

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Martín Merino, Ainhoa; Zurrón Servera, Irene , dir. Sexualidad y Poder en Las edades de Lulú. 2022. 38 pag. (1481 Grau en Llengua i Literatura Espanyoles)

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/264016>

under the terms of the  license



Universitat Autònoma  
de Barcelona

Universidad Autónoma de Barcelona

Curso 2021-2022

# Sexualidad y Poder en *Las edades de Lulú*

Un análisis de la novela de Almudena Grandes y su adaptación al cine de Bigas Luna a partir de la teoría del poder de Michel Foucault

Trabajo de fin de grado

Grado de lengua y literatura española

Ainhoa Martín Merino

Tutora: Irene Zurrón Servera

---

## ÍNDICE

---

<b>Introducción</b> .....	2
<b>Antecedentes teóricos</b> .....	4
La narrativa de Almudena Grandes .....	4
<i>Las edades de Lulú</i> , análisis crítico.....	5
El cine erótico de Bigas Luna .....	6
Adaptación de <i>Las edades de Lulú</i> , análisis crítico .....	7
Síntesis de la teoría del poder de Michel Foucault .....	8
<b>Análisis</b> .....	11
Aplicación de la teoría del poder en <i>Las edades de Lulú</i> .....	11
Perspectiva novelística .....	11
Perspectiva cinematográfica .....	18
<b>Conclusión</b> .....	26
<b>Bibliografía</b> .....	27
<b>Anexo</b> .....	29
Galería de imágenes .....	29

---

## INTRODUCCIÓN

---

*Las edades de Lulú* fue publicada en 1989, siendo así la primera novela que presentaba su autora: Almudena Grandes. La escritora nació en 1960 en el barrio de Chamartín, Madrid. Grandes vierte sus inquietudes y opiniones sobre el desarrollo político del país y el devenir de la sociedad española en artículos de prensa, convirtiéndose no solo en una escritora de novelas reconocida sino también en una periodista de gran renombre en el panorama español. Su devoción por la escritura fue forjada desde pequeña y sus numerosos trabajos solían estar vinculados en cierta parte a esta intención de escribir: redactar textos, corregir entregas, editar encargos, etc. Este contacto con las editoriales le impulsó a pasar de escritora de encargo a escritora, pudiendo desarrollar por fin sus ideas, historias, lenguaje y literatura a su gusto. *Las edades de Lulú*, aun siendo su primera publicación, fue ganadora del XI «Premio de Novela Erótica *La Sonrisa Vertical*» y le hizo merecedora del reconocimiento de la crítica (Aguilera, 2012: 21-22).

Además de iniciar su recorrido novelístico, también ha sido una de las obras más reconocidas de la escritora, lo que produjo un gran interés por su adaptación al cine. El guionista y director de cine español, José Juan Bigas Luna (1996-2013), tenía una gran predilección por el erotismo y recurría frecuentemente a la adecuación de estos textos al cine (Malpartida, 2012: 179), de modo que no fue de extrañar que sumase este proyecto a su lista de creaciones. Sin embargo, la adaptación de literatura erótica al cine ha sido considerada siempre una labor delicada, pues lo implícito y lo explícito tienen distintos enfoques en estos dos tipos de arte y su representación necesita de una adaptación meticulosa para funcionar, pero lejos de ser un problema, en este trabajo nos serviremos de las diferentes formas de exposición de las escenas y sus simbologías, atendiendo a los distintos recursos que tienen la literatura y el cine para proyectar unas mismas ideas.

La novela a analizar ahonda en una gran cantidad de temas que, a su vez, pueden ser conductores para otros tantos asuntos, lo que la ha llevado a ser objeto de estudio de numerosas investigaciones. Así, es lógico que la cuestión más tratada acerca del libro haya sido la sexualidad por ser el tema principal de la acción, sin embargo, la cantidad de opciones que nos permite la investigación acerca de ello hace que podamos dar siempre un paso más en la comprensión de esta obra.

La autora presentó en su novela temas de gran componente transgresor en pleno periodo de transición tras la Dictadura franquista, lo que supuso una ruptura con todas las normas impuestas por la dictadura en relación a la impresión y publicación de escritos que tratasen temas que no fueran acorde con la ideología que se estaba tratando de reforzar en España. Esta novela se muestra lejos del cristianismo -la religión por la que se regía el comportamiento de la sociedad española- y de las ideas que comparte: la monogamia, la virginidad, la familia, la heterosexualidad, etc. y nos muestra todos los temas tabús -o al menos los más- del momento. En la sociedad española de la época franquista se trató de fomentar una idea de masculinidad y de feminidad ideal basada en los roles de género donde dicho tipo de masculinidad era fuerte y dominante mientras el ejemplo de feminidad se mantenía sumisa, siendo así opuestos pero complementarios (Bernath, 2011: 4). Así, existen trabajos de investigación acerca de todos estos asuntos individualmente, colectivamente y comparativamente, pero en el presente trabajo se pretende sumar una nueva visión a los temas transgresores que se tratan.

