible ofrecer lecturas tan opuestas puede deberse a que Almudena Grandes, para escribir la novela, se inspiró en Boris Vian y, concretamente, *Escupiré sobre vuestra tumba* (1946), “un libro que me

⁴ En adelante, se cita siempre por esta edición de *Las edades de Lulú*, señalando solo el número de página entre paréntesis.

impresionó muchísimo cuando lo leí y que me sigue impresionando hoy [...] por su radicalismo y por su ambigüedad moral” (Grandes, 2015: 13-14). Este sería precisamente el objetivo último de toda la literatura de Almudena Grandes, según ella misma explica: “Yo creo que la literatura no tiene que ver con las respuestas, sino con las preguntas. Un buen escritor no es el que intenta iluminar a la humanidad, respondiendo a las grandes cuestiones universales que angustian a sus congéneres, sino el que se hace preguntas a sí mismo y las traslada en sus libros al lector” (Grandes, 2015: 23). En cierto sentido, pues, la ambigüedad moral que tanto admira esta escritora consistiría en no tomar partido.

Por supuesto, esta y otras apreciaciones de Almudena Grandes deben tomarse con cuidado, porque están incluidas en el prólogo de 2004 a *Las edades de Lulú*, y, en buena medida, como se verá más adelante, están escritas para defenderse de ciertas acusaciones, de modo que responden a intereses personales de la autora y/o a unas circunstancias coyunturales. Además, puede esgrimirse que la novelística posterior de Grandes no se ciñe a este principio de imparcialidad o ambigüedad. Según Rodríguez Fischer (2015: s. p.) en una reseña periodística de *Los besos en el pan* (2015), la autora se posiciona aquí nítidamente en defensa de las clases medias y populares, “que son buena gente, muy comprometida”, y contra los avatares padecidos por la crisis económica de 2008, con una “crítica o denuncia” que se apoya “en la descalificación directa y el exabrupto” de los “perversos” responsables, cayendo, así, en el “maniqueísmo”. También Grandes toma partido en sus *Episodios de una Guerra Interminable*, a favor del bando perdedor de la Guerra Civil y en contra del franquismo. En efecto, en una entrevista radiofónica con Pepa Bueno (2014: s. p.) para la Cadena Ser, aunque trata de explicar las razones por las que cree que no hay realmente tal maniqueísmo en su episodio de *Las tres bodas de Manolita* (2014), Grandes reconoce que la “neutralidad no es la función de un novelista” y que este “tiene que ser solidario con sus personajes”.

Con todo, la pretensión de imparcialidad o ambigüedad moral en *Las edades de Lulú* es legítima. Como resume Carballo-Abengózar (2003: 14): “hablar de la Almudena Grandes de las primeras novelas es hablar de dicotomías, de dualismos, de contrarios: la buena y la mala, la gorda y la flaca, la rubia y la morena, la pasional y la racional. Son estos contrarios los que presenta y analiza en sus novelas, en un intento, tal vez, de acercarlos, de mezclarlos, de buscar un camino intermedio” (Carballo-Abengózar, 2003: 14). Además, en el presente artículo se va a argumentar que, en *Las edades de Lulú*, con todo su contenido sexual, que juega sin

duda al escándalo, no se quiere dar una postura ética o moral clara sobre los hechos narrados.

Es seguramente por esta ambigüedad, que no ofrece respuestas claras, por lo que las lecturas en torno a *Las edades de Lulú* están tan polarizadas. Según Euisuk Kim (2008: 93), pueden distinguirse dos grupos enfrentados: (i) quienes ven en la novela “el fracaso de la construcción de la subjetividad femenina durante la época del post-franquismo y el triunfo de la sociedad patriarcal mediante la victoria paralela de los convencionalismos de género de la novela pornográfica”, y (ii) quienes consideran, en cambio, que la novela supera “los convencionalismos del género pornográfico”, al proponer “una Lulú «agente»” que subvierte y se apodera de un discurso tradicionalmente reservado al hombre y se hace dueña de su voluntad.

A pesar de las transgresiones al heteropatriarcado en la asunción del discurso pornográfico por parte de la mujer y la presencia de la homosexualidad, para Morris y Charnon-Deutsch (1993-1994: 303) la novela ofrece un proceso de dominación de la mujer, con dosis de humillación, de modo que la escena final es una especie de suicidio, una vez que la identidad femenina ha sido derrotada. Y es que, según estas estudiosas, el rescate de Pablo es, en realidad, el sometimiento definitivo a su voluntad, como una niña “dressed in doll’s clothes and tucked into bed” (308). Partiendo de pensadores como Helperin, Foucault y Butler, Jill Robbins (2003: *passim*) considera que esto es fruto de la adaptación del poder a las democracias modernas. Aunque el individuo tiene libertad, siguen existiendo modos de coerción, ya no basados en la violencia de sistemas autoritarios y dictatoriales anteriores, sino de manera sutil y legitimada en las instituciones. Por eso, Lulú es libre de ejercer su sexualidad, incluso de un modo transgresor, pero subrepticamente se mantiene el dominio patriarcal que hace fracasar la construcción de su identidad femenina. En este sentido, para Robbins, el relato de excesos sexuales, que termina en la sumisión de Lulú —y con la victoria del patriarcado—, es equivalente a la historia de excesos sociales de la Movida, que termina en desencanto —con la imposición de los antiguos poderes franquistas, por otros cauces—.

De manera muy diferente, para Maginn (2002: s. p.), Lulú es “a desiring subject and a desired object and is a willing participant and, in many cases, the orchestrator of the fantasized and real scenarios in which she finds herself”. Desde este punto de vista, la escena final reflejaría una decisión voluntaria, felizmente tomada, de volver con Pablo, después de

haber construido una personalidad autónoma, todo lo cual constituiría un triunfo sobre el sistema patriarcal. En la misma línea, para Bermúdez (1996: 177): “Lulú’s ability and freedom to move between the roles of subject, object and witness at will proves to be her perverse strategy to achieve sexual empowerment”.

Con ser rico, este debate ha tenido dos consecuencias problemáticas para el estudio de *Las edades de Lulú*. Por un lado, la polarización de estos dos grupos de interpretaciones viene a ignorar la escala de grises que está necesariamente ligada a la idea, ya señalada, de ambigüedad moral en esta novela. Por otra parte, estas lecturas parten de los estudios de género, y estos, aun siendo productivos en la crítica literaria y necesarios para avanzar hacia la igualdad entre hombres y mujeres, ponen de lado el análisis literario en sí, obviando aspectos fundamentales para la interpretación del texto. Así, aunque casi todos los artículos citados mencionan la estructura narrativa de *Bildungsroman* en *Las edades de Lulú*, con frecuencia se trata de referencias someras: no se entra a analizar los detalles literarios y se pasa rápidamente a la cuestión de género.

En su tesis doctoral, Aguilera Gamero (2012: s. p.) estudia “El *Bindungsroman* o novela de aprendizaje” en Almudena Grandes, pero a la estructura narrativa en sí le dedica apenas dos páginas, simplemente sobre la premisa genérica de un “protagonista [que] emprende un viaje para encontrarse a sí mismo y definirse dentro de los parámetros de su tiempo”, sin entrar en los rasgos narratológicos y aspectos temáticos concretos que, como se verá más adelante, acompañan a este género. Sobre esta débil base, lo que Aguilera Gamero pasa a estudiar son los personajes masculinos, categorizándolos entre fuertes y débiles, en relación con lo femenino: “Gracias a esta suerte de *Bildungsroman*, los personajes masculinos cobran insospechada relevancia en una «novela femenina»”. Nótese hasta qué punto es vaga la descripción de “esta suerte de *Bildungsroman*”.

También Ellen Mayock (2004: 236) admite que “This erotic novel is, in essence, a *Bildungsroman*. The first-person narrator is a virtually orphaned protagonist who looks back at her youth, evaluates familial influences of her adolescence, recounts her sexual initiation, and compares her adult self to the portrait she has just created of her childhood and adolescence”. Sin embargo, el artículo no se centra en esto, sino que es un análisis —muy interesante, por cierto— que aplica la teoría de sistemas familiares de Murray Bowen y Daniel Papero, para proponer que las edades de Lulú no se corresponden a edades como tales, sino al proceso de

sometimiento de la mujer a una misma estructura familiar de dominación patriarcal, Madre-Padre-Hija, que se va reformulando a lo largo de la vida de la protagonista. Con esta hipótesis, Mayock (2004: 236) se posiciona entre quienes piensan que la *Las edades de Lulú* relata el fracaso de la identidad femenina: “The novel powerfully foregrounds how family dynamics transform an independent, intelligent, and precocious girl who is raised in the late post-War period into a dependent and depressed adult woman of the post-«movida» period”.

En la bibliografía crítica existente, Olga Bezhanova (2009 y 2014) es tal vez la única que ha estudiado *Las edades de Lulú* como *Bildungsroman* con lujo de detalles, pero incluso en este caso hay un grado de limitación en el análisis literario a causa del género. No quiero decir con esto que sea un análisis malo por el hecho de ser de género. Al contrario, gracias a ello, el estudio de Bezhanova es muy sugerente, desvelando los problemas a que el concepto de *Bildungsroman* se ha enfrentado a lo largo de la historia de la crítica literaria. Uno de ellos tiene que ver con el hecho de que la novela de formación suele vincularse casi exclusivamente con la tradición germana o, a lo más, noreuropea, como si no existiera el *Bildungsroman* en otras lenguas y quedando especialmente marginada la literatura en español (Bezhanova, 2014: 2-3). Asimismo, esta crítica muestra que las complejidades a la hora de definir el *Bildungsroman* han resultado en la marginación de la mujer, ya que siempre se ha puesto el énfasis en novelas de protagonista masculino, olvidando los no pocos ejemplos con mujeres (Bezhanova, 2014: 4-5). Partiendo de estas premisas, Bezhanova (2014: 111-124) hace un análisis minucioso y acertado de *Las edades de Lulú* como *Bildungsroman* femenino, destacando aspectos narratológicos útiles. Sin embargo, con todas sus cualidades, esta estudiosa vuelve a caer en el mismo debate de género, decantándose radicalmente por una de las posturas, hasta el punto de comparar *Las edades de Lulú* con un modelo muy reaccionario para la identidad femenina: “In spite of her sexually transgressive behavior, Lulú is much closer [...] to Fray Luis de León’s image of a perfect wife whose only interest in life is to serve her husband’s needs” (Bezhanova, 2014: 120).

Aunque, en este caso, hay un buen análisis del *Bildungsroman*, gracias en gran medida a la aproximación desde los estudios de género, esta misma aproximación explica que la conclusión vuelva a pasar por alto la escala de grises propia de la ambigüedad moral enarbolada por Almudena Grandes para su novela. Además, un análisis de *Las edades de Lulú* distanciado de los estudios de género es en sí mismo más acorde con las

ideas literarias de esta autora, considerando que ella ha expresado con frecuencia no sentirse cómoda con la etiqueta de literatura femenina/feminista:

Yo no me considero una escritora femenina, excepto si hablo con alguien que considera a todos los hombres que escriben como escritores masculinos. No tengo ningún problema con que me llamen escritora femenina, porque soy una mujer y, evidentemente, yo asumo que la escritura tiene género, en el sentido que hay dos o tres cosas en el mundo que son distintas si las vive un hombre o una mujer. Ahora bien, ¿eso divide al mundo por la mitad? No. La riqueza y la pobreza dividen mucho más que el género, por ejemplo. Con una voz femenina se puede explicar exactamente igual el mundo que con una voz masculina. Si yo he leído *Moby-Dick*, que es una novela en la que no hay una sola mujer, y la única hembra que hay es una ballena asesina, y me he emocionado, yo no entiendo que haya un hombre que diga que no se puede leer un libro escrito por una mujer que no es para él. Escribir es mirar el mundo, y cada uno cuenta lo que pasa por los filtros de su memoria, de su ideología, de sus experiencias. Hay una literatura femenina organizada que responde a otros intereses que no tienen nada que ver con la escritura en sí (Grandes, 2013: s. p.).

En la última frase, significativamente, Grandes ataca entre líneas una concepción de la literatura con propósitos explícitamente feministas, o “literatura femenina organizada”, dando a entender que ella prefiere un tipo de literatura que tenga que “ver con la escritura en sí”.

