

## **Las edades de Lulú, por fuera de lo erótico: otros mecanismos de desestabilización**

Virginia Bonatto  
Universidad Nacional de La Plata / CONICET

### **Resumen**

Este trabajo se propone, en primer lugar, realizar una lectura de *Las edades de Lulú* (1989), relacionando el concepto freudiano de *incorporación melancólica* del objeto perdido, reelaborado por Judith Butler en *The Psychic Life of Power* (1997) como mecanismo de construcción de las identidades heterosexuales, con el comportamiento “transgresivo” que Lulú, la protagonista de la primera novela de Almudena Grandes, adopta luego de la separación con Pablo. La adaptación fílmica del texto literario, realizada en 1990 por Bigas Luna, explora mediante la mostración erótica los modos en que se manifiesta la comúnmente denominada “masculinización” de Lulú; sin embargo, la película curiosamente prescinde de otros mecanismos, presentes en el libro, que apuntan a desestabilizar los límites de la “matriz” cultural y social que, en España, dio forma no sólo a las manifestaciones “aceptables” sino también a sus respectivas transgresiones. En una segunda instancia, por lo tanto, se analizarán las operaciones desestabilizadoras del espacio político, de la memoria y de la tradición católica de la novela de Grandes, que se conectan con algunos aspectos de las propuestas artísticas de otros actores culturales como Ana Rossetti, Pedro Almodóvar y Eduardo Mendicutti.

**Palabras clave:** *literatura - cine - género sexual - mirada - incorporación melancólica*

Desorientada por la ruptura con su marido, Lulú mira un video pornográfico en el que dos hombres mantienen relaciones supervisados por una mujer, que pronto desaparece de escena dejando solos a la pareja homosexual. La primera novela de Almudena Grandes, publicada en 1989, coloca esta escena en las primeras páginas, junto con la siguiente reflexión de Lulú, protagonista y narradora, que revela una de las claves para interpretar su comportamiento posterior: “yo no soy, no puedo ser un hombre. Ni siquiera quiero ser un hombre” (31).<sup>1</sup> Independientemente de la estrategia de colocar el consumo de pornografía en el comienzo, que puede leerse como un modo de diferenciar el propio texto del género de subproductos destinados a la excitación sexual del espectador o del lector,<sup>2</sup> la escena sirve para mostrar a Lulú ejerciendo el poder de mirar, actividad que luego trasladará a su vida real, cuando la protagonista decida salir en busca de parejas y de tríos masculinos con la primera intención de *mirarlos*. La adaptación fílmica hecha por el director español Bigas Luna en 1990, a partir de un guión escrito junto a Almudena Grandes, y protagonizada por Francesca Neri y Oscar Ladoire, respeta con fidelidad el orden cronológico del tiempo de la historia, y ubica las escenas de Lulú ante el televisor y, enseguida, caminando detrás de tres varones homosexuales, en el punto de mayor tensión del relato, inmediatamente después de la partida de Lulú junto a su hija de la casa que compartían con Pablo.

La toma que a continuación comentaremos contrasta francamente con la abundancia de escenas en las que se hace al espectador *mirar*, a través del ojo de la cámara, sucesivos encuentros sexuales entre Lulú y Pablo, con montaje de planos medios, que funcionan como el resumen de los primeros años de su matrimonio. También se opone a las tomas en primer plano de Francesca Neri mirando primero hacia abajo y luego hacia Pablo, y a los planos, mayormente generales y medios, que muestran a Oscar Ladoire, el Pablo ficticio, haciendo uso

---

<sup>1</sup> Citamos de acuerdo a la edición de *Las edades de Lulú* de Editorial Tusquets, 2004.

<sup>2</sup> Para una discusión de la distinción entre pornografía y erotismo: Acereda, Alberto (1991), Barba, Andrés y Montes, Javier (2007) y Bataille, George (2007).

de una mirada asertiva y controladora. Luego de una secuencia en que vemos a Lulú mirando con decisión y caminando detrás de tres muchachos, en sucesivos planos medios y generales, que habían sido el modo privilegiado de mostrar a Pablo, la cámara se detiene en una serie de encuadres de la actriz tomada de perfil y de frente, sentada en una barra esperando conocer a los tres hombres. En un plano que consideramos decisivo, Francesca Neri sostiene la mirada y luego la desvía hacia abajo, pero mientras lo hace sonríe desafiante, para luego volver a mirar sin mostrar dudas respecto de cuál es su deseo.