Como es sabido, es una novela -y más adelante película- que consigue incomodar al público por todos los temas que abarca. Sin embargo, existe un patrón a lo largo de la acción que se repite indiferentemente del tabú que se esté expresando en ese momento: el Poder. La relación de poder es intrínseca dado que sin un puesto de dominio no podrían surgir los tabúes de los que se quiere hablar, es por esto que este trabajo se dedicará a mostrar la proyección del poder en *Las edades de Lulú*. Cuando hablamos de relaciones de poder es inevitable hacer mención del filósofo, sociólogo y psicólogo francés Paul-Michel Foucault. Para poder comprender las distintas posiciones jerárquicas que se adoptan se debe atender a numerosas cuestiones en las que se ve representada la distinción de los sujetos: la economía, la clase social, el género, el rol sexual, etc. Por tanto, atendiendo al tema principal en el que se centra el libro y añadiendo el objeto de estudio en el que se quiere centrar el trabajo, se pretende hacer una suma de la sexualidad y la representación que el poder tiene en este aspecto en la novela.

---

## ANTECEDENTES TEÓRICOS

---

### LA NARRATIVA DE ALMUDENA GRANDES

Almudena Grandes empezó desde muy temprana edad guiando su carrera hacia un oficio de letras, siempre con la idea de conseguir denominarse como escritora, de modo que una vez consiguió adentrarse en el mundo literario con su primera novela que fue acogida y valorada positivamente, sumó un gran contenido de creaciones a su recorrido literario. Según Lynd y Moreno-Nuño (2002), a pesar del uso excesivo de Grandes de aspectos pornográficos en una novela considerada erótico-contestataria, su primera novela cuenta con las características del género literario de la novela rosa. Así, tras *Las edades de Lulú* (1989) la autora consiguió empezar a liberarse de la etiqueta de “novelista erótica” con la novela *Te llamaré Viernes* (1991), a lo que más adelante se sumaron las novelas que definitivamente consiguieron despojarla del estigma: *Malena es un nombre de Tango* (1994) y *Atlas de geografía humana* (1998). La primera, inaugura la literatura femenina posmoderna o contemporánea mediante protagonistas femeninas que rebaten lo que hasta entonces entraba en los límites de lo que era considerado “feminidad” y construyen una realidad definida bajo la verdad posmoderna. Continúa por este camino con la siguiente novela, tratando también la introspección femenina y el viaje de superación mediante los recuerdos, la memoria y la exploración (Aguilera, 2012: 23-25). Las cuatro primeras novelas de la autora (además de la colección de cuentos que tratan la misma temática) conforman lo que se considera como la primera etapa en la producción literaria de Almudena Grandes. La propia escritora confirma esta clasificación en una entrevista: “me di cuenta de que hasta entonces había escrito cuatro novelas que prácticamente eran una tetralogía” (citado en Aguilera, 2012: 26).

El transcurso a la segunda etapa comienza con *Los aires difíciles* (2002), a partir de esta novela se observa que el enfoque que se le da al análisis del individuo es desde la visión de un prisma poliédrico, es decir, existen numerosas perspectivas y todas son tratadas en las obras. De este modo, “el sistema de oposiciones deja de ser excluyente para transformarse en un conjunto” (Aguilera, 2012: 26) y así nos deja ver una psicología compleja que contiene disparidades que conviven y no se descartan entre sí. Además, el enfoque se centra en la percepción del universo de los protagonistas y se descentra del sujeto, comprendiendo que la percepción de la realidad no es única, sino múltiple. Asimismo, *Mercado de Barceló* (2003), una recopilación de textos publicados entre 1999

y 2002 por la autora en el diario *El País*, permite evidenciar el cambio de foco de interés y la evolución y maduración de la autora a medida que avanzan los años (Aguilera, 2012: 26-29). *Castillos de cartón* (2004) también se concibe dentro de este proceso de cambio, siendo a la vez final de un período y comienzo del próximo.