Hay quienes han condenado esta actitud, en Grandes y otras escritoras españolas, como Catherine G. Bellver al hablar de “Las ambigüedades de la novela feminista española”. Por eso, Bellver (2005: 39) se posiciona negativamente en torno a *Las edades de Lulú*: “la protagonista está sometida todavía a los estereotipos y figuras del poder masculino que administran mecanismos de control, aun si estos no son exactamente los de antes”. De hecho, se ha acusado en ocasiones a Grandes de ser una escritora masculina y, en particular, *Las edades de Lulú*, una novela escrita para los hombres, o desde una visión del mundo acorde con la tradición heteropatriarcal. Así lo resume Gonzalo Navajas (1996: 385 y 386): “Lulú narra como mujer pero narra para el hombre de acuerdo con una expectativa convencional masculina de la sexualidad. [...] Esa es la razón por la que la novela incluye una parte considerable de los componentes del repertorio erótico masculino. Entre ellos, en primer lugar, el predominio

de la perspectiva visual sobre otros modos de iniciación al proceso de la sexualidad”.

De estas acusaciones se defiende Almudena Grandes, con sarcasmo: “Yo no sé qué o quiénes son *las mujeres*, pero [yo] tengo dos cromosomas X, menstrúo con regularidad y jugué mucho a las casitas de pequeña” (Grandes, 2015: 22). Asimismo, resalta algunas incoherencias en los ataques sobre que la sexualidad de Lulú no sea propia de mujeres:

[...] los hombres pueden llegar a obedecer impulsos sexuales de naturaleza criminal, inhumana, pero nunca, hasta donde yo sé, la sexualidad masculina se ha considerado impropia de sí misma, ni siquiera en el ámbito de la cultura homosexual. Sin embargo, cualquier posición femenina heterodoxa [como la de Lulú] frente a la nebulosa ortodoxia [...] no merece siquiera el consuelo de incorrección política. Es, directamente, impropia, falsa, imposible, y por tanto, para abreviar, porque parece que los matices molestan, masculina (Grandes, 2015: 22-23).

No convencida de una aproximación a la literatura desde los estudios de género, que asocia con el mundo anglosajón, Grandes, en cambio, alaba el análisis intrínsecamente literario, que vincula con la tradición académica española. Así parece desprenderse de sus propias palabras, cuando rechaza la interpretación que se ha hecho de *Las edades de Lulú* como un cuento de hadas, sobre la base de unas declaraciones que la propia Grandes hizo en la prensa y con base en el supuesto final feliz de la novela:

Yo, créanme, jamás he podido decir que el Marqués de Sade sea mi escritor favorito, y tampoco he dicho nunca que las *Las edades de Lulú*, es decir, mi libro, sea un cuento de hadas. Esta última afirmación, que ha hecho correr ríos de tinta al otro lado del océano a pesar de provenir de una publicación poco rigurosa —el hecho de que las universidades españolas no tengan en cuenta a las revistas femeninas a la hora de elaborar bibliografías es cuando menos esperanzador—, fue sacada de contexto por un entrevistador con quien me limité a comentar que la pasión ferviente e incondicional que une a Pablo y a Lulú durante quince años, sin desfallecer jamás, no me parecía propia del mundo real, sino más bien de un cuento de hadas (Grandes, 2015: 21).

La polémica sobre el cuento de hadas en *Las edades de Lulú* la resumen Juliet Lynd y Carmen Moreno Nuño (2002: *passim*), en relación con la tensión entre feminismo, pornografía y novela rosa. Estas estudiosas

plantean que la novela, a pesar del grado de subversión que logra Lulú con su sexualidad, adopta planteamientos conservadores, porque, como la novela rosa y con el aliciente del porno, es un relato de evasión de la realidad (fantasías sexuales) que lleva, por medio de una estructura narrativa analizada a la manera del esquema estructuralista de Propp, a un final feliz, en el que la mujer es rescatada y se casa, asumiendo el papel impuesto por la sociedad heteropatriarcal.

Grandes reivindica que en *Las edades de Lulú* no hay este tipo de final feliz que le atribuyen algunos estudios de géneros, pero tampoco un final completamente negativo, en línea con el principio de ambigüedad moral:

Tal vez la mejor prueba de que [mis libros] no valen para eso sea una paradójica lectura del final de *Las edades de Lulú*, en la que muchas de las voces de ambos géneros que antes me habían reprochado la falsedad masculina e intrínseca de la sexualidad de mi personaje, terminan reprochándome también el desenlace sonrosado, aburguesado y convencionalmente feliz de la esposa descarriada que vuelve con su marido al hogar conyugal. Hasta ese momento, parecían tener muy clara la frontera entre el Bien y el Mal, una línea gruesa —gruesísima— que se asentaba en sus convicciones de que Pablo no es más que un prototipo de macho mediterráneo e inmundosádico sin escrúpulos, y Lulú, una especie de masoquista tonta y sumisa, ignorante del peso de sus cadenas y esclava de unos deseos intolerables por lo equivocados, pero todo se les olvida de repente. Y ahí sí que echo de menos a antagonistas de más envergadura, como la curia católica, sin ir más lejos. Al menos, los jesuitas siempre han tenido muy claro que si un personaje es la encarnación del Mal y vence en la contienda, el final de la historia es perverso de necesidad. Amén (Grandes, 2015: 23-24).

Con ácido sarcasmo, Grandes dice aquí una cosa y la contraria. Niega que Lulú y Pablo encarnen sin matices el blanco y el negro, el Bien —de la niña tonta— y el Mal —del machista recalcitrante—, y niega que el final sea, sin más, un final feliz de cuento de hadas. Para ello, se vale del argumento negado: si, en efecto, Pablo es la encarnación del Mal, entonces el final en el que él triunfa debe ser malvado. Grandes apoya este hilo argumentativo en el catolicismo, con lo que implícitamente está atacando a los estudios de género de guiarse por los mismos principios de la moral eclesial que presuntamente estos quieren combatir. Pero, claro, dado el grado de sarcasmo del razonamiento, tampoco puede desprenderse que, para Grandes, el final sea aterrador. A la luz del rechazo implícito a la

dicotomía entre el Bien y el Mal y dadas sus llamadas anteriores a la ambigüedad moral, queda la conclusión de que es un final intermedio, lleno de grises.

A causa del rechazo que generan en la autora los estudios de género aplicados a la literatura y a tenor de su predilección por el análisis literario en sí, aquí, para llegar a esta lectura gris, se van a estudiar los aspectos puramente narrativos, que hasta ahora se han solido olvidar, en relación con el *Bildungsroman*. Antes de proceder, hay que señalar que se ha preferido usar la versión original de la novela de 1989, y no la actualización llevada a cabo en 2004, con motivo de los quince años de la publicación de *Las edades de Lulú*. Son dos las razones de esta decisión. En primer lugar, la versión de 2004 apenas difiere de la original, como explica la propia Grandes (2015: 16-17). Así, para el análisis de la estructura narrativa, no es necesaria la versión revisada de 2004, mientras que con la versión original se tiene la certeza de que la estructura de *Bildungsroman* que aquí se va a analizar se adapta con fidelidad a la intención primitiva de la autora. Además, las lecturas de la novela que se han revisado en este epígrafe se basan en la versión original; por eso, conviene usar esta misma edición, porque en buena medida lo que se pretende a continuación es refutar, matizar o completar tales interpretaciones.

2. LAS EDADES DE LULÚ COMO *BILDUNGSROMAN*

David Mickelsen (1986: 418) ofrece una definición del *Bildungsroman* muy acertada, porque sortea las complejidades que a veces enmarañan la comprensión de este género narrativo, centrándose en su rasgo esencial: un relato que narra con verosimilitud “the growth of a single, youthful protagonist. He or she moves from naive idealism (ignorance, innocence) to a more pragmatic consciousness of possible consequences within a particular social context”. Ahora bien, una explicación tan abierta como esta podría llevar a incluir dentro del *Bildungsroman* “all [the] novels that discuss the process of human growth and development”; por el contrario, una definición demasiado restrictiva supondría excluir “most —if not all— of the works of fiction traditionally classified as *Bildungsromane*” (Bezhanova, 2014: 12).

Siendo conscientes de estas dificultades, puede decirse que una novela es un *Bildungsroman* cuando la formación del héroe no es un elemento más de la narración, sino su principio vector (Salmerón, 2002: 59).

Además, para tratarse de una novela de aprendizaje, debe adecuarse a una serie de elementos estructurales y temáticos concretos, que se desprenden de aquellas obras que, a lo largo de la historia, se han convertido en representativas del género. Y ello sin olvidar que uno de estos rasgos es, precisamente, su adaptabilidad, es decir, la capacidad del *Bildungsroman* para modificar sus elementos constitutivos y adecuarse a los tiempos: “In all likelihood it was *precisely this predisposition to compromise* that allowed the *Bildungsroman* to emerge victorious from that veritable «struggle for existence» between various narrative forms” (Moretti, 1987: 10).

2. 1. El *Bildung* de la protagonista

José Santiago Fernández Vázquez (2002: 54-55) recopila la opinión de diferentes críticos para perfilar un compendio de características fundamentales del género. Del personaje y, en particular, su evolución/aprendizaje, o *Bildung*, que es la base del *Bildungsroman*, señala el paso de la ignorancia al conocimiento y de la pasividad a la acción, la importancia de su desarrollo sexual y amoroso, su especial sensibilidad, su frecuente orfandad, el enfrentamiento de su yo contra la sociedad o el viaje que tiende a realizar para alcanzar su formación.

En *Las edades de Lulú* no hay un viaje en sentido estricto. Sin embargo, como la función del viaje es ofrecer un espacio-tiempo a través del cual el protagonista se conozca a sí mismo, puede tratarse de un viaje abstracto o simbólico, como un sueño, e incluso puede no haber en la novela coordenadas espacio-temporales de ningún tipo: “the time spam [in which development occurs] may exist only in memory” (Abel, Hirsch y Langland, 1983: 14). En particular, este viaje, literal o interior, tiene que ver con el descubrimiento de la sexualidad y el amor. Esto sí está en *Las edades de Lulú*, y es casi lo único que la crítica ha destacado para hablar de *Bildungsroman*: la evolución como personaje a través del sexo y su relación sentimental con Pablo, en unas coordenadas cronotópicas no completamente detalladas, pero que van de los últimos años del franquismo, cuando Lulú es niña, al final de la Movida, cuando ella ronda la treintena. De hecho, esta evolución, que tiene que ver con el paso de la infancia a la adultez, está recogida en el título mismo de la novela, a través del sintagma de *las edades*.

La bibliografía sobre esta novela de Almudena Grandes apenas se ha referido al detalle de que, para que haya evolución o viaje interior, en el

Bildungsroman debe producirse un paso de la ignorancia al conocimiento y de la pasividad a la acción. En lo que al sexo se refiere, Lulú, cuando tiene su primera relación con Pablo, ignora completamente el tema y se enfrenta a ello de manera pasiva; con el paso del tiempo, muestra sus conocimientos (aprendizaje) y los aplica activamente.

Con motivo de su primera relación sexual, subidos a un coche en la oscuridad de la noche, Pablo empieza a tocar a Lulú, sin que ella sepa reaccionar: “me metió la mano izquierda entre los muslos y la lengua en la boca y yo abrí las piernas y abrí la boca y traté de responderle como podía, como sabía, que no era muy bien” (p. 31). La reacción de su propio cuerpo es para Lulú completamente novedosa: “mi sexo engordaba ante algo que no era placer, nada que ver con el placer fácil, el viejo placer doméstico, esto no se parecía a ese placer, era [...] una sensación [...] nueva” (pp. 31-32). Luego, al comenzar ella a masturbarle, Pablo tiene que explicarle cómo hacerlo, desmontando los pocos referentes que Lulú había tenido hasta ese momento; significativamente, es él quien mueve la mano por ella:

—¿Por qué mueves la mano tan deprisa? Si sigues así, me voy a correr.
No entendí su advertencia.

Yo creía que había que mover la mano muy deprisa. Yo creía que él quería correrse y que nos iríamos a casa. [...]