En el primer capítulo de su libro *Las mujeres y el cine*, Ann Kaplan (1998) reflexiona sobre la pregunta acerca de si la mirada es una propiedad de lo masculino en la cultura (igualando el género masculino con el varón heterosexual), y luego de analizar algunos ejemplos del cine norteamericano más reciente, que ha buscado modificar el modelo melodramático tradicional de la mujer-estrella de cine vista como objeto sexual de miradas masculinas, concluye afirmando que, dados el lenguaje y la estructura del subconsciente, poseer y ejercer la mirada significa estar en la posición “masculina” (1998: 62). Por lo tanto, el hecho de que sea una mujer quien la ejerza sobre un objeto masculino no implica una verdadera transgresión de los lugares comunes del patriarcado, puesto que se trata simplemente de una simulación o un cambio superficial de roles fuertemente establecidos bajo las coordenadas de la propiedad de la mirada y de modelos de dominio y sumisión (61).

Por otro lado, la nueva posición de Lulú, en apariencia similar al cambio de roles descrito por Kaplan, podría explicarse en términos freudianos como la consecuencia de la incorporación melancólica del objeto perdido.<sup>3</sup> La separación de Pablo obliga a Lulú a un estado de melancolía en el que, para no perderlo, incorpora el objeto identificándose con él, en este caso, “reproduciendo” uno de sus atributos masculinos sobre el que tanto el film como la novela insisten. Esta suerte de “masculinización” de Lulú, que fundamentó las líneas de lectura más difundidas de la novela, puede ligarse con las reflexiones de Judith Butler (1997) sobre la “melancolía de género” como el procedimiento fundamental sobre el que se desarrolla la identificación de los hombres y de las mujeres heterosexuales con lo masculino y lo femenino, respectivamente. Si la identidad heterosexual “estándar” se adquiere mediante la incorporación melancólica de un objeto amoroso del cual se reniega (por ser del mismo sexo: el padre en el caso de los niños y la madre para las niñas), ¿qué sucede con una identidad, si bien en apariencia heterosexual, tan permeable como la que Lulú está representando? Juan Duchesne (1995) utilizó el concepto de “diáspora” para definir los aspectos ambiguos e inasibles de la representación del concepto de identidad en la novela de Grandes, al analizar la dificultad de ubicar a Lulú dentro de los límites de un género sexual aprehensible cuando ella manifiesta su deseo de sodomizar a uno de los actores de la película pornográfica desde su propia conciencia de mujer heterosexual, es decir, sin pensarse o imaginarse como “un hombre”. Ríos-Font (1998) también analizó la “desnaturalización” de las identidades sexuales en *Las edades de Lulú*, deteniéndose en la figura del travesti Ely que representaría la “copia”, por un lado, de la virilidad de Pablo (tanto la película como la novela se detienen sobre su pene diminuto) y, por el otro, de los aspectos visibles de la femineidad de Lulú (los pechos, la gestualidad, etc.). Según esta autora, “todos los personajes existen como *performances* de sus roles sexuales y de los de otros” (1998: 370, la traducción es nuestra), puesto que todos ellos en algún momento pueden llegar a ser intercambiables: Ely puede asumir el rol de Lulú, Pablo puede intercambiar roles con Marcelo (el hermano de Lulú, con quien es llevada a cometer incesto); por lo que, concluye, no existen en la novela identidades fijas y todas ellas pueden “ponerse y sacarse” como una prenda de vestir. Teniendo en cuenta estas consideraciones, podríamos afirmar que la novela y la película *Las edades de Lulú* están efectuando un giro inesperado sobre el modelo de gestación de la identidad heterosexual propuesto por Judith Butler. La transgresión tiene que ver con el hecho de que los movimientos que emprende la protagonista, siguiendo el guión de

---

<sup>3</sup> Nos referimos al ensayo *Duelo y melancolía*, publicado por primera vez en 1915.