En esta segunda etapa nos encontramos a una Almudena que deja para un segundo plano su prioridad por autoanalizarse y se centra más en el bienestar de sus conocidos, tratando los problemas más cotidianos de su círculo y atendiendo así a problemáticas del mercado o los vecinos. Tras esto, es inevitable acabar en un análisis más generalizado de una sociedad española en su totalidad, pues el entorno social del individuo suele servir como reflejo de la sociedad contemporánea. Comienza a verse un desacuerdo por el rumbo que ha tomado la política española y el humanismo-posmoderno comienza a ser el motor de desarrollo en su literatura (Aguilera, 2012, 29-31). Esta segunda fase de la autora está marcada por *El corazón helado* (2007), *Los besos en el pan* (2015) y la serie de obras que engloba *Episodios de una guerra interminable: Inés y alegría* (2010), *El lector de Julio Verne* (2012), *Las tres bodas de Manolita* (2013), *Los pacientes del doctor García* (2017), *La madre de Frankenstein* (2020) y *Mariano en el Bidasoa* (2021).

### *Las edades de Lulú, análisis crítico*

La primera novela de Grandes no solo consiguió adentrarse en el mundo de la literatura española, sino que se publicó en casi una veintena de países, logrando así expandir su fama de manera internacional. Eso conllevó una gran suma de análisis y críticas a la novela, logrando muchos y distintos juicios. Se ha considerado que la temática principal de la autora era una visión feminista y un enfoque erótico, sin embargo, la propia autora se ha manifestado numerosas veces para contrastar esta visión dado que su intención no fue escribir un relato feminista sino femenino -una cuestión que propicia gran contraste de opiniones y confusiones-. Nichols (1992) (citado en Mir Tomàs, 2019: 9) señaló anteriormente: la narrativa femenina (que no feminista) contemporánea no es única y homogénea y, por tanto, no debe encasillarse en un solo grupo y, menos, considerarla un subgrupo literario. La primera oleada de críticas, donde se encuentran los análisis de Robbins (2003) (citado en Aguilera, 2012: 32) y Morris y Deutsch (1993-1994) (citado en Aguilera, 2021: 32), consideran un fracaso la construcción de la subjetividad femenina de la sociedad post-franquista por el final que se presenta en la historia, donde consideran que triunfa el patriarcado por reducir la historia de Lulú a un sueño, despertándose además con una vestimenta infantil y pulcra. Sin embargo, Silvia

Bermúdez (1996), Ellen Mayock (2004) (citado en Aguilera, 2012: 32) y Tabea Alexa Linhard (2004) (citado en Aguilera, 2012: 32) pasan a un segundo plano la lectura pornográfica de la obra y consideran que existe una superación de los límites de los géneros y sus respectivos cánones sexuales que permiten a la mujer un aprendizaje y goce, que a su vez lleva intrínseca una responsabilidad: su libertad. Sin embargo, todas las visiones coinciden en el aprendizaje que este relato supone para los lectores, de modo que es categorizada como un *Bildungsroman*. Asimismo, también coincide la crítica en la consideración del reflejo que la novela hace de la sociedad española post-franquista y de la transformación del rol femenino en la década de los 80. Sin embargo, hay quienes consideran que es una novela principalmente dirigida a un público masculino, de modo que hay un sesgo en el enfoque de géneros que hace el contraste entre una mujer escritora y un público masculino (Aguilera, 2012: 32-33). En síntesis, es una novela que a ojos de cada lector puede suponer una perspectiva y opinión distinta de una misma obra, considerándola una crítica, un reflejo, una denuncia o una exposición, pero siempre incitando a la reflexión que permite así lograr mantener la esencia del aprendizaje.

Una vez habiendo ahondado en la comprensión de la novela, es fácil compartir el interés que le despertó al director de cine Bigas Luna. Así, la fama que logró pudo extrapolarse al cine, convirtiéndose también en un clásico dentro de la filmografía del autor, permitiendo una gran cantidad de análisis de la película que se sumarán a la explicación que daremos a continuación.

## EL CINE ERÓTICO DE BIGAS LUNA

El cine español ha fomentado el erotismo con gran interés, tras la época cinematográfica conocida como “el destape”, el cine nacional dejó a un lado el conservacionismo llegando a investigar los límites de este (Arroyo, 2010: 145). Las diferencias entre el cine erótico frente al pornográfico se basan en el doble nivel de *soft core* y *hard core*, atendiendo al grado de mostración y realización de la sexualidad, se trata de una distinción cuantitativa más que cualitativa. En el caso de las novelas eróticas adaptadas al cine (el modo de creación representativo de Bigas Luna), es un proceso creado *ex profeso* donde solo se toman resortes de lo sexual con el fin de conseguir resultados más convincentes de unas películas de erotismo. Para el cineasta, la esencia del cine es la narración y explica su visión acerca de su evolución creativa, donde en un principio se inició en un formato de cine más autoral para acabar dirigiendo un tipo de cine caracterizado por la narración pura (Malpartida, 2012: 179). Así, en una entrevista