Su mano agarró mi muñeca para imprimirle un nuevo ritmo a mi mano, un ritmo lento y cansino, y la condujo hacia abajo, ahora le estoy tocando los huevos, y otra vez hacia arriba, ahora tengo la punta del pellejo entre los dedos (p. 32).

Inmediatamente después, Pablo la anima a hacerle una felación, ella reconoce su total inexperiencia y la narración se demora durante una secuencia en la que Lulú va aprendiendo los detalles, incluso mientras él conduce (pp. 33-37). Uno de los aprendizajes tiene que ver con la capacidad de introducirse el miembro masculino en la boca: “me tragué un buen trozo” (p. 36).

Pasados los años, ya casados, Lulú es consciente de su aprendizaje. En la escena en la que conocen a Ely y mantienen una relación sexual entre los tres, Lulú muestra la destreza adquirida en la felación: “me la tragué entera y aguanté con ella dentro un buen rato, que mi trabajo me había costado aprender, aprender a engullirla toda, a mantenerla toda dentro de mi boca, presionando contra el paladar, engordando contra mi lengua” (p. 108). Además, Lulú es evidentemente activa. El trío se ha formado por

iniciativa suya en “uno de mis juegos favoritos”: “cazar travestis” (p. 95). El propio Pablo le recuerda a Lulú que ella es la causa del trío, y la anima a actúe en consecuencia: “la que tiene que hacer algo eres tú, tú te has montado todo esto, tú solita, yo me he limitado a invitar a tu amiga a cenar” (p. 106). En efecto, cuando Lulú pone en práctica sus dotes de felación, a diferencia de la primera vez, la narración enfatiza el control que mantiene, dejando a Pablo en situación pasiva: “Me metí su polla en la boca y empecé a desnudarle”. Es más, Lulú dictamina cuándo puede Ely participar en el trío, sin perder el control: “Yo no la había soltado, mantenía la polla de Pablo firmemente sujeta con la mano derecha y no permití que mi nuevo acompañante la tocara siquiera. Yo decidiría cuándo le correspondía o no entrar en el juego” (p. 108).

En el caso de Lulú, el aprendizaje del *Bildungsroman* está claramente marcado, porque se desarrolla junto a diferentes maestros. En el epígrafe 2.3., se profundizará en ello. Valga ahora señalar el papel de Pablo, no solo como maestro en torno al sexo, en las escenas ya citadas, sino también otras cuestiones, como la poesía. De hecho, Pablo es profesor universitario de Literatura Española y su especialidad es, no casualmente en esta novela, San Juan de la Cruz (pp. 74-75), cuya obra está relacionada con la poesía erótica del Siglo de Oro. En cierta ocasión, después de mantener la primera relación sexual, Lulú relata una escena representativa:

Entonces comenzó la clase teórica, la primera.

Habló y habló en solitario, durante mucho tiempo. Yo apenas me atrevía a interrumpirle, pero me esforzaba por retener cada una de sus palabras, por retenerle a él, en mi cabeza, mientras hablaba del amor, de la poesía, de la vida y de la muerte, de la ideología, de España, del Partido, de Marcelo, del sexo, de la edad, del placer, del dolor, de la soledad (p. 62).

Siguiendo con los rasgos más arriba resumidos por Fernández Vázquez, la situación de partida (ignorancia y pasividad) del aprendizaje tiene que ver en el *Bindungsroman* con un estado de orfandad del personaje en la infancia. Aunque no es huérfana en sentido literal, Lulú, la penúltima de una familia numerosa de nueve hermanos, vive desatendida, especialmente tras el nacimiento de los mellizos:

Mamá llegó a casa con los mellizos y todo se acabó.

Me acostumbré a vagar por la casa yo sola, con un cesto lleno de cacharritos, y a que nadie quisiera jugar conmigo, a que nadie me cogiera en

brazos, ni tuviera tiempo para llevarme al parque, ni al cine, los mellizos dan mucho trabajo, repetían (p. 207).

La madre, incluso, con un egoísmo tal vez inconsciente, que pretende ser una alabaza por la fortaleza de la hija, le dice que “tú no me necesitas, tú saldrás adelante sin ayuda de nadie”, y concluye: “Serás un gran apoyo para mí, cuando sea vieja” (p. 131). Lulú, aunque no llega a expresarlo, se siente abandonada: “Me hubiera gustado contestarle, gritarle que mi aspecto físico y mis buenas notas no significaban que no necesitara una madre, sacudirle y chillarle que no podía seguir así toda la vida [...] que necesitaba que me quisiera, saber que me quería, pero me limité a asentir con la cabeza” (p. 132). Revestida de fortaleza, Lulú tiene, por tanto, “la especial sensibilidad” que caracteriza a los protagonistas de *Bildungsroman* (Fernández Vázquez, 2002: 54).

En el *Bildungsroman*, el aprendizaje se produce en tensión con la sociedad, pero el protagonista termina por integrarse en ella: “Through careful nurturing the hero should be brought to the point where he can accept a responsible role in a friendly social community. Clearly, successful *Bildung* requires the existence of a social context that will facilitate the unfolding of inner capacities, leading the young person from ignorance and innocence to wisdom and maturity”. El *Bildung*, pues, es el ideal al que llegar, según el idealismo alemán en que se forja el *Bildungsroman*, con el *Wilhelm Meister* de Goethe. Ahora bien, la realidad es que en ninguna novela “does the development journey take such a smooth and uncomplicated course”; por el contrario, hay “a series of disillusionments or clashes with an inimical milieu. These clashes often culminate not in integration but in withdrawal, rebellion, or even suicide. Social integration in such novels can be achieved only by severe compromise” (Abel, Hirsch y Langland, 1983: 6).

En efecto, el aprendizaje de Lulú es complicado y en tensión con la sociedad. El mismo hecho de ser un aprendizaje sexual de mujer a través del código de la pornografía, tradicionalmente reservado al hombre, constituye un desafío a las convenciones sociales heteronormativas, máxime porque añade elementos homosexuales, transexuales y sadomasoquistas. Al respecto, los estudios existentes suelen citar la primera escena del vídeo. Aquí, Lulú, en vez de ser el objeto mirado, normalmente atribuido a la mujer en la pornografía, es el sujeto que mira, que correspondería al hombre, y lo hace con una actitud y lenguaje violentos y de dominación, propios de lo masculino en el porno

heterosexista⁵. Lulú está viendo cómo someten a un joven efébo a relaciones homosexuales sadomasoquistas, y se imagina usando un símbolo de la mujer (tacones) para ejercer de hombre mediante la penetración y sumisión del individuo:

Deseé haber tenido alguna vez un par de esos horribles zapatos de charol con plataforma que llevan las putas más tiradas, unos zancos inmundos, impracticables, para poder balancearme precariamente sobre sus altísimos tacones afilados, armas tan vulgares, y acercarme lentamente a él, penetrarle con uno de ellos, herirle y hacerle gritar, y complacerme en ello, derribarle de la mesa y continuar empujando, desgarrando, avanzando a través de aquella carne inmaculada, conmovedora, tan nueva para mí (p. 10).

La compleja relación de Lulú con la sociedad por su actitud ante el sexo se manifiesta a través de su amiga Chelo. Cuando Lulú comienza su relación con Pablo y se lo cuenta a Chelo, esta se escandaliza. De hecho, Lulú, que intuye las reservas de su amiga, omite en su relato “la mayor parte de los detalles, ella me miraba con ojos de alucinada, intentaba interrumpirme, pero yo no se lo permitía, ignoraba sus constantes exclamaciones” (p. 68). Para Chelo, el problema está en que Lulú actúa como un hombre, saltándose los roles tradicionales de la mujer, de modo que está loca: “¡Tú estás como una cabra! [...] ¡Tú..., tú..., tú eres como un tío! Sólo vas a lo tuyo, hala, sin pensar en nada más” (p. 69).

Años más tarde, Lulú desarrolla sus deseos sexuales en el tipo de espacios que Foucault llama heterotopías, reforzándose el difícil encaje de la protagonista en la sociedad. Según Foucault (1999: 20), las heterotopías son los *otros lugares* “reservados a los individuos que se hallan, en relación con la sociedad y con el medio humano en cuyo interior viven, en estado de crisis”, como los pacientes de un centro psiquiátrico, y “cuyo comportamiento es desviante en relación con el promedio o la norma exigida”, como drogodependientes, trabajadores/as del sexo, etc. Lulú es consciente del carácter heterotópico de Ely, que es transexual, y disfruta de ello, pero, a la vez, con una sensación violenta por su *monstruosidad*: “Aquel ser híbrido, quirúrgico, me inspiraba una rara violencia. [...] Le puse la mano en la entrepierna. Estaba empalmado. No me pareció lógico. [...] Entonces le levanté la blusa y me metí una de sus tetas en la boca sin apartar la mano. Era monstruoso” (p. 102).

⁵ Aunque en el formato divulgativo del periodismo, es ilustrativo al respecto el reportaje de Marta Borraz (2016) sobre “Qué piensa el feminismo sobre el porno”.

El *sex-shop* que visita Lulú con Ely es un claro ejemplo de heterotopía, dado el estado de marginación a que suele relegarse este comercio, por vender un tipo de productos de los que la gente no quiere hablar y porque, por ello, está regentado por personas no integradas en la sociedad. En *Las edades de Lulú*, el *sex-shop* es incluso más heterotópico, considerando que no está en un local comercial a pie de calle, como sería *lo normal*, sino en una sexta planta, y “ni siquiera tenía un cartel encima del balcón, ni una placa de latón en el portal, nada de nada” (p. 78). Dentro, el individuo se pierde en un laberinto, que simboliza el alejamiento de la norma: “un pasillo eterno hasta el que parecía el único cuarto exterior de la casa, una sala bastante grande con un par de vitrinas-mostradores de cristal y biombos en las esquinas, en las que, además de ropa, se podía ver toda clase de artilugios destinados a procurar placer” (p. 79). Por su parte, la dueña:

[...] tenía aspecto de haber sido flamenca en otros tiempos, el pelo teñido de negro azulado [...]. Llevaba las cejas dibujadas de gris claro y los párpados pintados de azul rabioso, el lápiz de labios era muy parecido al que solía usar Ely, rojo escarlata pasión o un nombre similar, colorete a juego, muy morena, con un par de dientes de oro, su cara parecía el mapa físico de algún país muy accidentado (p. 78).

Con estos ejemplos, queda claro que el aprendizaje de Lulú se desarrolla dentro de la sociedad, pero en conflicto con ella, o, cuando menos, en sus márgenes. Sin embargo, siguiendo la estructura de *Bildungsroman*, al final se produce la integración, si como tal se entiende que Lulú vuelve a la relación de pareja con Pablo, en el marco del matrimonio, con un grado importante de renuncia a la libertad individual, todo lo cual supone el tipo de solución de compromiso (*compromise*) del que hablaban Abel, Hirsch y Langland (1983: 6) para el *Bildungsroman*. Es más, Lulú termina por convencerse de que ha hecho mal en su transgresión de la norma y acepta ser castigada por ello, a manos de Pablo: “le dejaba hacer, agradecía los golpes que me rompían en pedazos [...], regenerando mi piel, que volvía a nacer, suave y tersa, con cada bofetada, me las he ganado, pensaba, me las he ganado a pulso” (pp. 253-254). Por tanto, no es solo reintegración social, sino *regeneración* del individuo por sus transgresiones anteriores.

2. 2. Aspectos narrativos que refuerzan el *Bildungsroman*

Respecto a las técnicas narrativas, Fernández Vázquez (2002: 55-56) resume que el *Bildungsroman* adopta una visión retrospectiva, dispone cronológicamente los episodios, se vale de la ironía para marcar la distancia entre narrador y protagonista, tiende a ser un relato episódico (peripecia), pero con un contrapeso educativo (junto a la formación del héroe se persigue la formación del lector), y suele estar escrito en primera o tercera persona.