un deseo que se ha calificado de destructivo (Legido-Quigley 1999), producen una representación problemática de los mecanismos puestos en juego durante la incorporación melancólica. Nos referimos al hecho de que, al ubicar su deseo en un lugar inédito, Lulú desestabiliza el funcionamiento de los atributos del objeto perdido e incorporado. No hay, como lamenta Ann Kaplan en el cine que intentó una vuelta de tuerca durante la década del 80, una simple inversión de roles, es decir, un reposicionamiento de la mujer en el espacio reservado para lo masculino, porque Lulú no busca ejercer el poder de mirar, perseguir y “comprar” sexo con hombres *heterosexuales*, que resultarían, por lo tanto, feminizados. Lo que ella hace supone una manipulación, un juego con las leyes del patriarcado que, recordando a Žižek (2006), requieren de un soporte de “transgresiones inherentes” (2006: 143-173) que reconfirmen su vigencia. La transgresión de Lulú construye un sujeto cuya identidad posee como atributo fundamental la imposibilidad de permanecer estable: aquello que es propio de su género (mujer heterosexual, occidental y blanca) se descompone mediante la permeabilización y el juego de posicionamientos activos y pasivos que en las descripciones de los actos sexuales con los muchachos del lumpen *gay* y en las escenas de alto voltaje de la película impiden recomponer una imagen con un rol y un comportamiento asignados. Y, al mismo tiempo, aquello que ella incorpora, en esa suerte de parodia de la génesis de los géneros “normales”, no puede calificarse de masculino ya que se modifica en el momento mismo en que accede a la *performance*. El distanciamiento irónico de la reflexión de Lulú luego de declarar que los homosexuales la excitan, así como a los hombres les gustan las “lesbianas guapas” (191), indica, en la novela y en la película, pautas de lectura alejadas de la simple identificación con el género sexual opuesto: “Era vergonzoso, pagar para acostarse con un hombre, mucho más vergonzoso que cobrar, desde luego, pero por otra parte, ellos no eran hombres, es decir, no contaban en ese sentido” (191).

Consideramos que el descrito es solo uno de los mecanismos de desestabilización que propone la novela de Grandes, y que exceden la reducción a la mostración erótica como modo destacado de visibilidad en el campo cultural de los años 80. La película de Bigas Luna, curiosamente, deja a un lado otra serie de operaciones desestabilizadoras de la “matriz” cultural y social que en España, desde mucho antes de la transición democrática, dio forma a las manifestaciones de lo “aceptable” y a sus respectivas transgresiones. La relectura y manipulación que *Las edades de Lulú* realiza sobre el espacio político, la memoria y la tradición católica, y que a continuación comentaremos, conectan la escritura incipiente de Almudena Grandes con otros actores culturales, como Pedro Almodóvar, Eduardo Mendicutti y Ana Rossetti, quienes, también desde los márgenes, abrieron un espacio para la problematización del mundo de las “normalidades” dentro de una sociedad que, si bien estaba abriéndose vertiginosamente al cambio, conservaba el universo de valores que había trazado pautas de conducta aceptables durante las largas décadas franquistas.

El primer encuentro entre Lulú y Pablo se produce en el contexto de un recital organizado por la oposición democrática sin esperanzas de durar más de diez minutos, el tiempo que tardaría la policía franquista en desalojar el lugar. En el relato posterior hecho por teléfono a Marcelo, el hermano de Lulú, Pablo miente transformando el encuentro sexual, que sustituyó el recital, en la conversión de Lulú en “una roja más, sin cursillo, ni Gorki, ni nada” (64). El juego con el doble sentido vincula lúdicamente los movimientos implicados en el juego sexual con la gestualidad corporal de los militantes de izquierda: “ha levantado el puño, ha chillado como una histérica (...), y nunca he visto a nadie mover la boca con tanta alegría” (64). En otro episodio, también emblemático, Pablo recuerda sus dos años en la cárcel, desde la primavera del 69, y, refiriéndose a los presos homosexuales como “mucho más interesantes que los presos del Partido” (139), cuenta a Lulú que había utilizado el dinero que ella le enviaba para recibir sexo oral por parte de un interno, y que no mantuvo relaciones sexuales con él debido a “un raptó de lucidez”, ya que el comunismo “le sostuvo”, como si esa afiliación fuera “un seguro de virtud” (141). Teniendo en cuenta la distancia temporal entre el momento de