que concedió, él mismo hacía un análisis de su trayectoria<sup>1</sup>. Nos servimos de las propias palabras del director para comprender desde su perspectiva cuál ha sido el recorrido que él considera haber llevado a cabo en su creación cinematográfica, pero cabe destacar que existe más filmografía en todo su trayecto como cineasta. Así, al mencionar las historias de otros autores que hace suyas, hace alusión a las adaptaciones de literatura erótica en las que centramos la mirada. *Las edades de Lulú* (1990) se encuentra entre su primera y su segunda etapa, de modo que a pesar de que podamos observar su visión más intelectual, también podemos encontrar matices de esta humanidad que dice el autor haber empezado a adoptar para su visión artística.

### Adaptación de *Las edades de Lulú*, análisis crítico

Como ya se ha mencionado anteriormente, es difícil adaptar correctamente una novela erótica al cine sin caer en sobrepasar unos límites explícitos que no permitan espacio e imaginación al erotismo por una sobre exposición de los actos que desdibujan el símil y su poetización. El mundo de lo erótico y lo porno no está del todo delimitado en su praxis, es por esto que existen numerosas consideraciones para plantear hasta dónde lo porno y lo genuinamente estético son o no contradictorios (Rojas, 1997: 49). La novela de Almudena Grandes se sirve de numerosas cotidianidades para luego hacer guiños sexuales, una cuestión que Bigas Luna para muchos críticos no logra plasmar de manera acertada en su adaptación de la obra. La novela de *Las edades de Lulú* se sirve de un lenguaje con mucho rodeo pero alusivo que, a su vez, se desvía mediante símiles y metáforas. Así, se recrea una imagen visual que genera de manera intuitiva una asociación en la mente del lector. Sin embargo, es muy difícil conseguir esto en un largometraje dado que la exposición de las imágenes en sí hace que no exista este proceso de asociación, sino que se presenta directamente la idea, por lo que normalmente suelen elidirse este tipo de pasajes. Asimismo, un buen formato para poder llevar a cabo estas escenas es acudir a imágenes que requieren un esfuerzo por parte del espectador, pero existen riesgos de interpretación. Cabe destacar que la novela tuvo un gran impacto y una gran acogida en la sociedad española. Gran parte de los espectadores cuentan con la base de la lectura de

---

<sup>1</sup> Mi primera etapa, a la que yo llamo “época negra” [...] dominaba lo intelectual [...] La segunda etapa [...] mucho más pasional [...] La tercera etapa [...] madurez narrativa en la que me gusta contar con precisión y trabajar con historias de otros autores que hago mías (Camí-Vela, 2000: 250).

la novela, pero otros tantos pueden perderse en la interpretación (Malpartida, 2012: 180-184).

Además, puede atenderse a un hecho que, aunque haya pasado desapercibido, podría tener cierto peso en el desarrollo de la adaptación: el género. Almudena Grandes escribe su obra desde un conocimiento y unas intenciones que Bigas Luna no logra plasmar en su filme. Lo que en un inicio se considera un relato sobre la liberación sexual femenina pasa a ser una película con manifiesta sumisión que se ha hecho desde los ojos y para los ojos del hombre. Volvemos a recuperar la problemática del cine erótico de acabar asemejándose al pornográfico (generalmente de consumo masculino) para explicar también el desarrollo escenográfico de la película, pues la explicitud se vuelve en contra de Lulú y pierde la significación inicial del personaje.

Esta perspectiva parte de los estudios de género que, a su vez, son afines a las teorías de poder. En el presente trabajo se van a desarrollar numerosas hipótesis acerca de la significación de la obra en relación a las jerarquías que se presentan de los personajes, de modo que es necesario hacer un acercamiento a lo que será una gran fuente de información para el desarrollo del trabajo: la teoría del poder de Michael Foucault.