En *Las edades de Lulú*, escrita en primera persona, la preeminencia de lo episódico se logra a partir de su deuda con el erotismo, ya que, según Alexandrian (1990: 9), la novela erótica debe sumar episodios que sirvan para preparar y realizar el acto sexual en todas sus variantes, con el objetivo de estimular erógenamente al lector. Valga un listado no exhaustivo de escenas en *Las edades de Lulú*: el vídeo porno inicial (pp. 9-19); la primera relación con Pablo, primero en el coche (pp. 31-37) y luego en casa de él, con el rasurado del vello vaginal (pp. 43-60); el sueño erótico (pp. 87-91); el trío con Pablo y Ely (pp. 101-112); la fantasía erótica de Lulú en el internado (pp. 133-138); el reencuentro sexual con Pablo tras volver de EE.UU. (pp. 146-162); la orgía con el trío de homosexuales que contrata Lulú (pp. 163-178); el trío incestuoso con Marcelo y Pablo (207-221), etc. Con todo, como es propio del *Bildungsroman*, estas escenas no se limitan a la excitación sexual del lector, sino que tienen un elemento educativo, que ha llevado a hablar de “Porno-pedagogía en Almudena Grandes” (Duchense, 1995).

Las edades de Lulú se desvía de la disposición cronológica habitual de la novela de aprendizaje. Según López Martínez (2006: 53-60), un rasgo muy extendido entre las novelas de La Sonrisa Vertical es el “desorden” narrativo, y, en efecto, “*Las edades de Lulú* se define por su comienzo *in medias res*” (54): la escena que abre el libro, en la que Lulú está viendo un vídeo porno, se corresponde con un punto de su vida adulta, posterior al momento en que deja la relación con Pablo, por considerarla tóxica para su desarrollo como persona, pero anterior a la espiral de autodestrucción, con experiencias cada vez más radicales, que la llevan al borde de la muerte en la orgía sadomasoquista final. Así, la narración va avanzando con constantes saltos temporales, alternando la época de infancia en que empezó su relación con Pablo, los años en que estuvieron casados y el período tras la separación hasta la orgía sadomasoquista.

Ahora bien, esta estructura no afecta a un elemento clave del *Bildungsroman*: la visión retrospectiva, que permite a la protagonista-narradora evaluar en el presente las circunstancias de su pasado, como autorreflexión sobre su aprendizaje. De ahí, la presencia recurrente del recuerdo. En referencia al concierto en el que tuvo con Pablo la primera experiencia sexual, dice: “Todavía soy capaz de recordarlo perfectamente” (p. 22). A tenor de la orgía con el grupo de homosexuales que contrata, Lulú señala que: “Recuerdo retazos, fragmentos, detalles insospechadamente intensos” (p. 173). Dicho esto, comienza una descripción de la escena sexual en la que la sintaxis se dinamita con largas secuencias de palabras yuxtapuestas, sin puntos, para plasmar el carácter fragmentario y precipitado del recuerdo, a la manera de un flujo de la conciencia, hasta el punto de que se repite la misma frase en mitad del texto, prácticamente sin conexión sintáctica:

[...] me hubiera gustado hablarle, contarle, los hombres mayores tienen extrañas formas de amar a veces, sé cómo te sientes, yo también he pasado por eso, pero la compasión no fue capaz de desterrar ni siquiera un instante el deseo, así que me limité a darle la mano, él la apretó sin mirarme, Jimmy se dio cuenta de todo, le llamó, me miró con una expresión desafiante, le devolví la mirada, estaba de acuerdo, no volvería a inmiscuirme en su compleja vida sentimental, él daría las órdenes, yo miraría solamente, y entonces dio comienzo la previsible ceremonia del envilecimiento de Pablito, muñeco articulado, objeto entre los objetos, *recuerdo retazos, fragmentos, detalles insospechadamente intensos*, los otros se miraban a los ojos, se acariciaban lánguidamente [...] (p. 175; la cursiva es mía).

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. Después de decir que recuerda perfectamente la primera noche en que tuvo sexo con Pablo, explica Lulú lo que en ese momento a su vez recordó: “Me reconocía a mí misma, deshonrada, era delicioso, recordaba las acostumbradas amonestaciones —los chicos solo se divierten con esa clase de chicas, no se casan con ellas—, y era consciente también de la peculiar relación que se había entablado entre nosotros” (p.

35). En la escena en que Pablo sodomiza a Lulú, en sí misma rememorada por la Lulú narradora, se produce una suerte de meta-recuerdo inmediato: “El recuerdo de la violencia [de la reciente penetración anal] añadió una nota irresistible al placer que me poseía, desencadenando un final exquisitamente atroz”. Como consecuencia de esa violencia, Pablo le dice que la quiere, y la narradora reflexiona: “Entonces recordé que ya me lo había dicho antes, te quiero, y me pregunté qué significaría eso exactamente” (p. 161).

Aunque esta compleja sucesión de recuerdos y meta-recuerdos no coincide con el relato habitualmente cronológico del *Bildungsroman*, sirve para fortalecer la visión retrospectiva, propia, según Fernández Vázquez, de este género, ya que produce una distancia entre el protagonista, que vivió los acontecimientos, y el narrador, que, al recordarlos, puede juzgarlos. Así ocurre cuando Lulú gasta el dinero de manutención de su hija. Primero ofrece el dato: “se agotó la cuenta de Inés, el dinero que Pablo ingresaba todos los meses en aquella cuenta”. Luego, viene la reflexión retrospectiva: “Me resistí a gastármelo, al principio lo intenté, pero en aquellos tiempos mis buenos propósitos adolecían de una estructura excesivamente endeble, y lo tenía tan a mano...” (p. 198).

Además, esta distancia entre la narradora que evalúa y la protagonista que vive los hechos se remarca con ironía, rasgo también propio del *Bildungsroman*, según la citada lista de rasgos de Fernández Vázquez. Cuando conoce a la nueva novia de Pablo, Lulú se molesta porque es mucho más joven que ella —“veinte o veintiún años, podría ser su hija, yo jamás habría podido pasar por su hija” (p. 184)—, pero, a la vez, le divierten sus limitaciones intelectuales, ya que confunde los epigramas de Marcial como “epígrafes” (p. 185). Además, Lulú relata que ella “trabajaba con ventaja” (p. 185) sobre la novia de Pablo, porque esta “tenía las tetas de punta, solamente. Yo tenía treinta años, y estaba casada con él” (p. 186). La ironía del comentario es evidente, con buena dosis de cinismo. Por un lado, Lulú argumenta como ventaja sobre su rival el estar casada con Pablo, cuando el matrimonio, aunque sigue siendo real sobre el papel, está en la práctica acabado. Por otro, intenta minusvalorar la firmeza de los pechos de la joven, cuando acaba de decir que está molesta precisamente por su aspecto de niña, y, de hecho, la falta de juventud de Lulú es uno de los problemas de su matrimonio con Pablo. Este tipo de ironía acrecienta la narración retrospectiva y la distancia entre protagonista y narradora, porque solo la Lulú que recuerda puede hacer este tipo de

comentarios, pensados con la perspectiva del paso del tiempo y que, de algún modo, son una autoparodia de su yo anterior al aprendizaje.

2. 3. Estructura circular y paralelismos narrativos

Se ha dicho que la macroestructura de *Las edades de Lulú* es imperfecta. Según Valls (2000: 11): “se compone de trece capítulos de dimensiones muy irregulares (el cuarto, por su brevedad, es el más llamativo al respecto), que generan cierto desequilibrio en la estructura”. Ahora bien, *Grandes/Lulú* no ordena la materia de manera caprichosa. Como señala Silvia Bermúdez (1996: 169-170), el comienzo *in medias res* con la película porno constituye un *mise-en-abîme* que permite entrar de lleno en el mundo sexual, y lo hace en un código metatextual que lo refuerza, porque el lector está leyendo la novela erótica del mismo modo que Lulú está viendo la película. Por su parte, lo que aquí se ha llamado meta-recuerdo permite perfilar en *Las edades de Lulú* una lograda macroestructura circular, según se va a estudiar a continuación.

Después de ver el vídeo porno, el segundo capítulo comienza recordando “un día extraño” (p. 21), marcado por el calor y lleno de malas noticias; entre otras, la llamada de Chelo, deprimida por “«sus» oposiciones, después de tantos años” (p. 22). De aquí, Lulú pasa a recordar un día muy anterior, aquel en el que tuvo su primera relación con Pablo (pp. 22-69). Aunque parece aleatorio, este *flashback* responde a una lógica circular. No es casual que Lulú comience y casi termine el relato de su primera relación con Pablo a lo largo de estas páginas con el verbo *recordar*: “Todavía soy capaz de recordarlo perfectamente” (p. 22) y “No recuerdo nada más en especial” (p. 65). Después de esta frase, aún siguen unas páginas más relatando esa primera relación con Pablo, pero al final del capítulo se vuelve al día de la cita con Chelo por sus oposiciones (pp. 69-70). Como se ve, hay un círculo, en el sentido de volver al principio: Chelo – primera relación con Pablo – Chelo. A su vez, esta circularidad se basa en la estrategia del meta-recuerdo, ya que la recordada llamada de Chelo, al principio del capítulo, sobre sus oposiciones es el catalizador que, por asociación de ideas, lleva a Lulú a recordar el día anterior en que tuvo su primera relación con Pablo. Y ello porque Chelo, su mejor amiga desde la infancia, fue compinche entonces para lograr que se consumara esa primera relación con Pablo, dado que Marcelo le sugirió a Lulú que, para irse de casa, pusiera como excusa que se “iba a estudiar a casa de Chelo, o algún otro cuento por el estilo” (p. 24). O sea, Lulú recuerda un día aciago

en que la llamó Chelo, y esa llamada la lleva a acordarse del episodio con Pablo, porque Lulú relaciona el apoyo que le va a prestar a Chelo en sus oposiciones con el apoyo que Chelo le prestó a Lulú años atrás para su primera relación sexual con Pablo.

El relato de la primera relación sexual con Pablo ilustra igualmente esta forma de circularidad a través del meta-recuerdo. Después de intentarlo con poco éxito en un coche, Lulú termina pasando la noche con él en el piso de la madre de este. Al hablar Pablo con Marcelo por teléfono para advertirle de que su hermana se va a ausentar de casa, sale a relucir la anécdota en la que Lulú, de niña, se masturbó con una flauta. En ese momento, Pablo se va a por las herramientas con las que va a rasurarle el vello púbico a Lulú. En cierto sentido, por tanto, la anécdota de la masturbación impele a Pablo a realizar esta operación, con la que busca que Lulú se parezca a la niña que fue, sin vello púbico: “No tienes coño de niña. Y a mí me gustan las niñas con coño de niña” (p. 53). Antes de empezar a afeitar, Pablo le pide a Lulú que le cuente la anécdota de su masturbación infantil con todo detalle, de modo que el rasurado es el resorte que lleva al meta-recuerdo/*flashback*. En ese relato, se descubre que la masturbación sucedió por una idea de Susana que a Lulú le contó Chelo (p. 51), enganchando, así, con el resorte que llevó a Lulú en primer lugar a recordar el día en que tuvo su primera relación con Pablo: Chelo. Al terminar la anécdota de la masturbación, termina también el rasurado, y continúan su relación sexual.

Como se ve, hay un nuevo círculo narrativo: rasurado vaginal – masturbación con flauta – rasurado vaginal. Pero es que, además, este círculo está dentro del anterior: Chelo – primera relación con Pablo – Chelo, como puede verse en el siguiente gráfico. En este esquema, ha de tomarse a Chelo como catalizador de la memoria del círculo más amplio y el rasurado como catalizador de la memoria del subcírculo; además, Chelo está en el centro de ambos círculos, tanto por ser la compinche que cubre a Lulú en su primera relación con Pablo, como por ser la persona que le habla a Lulú de la masturbación con flauta:

Chelo (catalizador)	Primera relación con Pablo (Chelo, involucrada: compinche)			Chelo
	Rasurado (catalizador)	Masturbación (Chelo, involucrada: sugiere la flauta)	Rasurado	

Si en este caso los círculos narrativos se ordenan unos dentro de otros, como cajas chinas, también hay círculos narrativos encadenados. Tras el capítulo que se acaba de analizar, se encadena el siguiente (pp. 71-85), dado que aquí, después de la llamada de Chelo, Lulú se va con ella a consolarla y pasan juntas una velada que “resultó un desastre, un completo desastre” (p. 71). Esta reflexión abre un nuevo círculo.