escritura de la novela y los acontecimientos relatados, podemos afirmar que estas referencias conectan la escritura de Almudena Grandes, por un lado, con las prácticas literarias y fílmicas ligadas a la memoria reciente del pasado español, que por esos años proliferaban, y, por el otro, con la singular conexión subrayada por José Carlos Mainer (2000) entre el descubrimiento de las libertades sexuales o la recuperación de los cuerpos en la vida española, con la presencia aún ominosa de un Franco que sobrecargaba el proceso “de conquista de la carne” (Mainer 2000: 143) con tensiones difíciles de superar. Dos momentos de la escritura de Eduardo Mendicutti y de la filmografía de Pedro Almodóvar podrían vincularse con la propuesta *queer* de Almudena Grandes al conectar la memoria política con la transgresión sexual (y utilizamos el término “transgresión” porque en ningún caso se trata de prácticas consideradas “normales” o “aceptables”). Por un lado, en la novela *Última conversación* de 1991 Mendicutti reconstruye irónicamente el nacionalismo de una familia adinerada de un pueblo de Andalucía durante la Guerra civil, recordando el entusiasmo de su antiguo dueño, un viejo coronel, con los soldados de Franco porque ellos lo invitaban a compartir a las muchachas que acudían a visitarlos. En la película más reciente de Pedro Almodóvar, *La mala educación* (2004), dos niños son pervertidos sexualmente por un cura en un colegio salesiano durante la franquista década del 60.

Esta última cita incorpora la problematización de un tercer elemento, la religión, resignificada como elemento de un choque cultural al ser resituada en contextos de enunciación erotizados. En la novela de Grandes no solamente llama la atención que Pablo sea un reconocido especialista en San Juan de la Cruz sino que también es de una singular fuerza rupturista la utilización de una retórica bíblica durante la descripción que Lulú narradora hace de las escenas del video pornográfico: “El desconocido se estremecía bajo los golpes, cada vez más violentos, que estallaban en mis oídos con el bíblico estrépito de las trompetas de Jericó” (35). En otro momento, la narradora se recuerda repitiéndose mentalmente una jaculatoria religiosa, “el Señor nos la da y el Señor nos la quita” (84) mientras practica por primera vez sexo oral. Lo inesperado de esta reapropiación da cuenta paródicamente de los efectos reales en la configuración de la intimidad de los sujetos de las rígidas estructuras que conforman la matriz cultural española. Un mensaje similar comporta el film comentado de Pedro Almodóvar y, por último, uno de los poemas más emblemáticos de Ana Rossetti, “De los pubis angélicos”, de la colección *Devocionario* de 1986, aunque no el único en conectar la liturgia católica con el erotismo. El poema se inicia con una dedicatoria al transexual Bibí Andersen y en su desarrollo un yo poético de género indefinido fantasea con traspasar la “frágil censura” de la prenda interior de un ángel para comprobar su sexo.

Podemos concluir, entonces, afirmando que la aparición de *Las edades de Lulú* en sus dos versiones no fue un hecho aislado en el campo cultural español de fines de los ochenta, aunque sí marginal. La propuesta de Almudena Grandes se produce en el marco de una nueva generación de artistas que, reelaborando los materiales del mundo social contemporáneo y de la tradición cultural, oxigenaron la oferta cultural y trazaron las líneas de una estética que en su desarrollo discutiría las configuraciones de la normalidad dentro de una sociedad aún incómoda con su pasado represivo.

## Bibliografía

Acereda, Alberto (1991). "La actual novela erótica española: el caso de Consuelo García". *Monographic Review / Revista Monográfica* 7 , 157-166.

Butler, Judith (1998). *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, California, Standford University Press.

Duchesne, Juan (1995). "Sorprenderla mirando...: Porno-pedagogía en Sade y Almudena Grandes". *Nómada* 1, 51-66.

- Freud, Sigmund [1915] (1973). *Duelo y melancolía, Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, Vol. 2.
- Grandes, Almudena [1989] (2004). *Las edades de Lulú*, Barcelona, Tusquets.
- Kaplan, Ann [1983] (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra.
- Legido-Quigley, Eva (1999): *¿Que viva Eros? De la subversión postfranquista al thanatismo posmoderno en la narrativa erótica de escritoras españolas contemporáneas*, Madrid, Talasa.
- Mainer, José-Carlos (2000). "La vida de la cultura". Mainer José-Carlos y Santos Juliá, *El aprendizaje de la libertad 1973-1986*, Madrid, Alianza Editorial.
- Mendicutti, Eduardo (1991). *Última conversación*, Barcelona, Tusquets.
- Ríos Font, Wadda (1998), "To hold and behold: eroticism and canonicity at the Spanish *Fines de Siglo*". *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 23: 1-2, 355-376.
- Rossetti, Ana [1986] (1997). *Devocionario. Poesía íntima*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Žižek, Slavoj (2006). *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Buenos Aires, Sudamericana.