### **SÍNTESIS DE LA TEORÍA DEL PODER DE MICHEL FOUCAULT**

Paul-Michel Foucault (1926-1984) fue un filósofo, historiador, sociólogo y psicólogo francés dedicado a la investigación de los sistemas del pensamiento en relación al poder. Sus aportaciones teóricas han sido una gran base para el desarrollo filosófico y psicológico de la comprensión de la jerarquización. Foucault analiza las relaciones desde una perspectiva micro social, aunque ello conlleve a abarcar todo el espectro de lo social, desde las relaciones de uno a uno hasta las relaciones estructurales: micro y macro. Es decir, enfoca todas las relaciones inherentes de poder, atendiendo sobre todo a la premisa de que estas no son estáticas (Piedra, 2004: 125). Tal y como explica Foucault, el poder existe en acto y se inscribe en un campo de posibilidades dispersas, apoyándose sobre estructuras permanentes. No es una renuncia a una libertad y tampoco es una especie de consentimiento, puede ser el efecto de un consentimiento permanente o anterior (1998: 14).

Inicialmente, el filósofo se interesó en el análisis de la constitución de los sujetos. Así, afirma que el sujeto está inmerso en relaciones de producción y significación que conviven a la vez en la concepción de poder. Foucault se centra en la arqueología de los “saberes” que se han construido hegemónicos en un momento histórico determinado. Los

discursos, que tienen una lógica y racionalidad propia, se han forjado con la base del saber histórico. Sin embargo, lo que Foucault quiere fomentar e intenta inculcar con este aspecto de la arqueología es que existe una necesidad de historia crítica que rechace los fundamentos universales (Piedra, 2004: 126).

El segundo aspecto que desarrolla el psicólogo es el de la genealogía, Foucault explica que el origen de las cosas se basa en la historia, es una mirada hacia el pasado desde el presente y nos servimos de la procedencia y la emergencia. De este modo, la procedencia hace referencia a la fuente de la que venimos y su búsqueda es el argumento que corrobora la heterogeneidad de la historia. Es la reconstrucción de diversos aspectos de la historia para poder describir unos sucesos. Mientras, la emergencia atiende al punto de surgimiento, es decir, al lugar del enfrentamiento entre fuerzas opuestas, así como el producto en el que actúa cada fuerza. Foucault justifica la existencia de “dominados” y “dominantes” como resultado de esta oposición, que a su vez incita al surgimiento de factores para ejercer el dominio como pueden ser los ideales, las leyes o los valores. Finalmente, hace una segmentación de posibles ámbitos en la genealogía.

El tercer punto que desarrolla el filósofo francés habla del disciplinamiento y los cuerpos dóciles. Así, nos introduce el modo en el que se ha ejercido el control en distintas sociedades con el fin de controlar el comportamiento de los sujetos: mediante la vigilancia y el castigo. Se explica el cambio de la forma en la que se aplicaba este método a partir del siglo XVIII, pues a pesar de que exista desde prácticamente los inicios de la sociedad, es a partir de este siglo cuando el poder disciplinario se convierte en un sistema integrado. Este tipo de poder múltiple funciona en distintas direcciones y entre todos los individuos y colectivos. De hecho, afirma que el cuerpo es el instrumento, pues son cuerpos dóciles y moldeables, de esta forma, se ejerce un control sobre los gestos y comportamientos, lo que se traduce como anatomía política. Para una mayor comprensión Foucault hace un listado de las técnicas que se aplican para el castigo y vigilancia: la clausura, que se basa en la distribución de los sujetos en un espacio donde se regulan las acciones del sujeto; el espacio disciplinario, en el que existe mayor libertad que en la clausura pero se aplica la disciplina como coartador de acciones; la regla del emplazamiento funcional, son espacios codificados y considerados como útiles, cumplen con una función más concreta; el rango, se basa en la clasificación de los individuos y en relación a ello se crean distintos poderes dentro del mismo, donde se desarrolla una jerarquía y se aplican micro penalidades; la normalización, a pesar de no ser un punto más de este listado, esta técnica se utiliza en numerosos aspectos y por tanto, mediante la homogeneización se establecen

unos límites que cohiben al individuo y, finalmente, el biopoder, que atiende al control de la vida de los individuos (Piedra, 2004: 128-130).

Además, un apartado muy importante para el desarrollo del tema que se va a analizar en este trabajo es el poder en la sexualidad. Este tipo de control tiene los dos mecanismos de poder articulados, pues en el proceso existe un dominante y un dominado, sin ser los roles necesariamente estáticos. La sexualidad implica un control del comportamiento corporal, pues depende de una disciplina individualizante ejercida en formas de vigilancia permanente durante el desarrollo y el descubrimiento personal y sexual del sujeto. Asimismo, mediante el ejercicio de procreación, el cuerpo del sujeto deja de ser únicamente considerado como individual para adquirir una unidad múltiple constituida por la población (Piedra, 2004: 130). La lectura que se está haciendo de la teorización del poder de Foucault está siendo enfocada desde el prisma de la teoría de género, de modo que, aunque el filósofo no hiciese una distinción minuciosa de los géneros para el desarrollo de su aproximación, con la información que hemos podido ir adquiriendo avanzados los años podemos afirmar que todo lo que se ha mencionado respecto a la sexualidad tiene un grado más de control para el género femenino.