La velada es desastrosa porque Chelo y Lulú se encuentran con Ely, y hablan sobre la separación de Pablo. Luego, Lulú, afectada anímicamente, se va con Chelo en coche, conduciendo “como una bestia, como una auténtica bestia, saltándome los semáforos”, y achaca su malestar, no tanto a la conversación con Ely, sino a que “No había sido capaz de encontrar mi blusa blanca, cuando me marché de casa” (p. 77). Y es que, a causa de la conversación con Ely, Lulú se ha acordado de una blusa a la que tiene especial cariño, convirtiéndose esta en catalizador de la memoria, porque sirve para retrotraerse al momento en que fue a comprarla, acompañada precisamente por Ely, en un *sex-shop* (pp. 77-82). Cuando termina de recordar la compra de la blusa, Lulú vuelve a la narración en el coche con Chelo, no por casualidad repitiendo la expresión de conducir como una bestia y engarzando con las razones por las que se puso a recordar el episodio de la blusa: “Había pensado en todo aquello, muchas veces, sin darle mucha importancia, pero aquella noche, mientras conducía como una bestia, las palabras [...] de Ely [...] se me clavaban en el cerebro como agujas, agujas largas y dolorosas” (p. 82). El capítulo termina en la casa de Chelo. Hay, así, una estructura circular, de Chelo (en el coche hacia su casa) a Chelo (en su casa, al terminar el trayecto de coche), siendo en este caso Ely y la blusa los catalizadores de la memoria y estando Ely involucrada en posición central:

Chelo (velada, en el coche) (Catalizador: Ely/blusa)	Compra de la blusa (Ely, involucrada)	Chelo (velada, en su casa)
---	--	-------------------------------

A su vez, quedan encadenados dos círculos: el primer capítulo habla de la llamada de teléfono de Chelo por la frustración sus oposiciones y el segundo capítulo avanza con la velada organizada para animarla. Además, se completa un círculo aún más amplio, porque en casa de Chelo, al final del segundo capítulo, Lulú encuentra el vídeo pornográfico que ve en el primer capítulo. Así lo indica la Lulú narradora, quien, gracias a que está contando la historia de manera retrospectiva, puede reconocer a uno de los personajes de la película, a pesar de que, en casa de Chelo, aún no la ha

visto: “Era Lester, pero yo aún no le conocía” (p. 83). Quedan, de este modo, ordenados esquemáticamente los datos temporales de lo leído hasta ahora, desde que comienza la novela, viendo el vídeo porno, hasta que lo encuentra Lulú en casa de Chelo, en círculos dentro de círculos y círculos encadenados con otros círculos:

Video	Chelo (oposiciones)	Primera relación con Pablo			Chelo (oposiciones)	Video
		Rasurado	Masturbación	Rasurado	Chelo (coche)	

Aquí, por falta de espacio, solo se ha analizado la estructura de círculos de los primeros capítulos, pero podría hacerse lo mismo con otros. Además, en el grueso de la novela, la estructura circular queda reforzada mediante paralelismos narrativos.

En el vídeo del primer capítulo, Lulú contempla una escena de sexo sadomasoquista, en la que una mujer de uñas largas introduce cada vez más dedos en el ano de un joven: “introdujo uno de sus agudos dedos en el desconocido [...]. Las uñas eran tan largas y tan afiladas que resultaban animales, casi repugnantes. Supuse que debía hacerle daño [...]. // Le metió al desconocido otro dedo, el segundo. // Entonces comenzó a mover la mano más deprisa, enérgicamente, y su brazo comenzó a temblar, todo su cuerpo se movía en pos de su mano [...] Y penetró al desconocido por tercera vez” (pp. 12-13). Llevada por la excitación y su propia imaginación, a partir de esta escena Lulú tiene fantasías basadas en los clichés de sexo colegial, y piensa:

Te mereces los azotes, tú te los has buscado al perforar el jardín con el colador chino de la cocina para fabricar tu estúpido campo de golf.

Lo he oído comentar antes, ése será el castigo supremo. Papá te va a penetrar con el chino, Lester, te va a meter por el culo ese gran embudo de aluminio perforado y lo va a sacar goteando de sangre. No te lo imaginas. Pero todo tiene su lado bueno, no creas. El chino abrirá un hueco tal que cuando papá te ataque con la polla para resarcirse siquiera mínimamente de los irreparables daños que has infringido a su pradera, ni siquiera te vas a enterar (p. 18).

Al final de la novela, Lulú se encuentra ella misma en una orgía sadomasoquista, en la que se replican de manera paralela los elementos de la escena anterior, con solo ligeras variantes. En este caso, hay otro joven,

Jesús, tratado de manera similar por un hombre de gran tamaño, Juan Ramón. En vez de los dedos con uñas largas que había usado la mujer al principio de la novela, Juan Ramón se pone en el brazo un “guante de cuero rígido, adornado con pequeños remaches puntiagudos, que le llegaba hasta el codo” (p. 240). Al paralelismo entre las uñas y los remaches es evidente. Con la mano cerrada en puño, a la manera del colador fantaseado antes por Lulú, el antebrazo de Juan Ramón “desapareció casi por completo dentro del menudo atleta, que chillaba y se retorció [...] y, no contento con eso, comenzó a mover el brazo dentro de su envoltorio” (p. 241), del mismo modo que la mujer del primer vídeo había movido sus dedos. Luego: “El gigante se cansó de penetrar a Jesús con su brazo enguantado y lo extrajo finalmente de su cuerpo, empapado de sangre” (p. 243), es decir, la misma sangre que había imaginado Lulú al comienzo del libro. Y, también como ella había supuesto en esas fantasías eróticas, el hombre, por último, “introdujo su polla en una especie de funda de goma con púas que incrementaba considerablemente su perímetro ya de por sí bastante respetable, y después, sin avisar, abrió con las manos el culo del jovencito y se la metió dentro de golpe, hasta la base” (p. 244).

Estos paralelismos se repiten parcialmente a lo largo de la novela. Al dejar a Chelo en su casa, donde encuentra el vídeo porno, Lulú tiene un sueño erótico (pp. 87-94), basado precisamente en el vídeo. Esto se sabe porque la escena se interrumpe con puntos suspensivos (p. 91), después de los cuales Lulú se despierta “con la débil luz lechosa que penetraba a través de los balcones” (p. 92), y, mientras desayuna, recuerda el sueño: “les recuperé [a los individuos soñados] nuevamente, a distancia, allí estaban, danzando para mí” (p. 92). En este sueño, aparece un puño para penetrar el ano de uno de ellos (p. 90), de manera parecida a como en el vídeo del primer capítulo una mujer inserta sus dedos en el ano de uno de los actores. Y, como esta mujer, en el sueño, la chica, aunque comienza como espectadora, termina interviniendo, orinándole a uno de ellos encima (p. 89). Más adelante, cuando contrata a tres homosexuales para que practiquen sexo delante de ella (pp. 163-178), hay otro paralelismo, porque Lulú consigue participar en una orgía gay, en paralelo a la mujer del vídeo y la chica del sueño.

Gracias a estos paralelismos, se refuerza la estructura circular, ya que parece que se va repitiendo lo mismo, como si siempre se volviera a la escena del vídeo. En el primer capítulo, que se corresponde con un punto posterior al momento en que abandona a Pablo, Lulú, al ver el vídeo, empieza lo que Lorente y Neira resumían como la búsqueda de

“experiencias en ámbitos aún más degradados de la sexualidad”, que la conducen casi a la muerte. Dejando la valoración moral de la degradación de las formas sexuales, los paralelismos permiten ver que este proceso consiste en materializar o *hacer real* el vídeo y las fantasías que el vídeo ha provocado en Lulú. Primero, hay un intento abstracto de materialización, en forma de sueño; luego, una materialización parcial, al unirse Lulú al trío de homosexuales, y, por último, hay una materialización plena, cuando se hacen reales todos los aspectos sadomasoquistas, en la escena final. Puede verse en este gráfico, que incluye el esquema anterior, de manera abreviada:

Visionado del Vídeo	[...]	Encuentra el vídeo en casa de Chelo	Sueño (producto de haber visto el vídeo, y su reflejo parcial, de manera paralela)	[...]	Trío homosexual: Lulú, espectadora (reflejo parcial, de manera paralela, del vídeo y, por extensión, del sueño)	[...]	Orgía sadomasoquista (reflejo completo, de manera paralela, del vídeo; engloba reflejos parciales del sueño y el trío)
----------------------------	-------	--	--	-------	---	-------	--

En este sentido, hay que mencionar el paralelismo más importante entre el principio y el final de la novela. Lulú, mientras ve el vídeo porno del primer capítulo, padece un sentimiento de culpa, “la acostumbrada sensación de estar portándome mal”, y piensa: “Desvalimiento. Quiero regresar al útero materno, empaparme en ese líquido reconfortante, encogerme y dormir, dormir durante años” (p. 11). En el último capítulo, ya rescatada de la orgía sadomasoquista, bajo la protección de Pablo, aun no estando él presente, logra hacer realidad ese deseo en su cama: “Me tendí nuevamente, y cerré los ojos. [...] Rodé sobre las sábanas, hasta instalarme en su lado, y me concentré en rastrear su olor, no me resultó fácil, no andaba muy fina de olfato aquella mañana, pero [...] atrapé con los dedos un pedacito de tela para pegarlo a mi nariz, y me quedé inmóvil, encogida, sonriendo, colgada de aquel olor, dejando pasar el tiempo” (p. 260). La novela es, pues, un círculo en su totalidad, porque comienza y termina en el mismo punto. No se trata del mismo punto cronotópico, sino simbólico: Lulú comienza y termina protegida, respectivamente, como un feto (al principio, con la defensa táctil del líquido amniótico) y como una niña (al final, con el olor corporal de Pablo).

Este círculo en principio puede no parecer perfecto, por dos razones. Por un lado, el paralelismo del primer capítulo se distribuye al final del

libro entre dos capítulos: la parte sadomasoquista, en el penúltimo; la parte de la protección fetal/infantil, en el último. Por otro, la escena sadomasoquista no se produce en el último capítulo, como sería lógico para lograr un paralelismo perfecto con el capítulo primero, sino en el penúltimo. Ahora bien, Grandes tuvo que darse cuenta de este *error* estructural, porque en la versión de 2004 reduce el número de capítulos de 13 a 12, fusionando los dos últimos. Así, la escena sadomasoquista final sí está en el último capítulo (no en el penúltimo) y en ese capítulo se recogen todos los aspectos paralelos al visionado del vídeo en el primer capítulo.

2. 4. *Las edades de Lulú*: una novela de (des)aprendizaje

La estructura circular y los paralelismos permiten reforzar la lectura de *Las edades de Lulú* como *Bildungsroman* y, a la vez, matizarla, como falta de aprendizaje: hay un proceso de formación, con todos los rasgos característicos de este género narrativo señalados en los apartados anteriores, pero truncado, porque el final remite al principio. Por eso, Lulú no logra desarrollarse de verdad, es decir, no evoluciona, sino que vuelve al mismo punto de partida. Más aún, puede analizarse en *Las edades de Lulú* un verdadero desaprendizaje. Para entenderlo, es útil establecer una relación con la novela picaresca y, en particular, el *Lazarillo de Tormes*. Téngase en cuenta que probablemente Almudena Grandes había leído el *Lazarillo* para cuando escribió *Las edades de Lulú*, bien en el bachillerato, como lectura obligatoria, bien en la carrera, durante los dos primeros años comunes a todas las ramas de Filosofía y Letras, en los que había asignaturas de literatura. Además, como explica Bobes Naves (1993: 72), el *Lazarillo* puede considerarse un antecedente remoto del *Bildungsroman*, pero con un sentido irónico: “el protagonista aprende cómo ser un hombre, aunque sea un hombre cínico, degradado, sin valores”. Es decir, Lázaro de Tormes, guiado por una serie de maestros (el ciego, el clérigo de Maqueda, el escudero de Toledo, etc.), aprende un modelo de vida negativo, basado en fechorías.

De manera parecida, el aprendizaje de Lulú, a través de relaciones sexuales problemáticas, es negativo en lo que tiene que ver con su desarrollo como individuo y, en particular, como mujer: lejos de liberación, *Las edades de Lulú* ofrece un proceso de sometimiento. Y ello se manifiesta a partir de una serie de *maestros*. Según se vio en el epígrafe 2.1., Pablo es uno de estos maestros, pero no el único.

Como también se vio en el epígrafe 2.1., Lulú está desatendida de niña por su familia. Esto es propio del *Bildungsroman*, según los rasgos propuestos por Fernández Vázquez más arriba, pero también de la picaresca, dado que la madre de Lázaro, que no puede hacerse cargo de él, lo encomienda a un ciego, rogándole que “me tractase bien y mirase por mí, pues era huérfano” (Anónimo, 1998: 22). Por esta falta de atención, puede considerarse que la primera *maestra* de Lulú es ella misma, dejándose llevar por su propia sensualidad, cuando “todavía no tenías doce años” (p. 124), según evoca Pablo. Se trata de una escena en la que Lulú, “tres semanas antes de la primera regla”, es sorprendida por su madre “una mañana desnuda, sentada en la cama, con el camisón pegado a la nariz, repitiendo todo el tiempo, me ha cambiado el olor” (p. 123).

Entre la primera relación con Pablo y su reencuentro con él, Lulú tiene relaciones con otros hombres, como su profesor de griego (p. 139). Aunque no se recoge en el libro, Lulú pasa por una sucesión de maestros sexuales, según Pablo hace notar el día en que se reencuentra con ella y la oye hablar de las diferencias entre un consolador y el sexo real:

- Has follado mucho en estos años, ¿no?
- Bueno, me he defendido... (p. 151).

Durante su matrimonio, Lulú pasa con Pablo por diferentes aprendizajes, como la caza de travestis (pp. 95-98) y el incesto, al que ella llama “juego iniciático” (p. 203), no casualmente, considerando que el viaje iniciático es uno de los elementos propios del *Bildungsroman*, con todo lo que esto puede relacionarse con los relatos míticos y ritos ancestrales de iniciación, especialmente en adolescentes y jóvenes (Rodríguez Fontela, 1996: 60-66). En relación con esta idea del proceso iniciático, los maestros pueden entenderse como ayudantes: más que enseñar, median para facilitar el proceso de aprendizaje. En este sentido, está Ely, que lleva a Lulú al *sex-shop* (pp. 77-82); Jimmy, el líder del trío homosexual contratado por Lulú, es quien dirige la orgía (pp. 173-178); después de esta experiencia, para tener otras similares, “recurrí a Sergio, reciente novio de Chelo, camarero en un bar de moda” (p. 193), y, más tarde, a Remi, un proxeneta (p. 197); por último, está la Encarna (p. 233), la regenta de una pensión donde se realizan encuentros sexuales, en la que precisamente tiene lugar la escena sadomasoquista final.

Analizando lo aprendido junto a estas personas, se hace evidente que la evolución de Lulú es negativa. Cuando es maestra de sí misma, Lulú es

una niña desinhibida, deseosa de experimentar y romper moldes, de ahí que se pregunte por su sexualidad a punto de llegarle la regla por primera vez, sin los prejuicios morales de su madre. De hecho, esto es lo que excita a Pablo y Marcelo en un principio, ofreciendo los primeros indicios de deseo incestuoso al hablar de la masturbación con flauta: “No me extraña que te la pusiera dura, tío, me estás poniendo burro tú a mí por teléfono [...]. Y tú ¿qué hiciste? Si yo hubiera estado en tu lugar, te juro que me la hubiera follado sin pensarlo...” (p. 48). Al respecto, Pablo le comenta a Lulú, admirado de su iniciativa y comparándola con actitudes feministas, que: “Las demás no tienen tanta imaginación, se conforman con un dedo. [...] ejerces un derecho y..., y..., no me acuerdo, las feministas tienen una frase para casos como éste, pero ahora no me acuerdo, de todas maneras da igual, está bien, es lógico” (p. 49). Asimismo, cuando Lulú abandona a Pablo, lo hace por un deseo de independencia, al darse cuenta de que “la mitad de mi vida había girado exclusivamente en torno a Pablo” (p. 227).

Sin embargo, la novela muestra cómo Lulú pierde cualquier grado de libertad, sometiéndose a Pablo, con un alto componente de violencia. Así se ve desde la primera relación con él. Para referirse al aprendizaje de la felación, escribe: “Humillé la cabeza, cerré los ojos, abrí la boca” (p. 33). Habiendo otras expresiones menos marcadas como *bajar la cabeza*, es posible suponer que la de *humillación* sea una expresión elegida para expresar vejación, especialmente si se considera que Pablo la fuerza:

Cuando comenzaba a preguntarme si estaría lo suficientemente familiarizada con [su polla] como para metérmela en la boca, él decidió nuevamente por mí. La mano que reposaba encima de mi cabeza se dirigió bruscamente hacia abajo. Me pilló desprevenida y me tragué un buen trozo. Retiré los labios instintivamente pero su mano seguía ahí, inalterable, presionando hacia abajo (p. 36).

Después de esta felación, se produce el rasurado del vello público. En principio, Lulú lo rechaza tajantemente —“¡Ni hablar!”—, pero él la fuerza: “intentaba levantarme, pero no podía. Él era mucho más fuerte que yo” (p. 52). Una vez rasurada, la penetra, haciéndole perder la virginidad, sin atender a sus deseos y provocándole dolor: “Antes de que quisiera darme cuenta, le estaba pidiendo que me la sacara, que me dejara por lo menos un momento, porque no podía, no lo soportaba más” (p. 58). Asimismo, la fuerza a ingerir su semen, lo que le parece repugnante:

Apenas tuve que hacer nada más, aguantar cinco o seis empujones que no habría podido evitar ni aun queriéndolo, porque me mantenía sujeta entre sus piernas, [...] tragar y aguantarme las ganas de toser a medida que avanzaba a través de mi garganta aquel fluido espeso y asqueroso, asqueroso, al que jamás me he acostumbrado ni me acostumbraré (p. 64).

Algo parecido ocurre más tarde con motivo del reencuentro con Pablo, tras su estancia de profesor en EE.UU., en una escena que en muchos aspectos es paralela a la anterior. En este caso, Lulú pierde otro tipo de virginidad —la anal—, mediante la práctica por primera vez de la sodomía, y vuelve a haber signos de violencia. Otra vez, Lulú se niega en principio, pero él la obliga. Además, aunque todo está enmarcado como un juego, Pablo añade la amenaza y la responsabiliza a ella de la situación:

Entonces me dio la vuelta bruscamente, 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 bloquearme las piernas y dejó caer todo su peso sobre la mano izquierda, con la que me apretaba contra el suelo, entre mis dos omoplatos. [...]

—Estáte 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 —no estaba enfadado conmigo, me hablaba en un tono cálido, tranquilizador incluso, a pesar de sus amenazas—, pórtate bien [...] además, tú tienes la culpa de todo, en realidad, siempre empiezas tú, te me quedas mirando, con esos ojos hambrientos, yo no puedo evitar que me gustes tanto... (p. 158).

Con la penetración, Lulú, además, vuelve a experimentar un gran dolor, así como una sensación de humillación, equivalente a la anterior ingesta repugnante de semen: “Jamás en mi vida había experimentado un tormento semejante. Rompí a chillar [...] hasta que el llanto ahogó mi garganta y me privó hasta del consuelo del grito, condenándome a proferir intermitentes sollozos débiles y entrecortados que me humillaban todavía más, subrayando mi debilidad, mi profunda impotencia ante aquella bestia que se retorció encima de mí” (p. 159).

Este comportamiento tiene que ver con el hecho de que Pablo siempre impone sus gustos. En la compra de lencería, Lulú se abstiene de elegir el rojo o el negro, que le hubiera “gustado tener”, porque “A Pablo le

horrorizarían esos colores” (p. 78)⁶. Por lo que respecta a las bebidas alcohólicas, a Pablo “no le gustaba [el champán], y a mí tampoco, me había acostumbrado a beber ginebra sola, como él” (p. 104). En los hábitos de dormir, “hasta los veinte años dormí vestida, con camisón de tirantes [...], pero Pablo no quería camisones, no quería más ropa que la estrictamente necesaria, y para dormir no hace falta ninguna, esa fue de las primeras cosas que aprendí” (p. 209). Este tipo de hechos explican que Lulú acepte el sexo de Pablo solo porque “a él le gustaba”. Comparando, significativamente, esta actitud con la moral católica —“el Señor nos la da y el Señor nos la quita” (p. 64)—, remacha Lulú: “él me lo da y él me lo quita, está bien, se cierra el ciclo, todo comienza y termina en el mismo sitio, a él le gusta y está bien así” (pp. 64-65). En este sentido, tal vez sí se puede aceptar la comparación con *La perfecta casada*, de Fray Luis de León, porque, siguiendo el mandato de esposa obediente al marido, Lulú no cuestiona y de hecho acepta el sexo que le gusta a Pablo.

Junto con la imposición y la violencia, Lulú está sometida a la vigilancia de Pablo, de modo que, incluso cuando ella toma la iniciativa, es consciente de tener que responder a la opinión de él, y hasta tiene que intuirlo, porque no siempre la expresa explícitamente, como en una suerte de chantaje psicológico. Aunque la caza de travestis y, por consiguiente, el trío con Ely es una propuesta de Lulú, Pablo la vigila inquisitivamente: “Levanté la vista para encontrarme con los ojos de Pablo clavados en el retrovisor. Me estaba mirando, parecía tranquilo, y supuse, me repetía a mí misma, que eso significaba que la raya estaba lejos” (p. 101). Se refiere Lulú a que no conoce los límites que, en su relación con Pablo, puede o no superar, es decir, qué se le permite experimentar. Esto, inevitablemente, la deja a merced del momento en que Pablo lo decida: “Ignoraba si me estaría permitido hacerlo o no, no quería pasarme de la raya. En realidad, no sabía dónde estaba la raya” (p. 101). Al final, esta presión psicológica es clave para que Pablo logre doblegar a Lulú, porque, en caso de traspasar la raya, él la salva y se encarga de todo:

⁶ La elección del rojo y el negro como los colores que a Lulú le están vetados porque no le gustan a Pablo es ¿casualidad o referencia a la novela de Stendhal, *Le Rouge et le noir*? Si no es casualidad, podría ser una declaración metaliteraria sobre los gustos estéticos de la autora, considerando que Stendhal en Francia es representante de la novela realista decimonónica, que Almudena Grandes siempre ha ensalzado y que tiene como modelo para sí misma. De ser verídica esta hipótesis, cabría interpretar que, por extensión, Lulú está condenada a renegar de sus gustos literarios para adecuarse a los de Pablo.

Con él era muy fácil atravesar la raya y regresar sana y salva al otro lado, caminar por la cuerda floja era fácil, mientras él estaba allí, sosteniéndome. Luego, lo único que tenía que hacer era cerrar los ojos. Él se encargaba de todo lo demás (p. 221).

En efecto, al final de la novela, cuando ha experimentado hasta el punto de superar los límites de su propio bienestar, es Pablo quien la rescata.

Como se ve, el *Bildung* de Lulú es un desaprendizaje, porque va perdiendo su independencia y se somete a Pablo. La propia Lulú era consciente de ello en la primera relación que mantiene con él: “entonces decidí no pensar más por primera vez, no pensar, él pensaría por mí” (p. 31) y “ya había decidido no pensar, por enésima vez, no pensar, al paso que íbamos el cerebro se me fundiría aquella misma noche” (p. 53). Por eso, Lulú define su relación como “una eterna, ininterrumpida, ceremonia de posesión” (p. 60).

La imposición de los gustos de Pablo sobre Lulú es tal, que ella, cuando entra en la senda de experimentaciones que la llevan al abismo, lo hace *por su culpa*, es decir, como consecuencia de lo aprendido de él. En su primera relación, Pablo desengaña a Lulú de cualquier pretensión de amor: “Vamos a follar, solamente” (p. 50). Es esto lo que la lleva a adoptar el papel de sumisión, justo cuando la penetra por primera vez: “Desde que lo había anunciado, desde que me lo había advertido —vamos a follar, solamente—, me había propuesto aguantar, aguantar lo que se me viniera encima, sin despegar los labios, aguantar hasta el final” (p. 58). Puede suponerse, pues, que, cuando Lulú abandona a Pablo, su exploración sexual es dañina porque replica el mismo principio puramente carnal, sin amor. Téngase en cuenta que, en el momento del incesto, en que Lulú decide dejar a Pablo, ella, horrorizada por lo que ha hecho engañada, explica: “me convencí a mí misma de que el amor tenía que ser otra cosa” (p. 227). O sea, Lulú abandona a Pablo porque busca un tipo de relación sexual más allá de lo carnal, pero el tipo de sexualidad que ha aprendido con Pablo se impone, y, en su exploración, solo es capaz de replicarla, cada vez más carnal, lejos del amor y cerca del dolor del sadomasoquismo, haciéndose daño.