Finalmente, el último aspecto a desarrollar es el sujeto y la subjetividad. Es el aspecto central pues la constitución y construcción del “yo” parte del sujeto mismo. Al plantear el problema en la hermenéutica del sujeto el filósofo afirma que la libertad es una condición indispensable en el sujeto, aunque paradójicamente, trae intrínseca la necesidad de establecer relaciones de poder y control. De este modo, este poder se desarrolla en parte por la ética, pues la libertad está condicionada por agentes morales que se han desarrollado con la historia, siendo así unos sujetos históricos. Además, para la comprensión del sujeto que se ha ido forjando, Foucault hace mención de cuatro técnicas de introspección y auto conocimiento: las tecnologías de producción, las tecnologías del sistema de signos, las tecnologías de poder y las tecnologías del yo. Estas tecnologías no funcionan independientemente y todas son necesarias para la idea filosófica del cuidado del sí. Cabe hacer mención a la diferencia de género también en este aspecto, pues la fémina debido al placer negado y la culpa que trae consigo, niega el ser para sí, encontrándose en una relación social marcada por desigualdades dado que se somete al rol de dominada no considerando siquiera su poder como “yo” y guiándose por el dominante (Piedra, 2004: 130-132).

---

## ANÁLISIS

---

### APLICACIÓN DE LA TEORÍA DEL PODER EN *LAS EDADES DE LULÚ*

Tras haber introducido las ideas de la teoría del poder que ofreció Foucault podemos observar cómo se representan los roles en la novela y película a analizar. El filósofo trató los mecanismos de poder en las instituciones además de su reflejo en los individuos que conviven en una sociedad; asimismo, su última obra *Historia de la sexualidad* fue dedicada al tema que vamos a desarrollar, de modo que podremos observar la estrecha relación que guardan los poderes y la forma en la que se pueden traspasar a la sexualidad. A pesar de que la novela y la película se muestren muy parecidas, la forma en la que se exponen ciertos comportamientos de poder es distinta.

De este modo, analizaremos la obra diferenciando entre la perspectiva novelística y la perspectiva cinematográfica. Organizaremos distintos puestos de poder y el contexto en el que se desarrolla cada uno. Partiremos del análisis de la novela para luego poder hacer distinciones con la película, pero a su vez poniendo en relación las distintas escenas que se irán presentando. Asimismo, se ejemplificarán mediante fragmentos de la novela las teorías de poder que se estén desarrollando en cada momento con el fin de argumentar las interpretaciones. Para la exposición de la perspectiva cinematográfica nos serviremos de fragmentos de la película que se expondrán visualmente para poder atender a las herramientas que se utilizan en el mundo del séptimo arte para representar distintas cuestiones que en la novela se transmiten mediante la palabra.

Cabe destacar que, las teorías desarrolladas por Foucault se entrecruzan con las teorías de género, por ser estos dos discursos complementarios. Así, las interpretaciones extraídas de la lectura y observación de la película se verán consolidadas con distintos artículos contrastados.

#### Perspectiva novelística

La novela comienza con una protagonista que acaba de divorciarse y que está descubriendo por primera vez una película pornográfica donde dos hombres mantienen relaciones homo eróticas mientras una mujer observa desde la distancia, sin participar. Es un comienzo rompedor atendiendo a los tiempos en los que la obra fue escrita, en pleno cambio de la sociedad española pero aun arraigada a tradiciones católicas. De este modo, se inicia desde la primera página una exposición de temas poco convencionales que

anticipan lo que va a seguir en la novela hasta el final. En esta página inicial se extrae ya la primera relación de poder que veremos a lo largo de la obra: el hecho de que nada más iniciarse la historia ya podamos ver proyectados los roles de dominante y dominado es una cuestión significativa para comprender el hecho de que estas relaciones jerárquicas existen en numerosos campos y cantidad de individuos. Los roles de poder se tratan de una manera ambigua en la novela, pues de la misma forma que se denigra a la persona dominada, se asume una parte de placer en esta posición de inferioridad, incluso una ilusión de poder. La ambigüedad es un elemento que aborda toda la novela, pues Grandes no ofrece respuestas claras y pretende atender al escándalo, alejándose de dar una postura ética o moral clara sobre los hechos narrados (Laín, 2019: 132).