Un amor/sexualidad de este tipo, para Lulú, solo es seguro con Pablo, así que al final debe ser él quien la salve de ello. Como manifestación radical del dominio de Pablo, Lulú, al ser rescatada, sospecha que él ha estado involucrado en todo, es decir, que, en la sombra, Pablo ha

orquestrado la orgía final solo para poder rescatarla: “luchaba con desesperación contra la demoledora sospecha [de que] él había estado allí, moviendo los hilos a distancia” (p. 257). Pero, a estas alturas, Lulú no quiere prestar atención a estos temores, y se deja rescatar y proteger, completamente sometida, acurrucada en la cama de Pablo. Aquí es donde entra en juego la circularidad: Lulú, a pesar de romper con Pablo y adoptar una actitud libre, terminan sometida a él, como lo estaba al principio, antes de la ruptura. Además del ejemplo ya mencionado de que la novela empieza y termina con Lulú como un bebé protegido en el líquido amniótico, nótese que Pablo, al final, le trae a Lulú chocolate con churros a la cama (p. 260), igual que había hecho al principio, justo después de la primera relación sexual (pp. 65-66).

La consecuencia de este desaprendizaje es que Lulú, aunque cumple años, no crece como persona: hay edades en sentido fisiológico (de adolescente a mujer de treinta y pocos años), pero no maduración. Por eso, a lo largo de la novela, Lulú se presenta constantemente como una niña. La Lulú narradora es consciente de ser tratada como tal: “Entonces pensé que [Pablo] me trataba como a una niña” (p. 25) y “[Pablo] tomó mi mano y la apretó entre su índice y su pulgar, como se coge a los niños pequeños en los pasos de cebrá. // Nunca me daría la mano de otra manera” (p. 26). Cuando Pablo interrumpe el primer intento de relación sexual en el coche, se disculpa de esta manera: “perdón, estoy borracho”, lo que Lulú describe como “una fórmula de cortesía para una niña que, después de todo, no ha estado a la altura”. Por eso, él ofrece “una sonrisa de adulto condescendiente” y Lulú se siente pequeña: “Empequeñecí de golpe, me hacía cada vez más pequeña, y lloraba, no podía contener las lágrimas” (p. 38). Significativamente, la necesidad que tiene Pablo de rasurarle el vello púbico a Lulú responde al deseo de mantenerla como niña: “demasiado peluda para tener quince años. No tienes coño de niña. Y a mí me gustan las niñas con coño de niña” (p. 53). Para hacerle esta operación: “Me lavaba como a una niña pequeña” (p. 52). Años más tarde, en el reencuentro tras la estancia de Pablo en EE.UU., Lulú confirma que “nunca había dejado de tratarme como a una niña” (p. 165).

Esta premisa es la que, por tanto, rige en la vida de Lulú: “Estas palabras —eres una niña especial, casi perfecta— retumbarían en mis oídos durante años, viviría años, a partir de aquel momento, aferrada a sus palabras como a una tabla de salvación” (p. 55). Pablo, incluso, le reclama que “sea buena, y no crezcas” (p. 67), y, cuando se reencuentra con ella, se entusiasma porque “No has crecido nada” (p. 146). Remarcando el

estado de niñez en el que Pablo quiere que ella se mantenga siempre, la llama Lulú, que es su apodo de infancia, y no por su nombre completo, propio de la adultez. También la llaman por su apodo Chelo, porque es su amiga de infancia, y su padre, por razones obvias: “eran las únicas personas que me seguían llamando así” (p. 28). De hecho, el nombre de Lulú parece que le es connatural —“le pega llamarse Lulú” (p. 29)—, y es un indicador de que su infancia eterna depende de Pablo: “La mayor parte de la gente que me había conocido con Pablo pensaba que Lulú era un nombre reciente, que había sido él quien me había bautizado así” (p. 98).

Durante el periodo de separación matrimonial, Pablo le recrimina que, al haberse independizado, ella sigue siendo una niña, pero echada a perder, por sus pretensiones ilusas de ser adulta: “Tú no, Lulú, tú no has crecido nunca, ni crecerás en tu vida, maldita seas, tú no has dejado de jugar jamás, y sigues jugando ahora, juegas a ser adulta, solamente estás haciendo unos extraños deberes que te has impuesto a ti misma, no entiendo por qué, has dejado de ser una niña brillante para convertirte en una mujer vulgar” (p. 189). En este sentido, la blusa que compra Lulú en el *sex-shop* con Ely, y que aparece reiteradamente a lo largo del relato, es un símbolo para retener ese estado de niñez para Pablo: “Era una camisita de recién nacido, hecha a la medida de una niña grande” (p. 79). Por eso, “a Pablo le encantará, estoy segura, más que cualquier otra cosa que hayamos visto hoy” (p. 80).

CONCLUSIÓN: LA ESCALA DE GRISES DE *LAS EDADES DE LULÚ*

En este artículo, se ha analizado *Las edades de Lulú* desde una perspectiva intraliteraria narratológica; en particular, se ha estudiado la novela como un *Bildungsroman*, a partir de unos rasgos particulares, como el *Bildung* o formación de la protagonista, y se ha mostrado cómo la estructura circular y los paralelismos narrativos que diseña Almudena Grandes sirven precisamente para reforzar el aprendizaje. Así, se completa el vacío que habían dejado los estudios previos sobre *Las edades de Lulú*. Y es que, aunque tales estudios han insistido en la naturaleza de la novela como *Bildungsroman*, esto se suele abordar de manera superficial, en favor de aspectos de género que, por lo demás, vienen a sugerir interpretaciones opuestas en torno al machismo o feminismo de *Las edades de Lulú*, sin atender a matizaciones intermedias.

Ahora bien, el análisis literario de este artículo no pretende esquivar la cuestión de género, sino que permite una lectura más rigurosa, derivada del texto. Desde este punto de vista, se ha argumentado que la novela

ofrece un aprendizaje truncado, negativo, e, incluso, un desaprendizaje. Lulú, en paralelo al andamiaje narrativo circular, termina en el mismo punto de partida, de modo que no evoluciona, como una niña eterna; además, esa falta de evolución va de la mano de un proceso de pérdida de libertad, por sometimiento al hombre. En principio, esta interpretación parecería alinearse con quienes apuntan a que *Las edades de Lulú* constituye el fracaso de la mujer frente al heteropatriarcado, pero una lectura tan tajante no casa con la concepción que tiene Grandes sobre la literatura, ni con su propia interpretación de la novela, ni con su noción de ambigüedad moral.

Para sortear este problema, es útil de nuevo el análisis literario, mediante la comparación con otras obras narrativas, como el *Lazarillo de Tormes*. No se ha querido insinuar que el *Lazarillo* fuera una influencia explícita en la composición de *Las edades de Lulú*, si bien es cierto (i) que Grandes seguramente leyó este libro antes de ponerse a escribir su novela y (ii) que la picaresca es un antecedente remoto del *Bildungsroman*. En cualquier caso, se trata de un ejercicio de comparación que esquiva las diferencias de contexto sociohistórico y de temática y que, por tanto, no pretende ser una lectura rigurosa del *Lazarillo*, pero que permite, por contraste, (i) poner de relieve aspectos narrativos hasta ahora poco recalcados en *Las edades de Lulú*, en lo que tiene que ver con el *Bildungsroman*, como la presencia de maestros/ayudantes, y (ii) entender mejor la novela, en una escala de grises más acorde con las ideas de la Almudena Grandes.

El *Lazarillo* es un relato de las fechorías de un joven. Sin embargo, en el contexto de la Contrarreforma y/o por influencia del erasmismo, la intención pudo muy bien ser la de educar mediante el ejemplo contrario: mostrar los comportamientos que el lector debe evitar, como un “tratamiento doloroso de choque para suscitar una reacción sanadora” (Coronel Ramos, 2011: 143). A la vez, la obra pone buena parte de la culpa en el Vuestra Merced a quien Lázaro escribe y, por extensión, todo el espectro social de “los que heredaron nobles estados”: Lázaro se queja de que “Fortuna fue con ellos parcial” y se enorgullece de “cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria [como él mismo], con fuerza y maña remando salieron a buen puerto” (Anónimo, 1998: 11). O sea, para Lázaro, su situación de estabilidad económica en el presente en el que escribe es fruto del esfuerzo y, si hay algo de malo en ello —las fechorías—, es achacable a la sociedad, porque ha tenido que salir adelante como ha podido, sin ayudas, ni ventajas. En todo caso, lo bueno de ese puerto está

teñido de ironía, porque su estabilidad solo lo es a costa de consentir que su mujer sea la barragana del arcipreste para quien Lázaro trabaja. Es interesante notar que esta circunstancia nunca se confirma, sino que el lector la sabe a medias, por ciertos rumores que Lázaro, aun cuando no le gustan, no desmiente ni confirma: “malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán, no nos dejan vivir, diciendo no sé qué y sí se qué de que veen a mi mujer irle a hacer la cama y guisalle de comer” (Anónimo, 1998: 132).

Gracias al ejercicio de comparación, a esta lectura del *Lazarillo* pueden aplicársele dos ideas planteadas por Grandes en el prólogo de 2004 a *Las edades de Lulú*: (i) que la situación de Lázaro, sobrevenida por sus circunstancias sociales, no puede juzgarse radicalmente en términos de Bien y Mal, sino con una escala de grises, y (ii) que el anónimo autor no toma explícitamente partido, sino que plantea una serie de interrogantes, para que el lector juzgue a Lázaro. Con todo, es evidente que el autor, en el fondo, con su probable sustrato erasmista, está atacando la situación social que permitía que una vida como la de Lázaro fuera posible.

Este mismo ejercicio comparativo puede hacerse a la inversa, leyendo *Las edades de Lulú* a la luz del *Lazarillo*. Los comportamientos sexuales de Lulú no tienen por qué ser moralmente malos o perversos *en sí*, y, de hecho, son legítimas las interpretaciones que ven en la actitud del personaje una manera de liberación de la sexualidad femenina, por medio de la transgresión de la norma social heteropatriarcal. Sin embargo, en las circunstancias en que Lulú pone en práctica sus comportamientos sexuales, estos se vuelven tremendamente problemáticos, ya que casi le suponen la muerte y, en todo caso, la llevan a una situación de sometimiento ante el hombre. En parte, pues, *Las edades de Lulú* es una manera de educar mediante el ejemplo contrario, como en la picaresca, o, como sugería Vargas Llosa (2004: s. p.), mostrar las consecuencias de “vivir el deseo hasta los últimos extremos”.

En cierto modo, también Lulú, como Lázaro, al terminar la novela, habla de un buen puerto, felizmente acurrucada en la cama de Pablo. A pesar del grado de ironía, no sabemos si Lázaro es plenamente feliz con la barraganería de su mujer, como tampoco queda del todo claro si Lulú lo es realmente con Pablo al aceptar su rescate: si lo acepta voluntariamente o como derrota ante la dominación masculina. Y es que, igual que Lázaro no niega ni confirma los rumores de barraganería, la situación de Lulú tampoco es nítida para el lector: ella intuye que la causa de todos sus males es Pablo, y, en particular, que fue él quien orquestó la desastrosa orgía

final, pero se niega a aceptarlo, porque es algo “insoportablemente duro para las escasas fuerzas de una niña pequeña” (p. 257).

Como en el caso de Lázaro, se puede suponer que el buen/mal puerto de Lulú es fruto de las difíciles circunstancias que la han rodeado. De hecho, en este artículo se ha argumentado que el peligroso camino de experimentación sexual que recorre Lulú es culpa en última instancia de Pablo, porque se basa en un concepto de amor/sexo aprendido de él, del mismo modo que Lázaro culpa a Vuestra Merced/la sociedad de su vida delictiva. De ahí que no pueda juzgarse a los personajes en términos radicales de Bien y Mal, o, en el caso de Lulú, feminismo y machismo, sino en una escala de grises. Su buen puerto lo es por una experimentación sexual, con todo lo que tiene de liberación femenina y por el rescate que la salva de la muerte, pero a costa de unos inconvenientes, de tintes machistas, que ella padece y, al final, decide ignorar.