Así, esta escena con la que se inicia la novela ya parte de un cuestionamiento de las posiciones. Puede considerarse de gran importancia la frase “dispuesto a agradar a cualquier precio” (Grandes, 2004: 29) pues la disposición en este caso es gozosa, no es una disposición bajo la obligación, a pesar de que más adelante podremos ver esta misma situación con la suma del matiz del castigo, un mecanismo que Foucault desarrolla en su libro *Vigilar y castigar* (1975). Asimismo, la aclaración “no una mujer” (Grandes, 2004: 29), incluso la sorpresa, de que sea un hombre y no una mujer quien toma esta posición indefensa, es un reflejo de la jerarquía en la que se desarrollan los géneros en la sociedad. Es común encontrarse a una mujer bajo el dominio del hombre, de hecho, la novela en sí es una reflexión acerca de lo que supone el empoderamiento de una mujer, Lulú, en el momento en el que decide desarrollarse con libertad en el ámbito sexual. Además, la animalización que se presenta del hombre comparándolo con “un perro abandonado, un animalillo suplicante [...] Un perro hundido” (Grandes, 2004: 29) es una deshumanización de la persona, llevándola así a la degradación en su mayor nivel. Cabe destacar el homoerotismo que se presenta en la novela, donde el homosexual pasivo ni siquiera es considerado como un hombre, una afirmación que vemos mucho más avanzada la obra pero que merece ser aclarada desde el principio del análisis: “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” (Grandes, 2004: 191).

Bonatto (2013) hace un análisis exhaustivo partiendo del fragmento que acabamos de extraer, explicando que el posicionamiento que toma Lulú ante esta escena es la asimilación del rol del hombre, es decir, dominante. Se basa en la mirada como demostrativo de esta posición que adopta la protagonista, dado que la observación ha sido

arraigada socialmente al hombre. Tal y como afirma Kaplan (1998) (citado en Bonatto, 2013: 123), debido al lenguaje y a la estructura del subconsciente, poseer y ejercer la mirada significa estar en la posición masculina, siendo así los modelos de dominio y sumisión del patriarcado. Además, las prácticas voyeristas se basan en la idea psicoanalista de la pulsión que transgrede la distancia de ver (Mayorga, 2018: 58). Atendiendo a Michel Foucault, se puede proyectar la visión de poder heterosexual ante el homosexual con el desarrollo de lo “normal” y lo “anormal” que lleva a cabo en su discurso sobre el poder. Foucault explica mediante el concepto del poder de la normalización que la normalidad depende directamente de la existencia y definición de la anormalidad, siendo así convivientes y dependientes la una de la otra. De este modo, la anormalidad es vinculada a la homosexualidad y la normalidad a la heterosexualidad, una traducción a fin de cuentas de que la heterosexualidad es dominante ante la homosexualidad por la aceptación que esta tiene en la sociedad ante la homosexualidad, que abarca un colectivo minoritario e incluso excluido.

Una vez comprendida la importancia que obtienen los géneros en los roles de poder, puede aplicarse en distintos ámbitos que se desarrollan en la obra. En el contexto familiar Lulú además de ser “la séptima de nueve hermanos” (Grandes, 2004: 42), también es mujer, y como tal cumple el rol de hija y de hermana, con las condiciones que conciernen a ello. La relación de la protagonista con su hermano Marcelo es de cuidado y protección por parte del varón de la familia, de modo que imparte un papel de dominio sobre ella al tratar de guiarla por lo que él considera lo correcto. Se presentan ciertos comportamientos de juicio sobre la joven, argumentables con la teoría de Foucault del desarrollo del poder disciplinario y los cuerpos dóciles. El poder disciplinario se ejerce mediante el control de los gestos y los comportamientos, y en el caso de la relación de los hermanos se observa sobre todo la forma en la que el rango se imparte en Lulú, micro penalizando los comportamientos que no están integrados en la normalización de conductas sociales. Este método es una forma de ejercer un control sobre el cumplimiento de lo considerado ético dependiendo de la cultura a la que se atiene y dependiendo de la persona que lo aplica. Cabe destacar que no es únicamente Marcelo quien ejerce este poder, de hecho, es aparentemente quien menos la penaliza cuando se “descarrila”, pero la responsabilidad que le traspasa la madre al hombre a la hora de comunicarse con Lulú nos hace entender que el respeto de la fémina al hermano luce finalmente como una relación de dominio. La madre, sin embargo, es más directa con el castigo sobre ella, como es común en las relaciones filio parentales, donde la educación se basa en el