Por supuesto, esta interpretación *gris* de *Las edades de Lulú* parte de dar por cierta la premisa de ambigüedad moral que la propia Almudena Grandes esgrime en el prólogo de la edición de 2004. En este análisis, se han señalado cuestiones que invitan a recelar de esta premisa, porque tal vez sea fruto interesado de la autora a la hora de defenderse de ciertos ataques. De hecho, se ha sacado a relucir la opinión de Catherine Bellver, para quien la ambigüedad de Almudena Grandes y otras autoras es, en sí misma, una actitud machista. Además, se ha reconocido que la autora en otros lados contradice esta voluntad de ambigüedad, como ocurre con su posicionamiento nítido en novelas como *Los besos en el pan* y los *Episodios de una Guerra Interminable*.

Ahora bien, el análisis de este artículo ha dado argumentos sólidos para apoyar *literariamente* que *Las edades de Lulú* se construye sobre el principio de ambigüedad, incluso si luego en obras posteriores Grandes no se ajusta al mismo. Si esta es una actitud machista de la autora, ya no es un debate que competa a la comprensión de la novela en sí, sino que es algo que deben juzgar los lectores *después de* entender su armazón literario, con todos sus matices, del mismo modo que también Grandes deja en manos de los lectores la interpretación de la historia de Lulú como machista, feminista o a caballo.

En efecto, *Las edades de Lulú* presenta unos hechos con todo lo que tienen de feminismo —la libertad con la que Lulú experimenta su sexualidad— y de machismo —el sometimiento de Lulú a Pablo y la aceptación final de su sumisión como una niña eterna—. Dicho de otra forma: se narra una historia erótica que subvierte el orden heteropatriarcal

y reivindica la libertad para que la mujer disfrute su sexualidad como quiera, pero enfrentando al lector ante la posibilidad de que ello suponga el dolor y pueda terminar precisamente con esa misma libertad de la mujer. Un mar de dudas, o sea, de grises. O bien, esto puede plantearse como una tensión entre Eros y Thánatos, como ha hecho Legido Quigley (1999).

En todo caso, al igual que hacía el anónimo autor del *Lazarillo*, por debajo de estos matices y de esta tensión, hay un posicionamiento crítico con la sociedad. Y es que Grandes, que ha mostrado en la prensa su compromiso con el feminismo (por ejemplo, en entrevista con Marina Velasco, 2017), cuestiona también en *Las edades de Lulú* el orden heteropatriarcal, aun si solo lo hace en ciertos aspectos y desde las preguntas, no desde las respuestas/certezas. Tal vez el problema es que, en esta época de lo políticamente correcto, esta postura no es bienvenida, porque, por desgracia, como decía Grandes (2015: 23) en una cita anterior, “los matices molestan”.

BIBLIOGRAFÍA

- Abel, Elizabeth; Hirsch, Marianne y Langland, Elizabeth (1983), “Introduction”, en Elizabeth Abel, Marianne Hirsch y Elizabeth Langland, eds., *The Voyage in Fictions of Female Development*, Hanover, N.H. & London, Published for Dartmouth College by University Press of New England, pp. 1-19.
- Aguilera Gamero, María de la Paz (2012), *La narrativa de Almudena Grandes (1994-2004)*, tesis doctoral dirigida por Rafael Bonilla Cerezo, Universidad de Córdoba, <https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/8313> (26-06-2018).
- Alexandrian, Sarane (1990), *Historia de la literatura erótica*, trad. Daniel Alcoba, Barcelona, Planeta.
- Anónimo (1998), *Lazarillo de Tormes*, ed. Francisco Rico, Madrid, Cátedra.
- Bellver, Catherine G. (2005), “Las ambigüedades de la novela feminista española”, en *Letras Femeninas*, 31.1, pp. 35-41.

- Bermúdez, Silvia (1996), “Sexing the Bildungsroman: *Las edades de Lulú*, Pornography, and the Pleasure Principle”, en David William Foster y Roberto Reis, eds., *Bodies and Biases. Sexualities in Hispanic Cultures and Literature*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press, pp. 165-183.
- Bernath, Monica (2011), *¿Existe una masculinidad hegemónica en Las edades de Lulú? Un estudio sobre el personaje Pablo en la novela Las edades de Lulú de Almudena Grandes*, trabajo de fin de grado dirigido por Débora Rottenberg, Stockholm University, <http://su.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A427795&dswid=1800> (26-06-2018).
- Bezhanova, Olga (2009), “La angustia de ser mujer en el *Bildungsroman* femenino: Varsavsky, Boullosa y Grandes”, en *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 41, s. p., <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/bromfeme.html> (04-07-2018).
- Bezhanova, Olga (2014), *Growing Up in an Inhospitable World: Female Bildungsroman in Spain*, Tempe, Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica (AILCFH).
- Bobes Naves, M.^a del Carmen (1993), *La novela*, Madrid, Síntesis.
- Borraz, Marta (2016), “Qué piensa el feminismo sobre el porno”, en *eldiario.es*, 30 de mayo, https://www.eldiario.es/sociedad/piensa-feminismo-debate-todavia-inacabado_0_521448031.html (19-07-2018).
- Bueno, Pepa (2014). [Entrevista radiofónica con Almudena Grandes], en *Cadena Ser*, 7 de marzo, s. p., https://cadenaser.com/programa/2014/03/07/hoy_por_hoy/1394151428_850215.html (01-03-2019).
- Carballo-Abengózar, Mercedes (2003), “Almudena Grandes: sexo, hambre, amor y literatura”, en Alicia Redondo Goicoechea, coord., *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*, Madrid, Narcea Ediciones, pp. 13-30.

- Coolens, Eveline (2013-2014), *Liberación y sumisión del sujeto femenino posfranquista en la narrativa de Almudena Grandes: “Las edades de Lulú”, “Modelos de mujer” y “Atlas de geografía humana”*, trabajo de fin de máster dirigido por Ilse Logie, Universiteit Gent, <https://lib.ugent.be/en/catalog/rug01:002162603> (26-06-2018).
- Coronel Ramos, Marco Antonio (2011), “Los [anti]silenos de Erasmo y el Lazarillo de Tormes”, en *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal*, 11.43, pp. 141-158, <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/520> (09-10-2018).
- Duchense, Juan (1995), “Sorprenderla mirando... Porno-pedagogía en Almudena Grandes”, en *Nómada*, 1, pp. 51-68.
- Fernández Vázquez, José Santiago (2002), *La novela de formación. Una aproximación a la ideología colonial europea desde la óptica del “Bildungsroman” clásico*, Alcalá, Universidad de Alcalá.
- Foucault, Michel (1999), “Espacios otros: utopías y heterotopías”, trad. M. Lourdes, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 9, pp. 5-26, http://version.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=132 (10-07-2018).
- García Oliveros, Elena María (2013), *Yuxtaposición entre la sumisión y la liberación sexual en “Las edades de Lulú” como reflejo de la realidad española durante la Transición*, trabajo de fin de máster dirigido por Jeffrey Oxford, University of Wisconsin-Milwaukee, <https://dc.uwm.edu/etd/316/> (26-06-2018).
- García-Saavedra Valle, M.^a Teresa (2009), *La obra de Almudena Grandes: su relación con la literatura occidental*, tesis doctoral dirigida por Eugenio Maqueda Cuenca, Universidad de Jaén, <http://ruja.ujaen.es/bitstream/10953/786/1/9788491590156.pdf> (26-06-2018).
- Grandes, Almudena (1990), *Las edades de Lulú*, Barcelona, Tusquets [Colección La Sonrisa Vertical].

- Grandes, Almudena (2013), [Entrevista con] “Almudena Grandes: «No me considero una escritora femenina»”, en *El Telégrafo*, 21 de octubre, <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/almudena-grandes-no-me-considero-una-escritora-femenina> (05-07-2018).
- Grandes, Almudena (2015), “Prólogo. Quince años después”, en *Las edades de Lulú*, Barcelona, Tusquets [Colección Maxi en tapa dura], pp. 9-26.
- Kim, Euisuk (2008), “La dualidad del personaje masculino en *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes”, en *Confluencias*, 23.2, pp. 93-102.
- Legido Quigley, Eva (1999), *¿Que viva Eros? De la subversión posfranquista al “thanatismo” posmoderno en la narrativa erótica de escritoras españolas contemporáneas*, Madrid, Talasa.
- Legido Quigley, Eva (2007), “Intransiciones eróticas españolas: lo irracional en el discurso sexual, de la dictadura a la posmodernidad”, en Adrienne L. Martín y J. Ignacio Díez, eds., *Venus venerada II. Literatura erótica y modernidad en España*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 195-209.
- López Martínez, Pedro (2006), *La Sonrisa Vertical. Una aproximación crítica a la novela erótica española (1977-2002)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Lorente Medina, Antonio, y Neira Jiménez, Julio F. (2017), *Doce escritores contemporáneos*, Madrid, UNED.
- Lynd, Juliet, y Moreno Nuño, Carmen (2002), “La encrucijada de caminos de *Las Edades de Lulú*: ¿Feminismo, pornografía, novela rosa?”, en *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, 15.1, pp. 7-30.
- Maginn, Alison (2002), “Female Erotica in Post-Franco Spain: The will-to-Disturb”, en *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 8, s. p., <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v08.html> (25-09-2018).

- Mayock, Ellen (2004), “Family systems theory and Almudena Grandes’ *Las edades de Lulú*”, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 29.1, pp. 235-256.
- Mickelsen, David (1986), “The *Bildungsroman* in Africa. The case of *Mission Terminée*”, en *The French Review*, 59.3, pp. 418-427.
- Moretti, Franco (1987), *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*, London, Verso.
- Morris, Barbara, y Charnon-Deutsch, Lou (1993-1994), “Regarding the Pornographic Subject: *Las edades de Lulú*”, *Letras Peninsulares*, 6.2-3, pp. 301-320.
- Navajas, Gonzalo (1996), “Duplicidad narrativa en *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes”, en Mercedes Vidal Tibbitts, ed., *Studies in Honor of Gilberto Paolino*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 385-392.
- Robbins, Jill (2003), “The Discipline of the Spanish Subject”, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 28.1, pp. 161-182.
- Rodríguez Fischer, Ana (2015), “Una historia de muchas historias [reseña de *Los besos en el pan*]”, en *El País*, 19 de noviembre, s. p., https://elpais.com/cultura/2015/11/13/babelia/1447412251_298657.html (01-03-2019).
- Rodríguez Fontela, M.^a de los Ángeles (1996), *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al “Bildungsroman” desde la narrativa hispánica*, Kassel, Reichnberger.
- Rodríguez Santamaría, María del Mar (2016), *El gran reportaje en los suplementos dominicales de los diarios de información general*, tesis doctoral dirigida por José Luis Martínez Albertos, Universidad Complutense de Madrid, <http://eprints.ucm.es/41644/> (02-07-2018).
- Salmerón, Miguel (2002), *La novela de formación y peripecia*, Madrid, Machado Libros.

- Sanz Torrado, Raquel (2012), “Principio y fin de los premios «La Sonrisa Vertical». *La educación sentimental de la señorita Sonia y Llámalo deseo*”, en *AnMal Electrónica*, 32, pp. 605-633, <http://www.anmal.uma.es/numero32/indice.htm> (09-10-2018).
- Valls, Fernando (2000), “Por un nuevo modelo de mujer. (Sobre la trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989-1998)”, en *Iberoromania*, 52, pp. 10-29.
- Vargas Llosa, Mario (2004), “Dos muchachas”, en *El País*, 28 de noviembre, s. p., <https://goo.gl/VRZzsX> (26-06-2018).
- Velasco, Marina (2017), [Entrevista con] “Almudena Grandes: «Frente al machismo 3.0, es normal que el feminismo se rearme»”, en *El Huffington Post*, 17 de septiembre, s. p., <https://goo.gl/bFoCaQ> (19-07-2018).