aprendizaje dado por la vigilancia y el castigo. La novela expresa la mayoría de los temas a desarrollar mediante el sexo, y así se observa este caso también. La escena en la que se habla del incidente de la flauta (cuando Lulú es descubierta masturbándose con una flauta dulce por su hermana que le cuenta todo a la madre y esta a Marcelo) es un reflejo claro de la posición que cada personaje adopta en la educación de Lulú: la hermana Amelia es quien la vigila, la madre es quien la quiere castigar por el acto pero es Marcelo quien se comunica con Lulú finalmente, adoptando el papel de mediador-controlador. Sin embargo, este se muestra comprensivo ante este acto porque no comparte la visión de la madre al respecto, tiene otros ideales y por lo tanto no lleva a cabo un castigo. Este incidente y la forma en la que cada uno de los personajes actúa al respecto sirve para comprender los roles de poder entre los familiares. Asimismo, basándonos en la teoría de Murray Bowen podemos hacer una comparación entre el microcosmos de las relaciones familiares, como la de Lulú y su hermano Marcelo, y el macrocosmos de la sociedad. Además, la relación familiar de Lulú nos permite comprender más sobre la psicología del personaje, quien busca una atención parental al mismo tiempo que mantiene una competición con sus hermanos por el mismo objetivo (Coolens, 2014: 27).

Ahora, la relación de poder más notoria que se observa en la novela es la que concierne a Pablo, el amante de Lulú que “tenía veintisiete años, era profesor de Filología Hispánica en la Complutense, y acababa de publicar su primer libro de poemas” (Grandes, 2004: 41). Este además de ser el hombre en una relación heterosexual con todo lo que esto implica, también tiene mayor saber, una edad más adulta, mejor nivel adquisitivo y una personalidad dominante innata. Lulú y Pablo comienzan a tener sus primeros encuentros a una edad muy temprana de la joven, debido a que el protagonista es amigo de su hermano y dedicaba bastante tiempo a jugar con la pequeña. Sin embargo, este factor de la edad implica una relación de poder y sumisión entre ambos que se ha establecido desde el inicio de su relación: “-Creo que fue allí donde empecé a enamorarme de ti. -¿De mí? Pero si era una cría. -Tenías once años [...]” (Grandes, 2004: 142). Además, observamos que el primer encuentro entre ambos de manera íntima se da en un momento en el que a Pablo le sobra una entrada para un concierto, de modo que Lulú es dependiente de la economía de él. Asimismo, volvemos a observar cómo Pablo ejerce poder sobre Lulú cuando una vez terminado el concierto él quiere invitar a la joven a una bebida y cuando ella pide un Gin-tonic se lo permite a pesar de no cumplir la edad legal, de este modo, se entiende que está manejando la situación en base a sus propios intereses, en este caso abusar de una menor. Esta primera cita nos deja entrever el desarrollo que va



a llevar a cabo la relación entre los protagonistas, pues se marca desde el principio el rol de cada uno mediante el uso de imperativos de Pablo hacia Lulú (“vámonos”, “contéstame”, etc.) la posición de experto e inexperto que hace que el dominado se deje guiar por el dominante y el descubrimiento del nexo que supone el sexo para ambos. La protagonista nos introduce en su dinámica: “se volvió hacia mí y comenzó a darme instrucciones” (Grandes, 2004: 44). Así, es inevitable que siendo más adultos ambos y empezando a desarrollarse los actos sexuales entre la pareja, los roles se acentuaran en este ámbito. La posición subordinada de Lulú llega a verse como un contexto familiar con Pablo, donde actúa como su padre en sueños y fantasías de la joven.

No obstante, la novela trata precisamente los límites que la protagonista pone frente a él y su escapismo en busca de la libertad sexual sin el yugo de un marido dominante. Grandes, mediante su personaje protagonista, plasma dos fuerzas opuestas que se encuentran socialmente omnipresentes, se yuxtaponen, creando un conflicto existencial en Lulú, que sin obviar la realidad de los últimos años de la transición que tiene arraigada una estructura patriarcal trata de descubrir su sexualidad femenina sin tapujos (García, 2013: 28). Se observan numerosas escenas donde Lulú pone límites a su amante, pero este no los respeta y ella llega incluso a aceptarlos por lo interiorizado que tiene el rango en el que se encuentra frente a él. Es así hasta que sobrepasa el límite con un juego sexual donde toma parte Marcelo y, mediante el engaño a la joven, llevan a hacerla participe del incesto. La relación de poder de Lulú y Pablo se basaba en una confianza ciega de la joven ante el hombre y se muestra cómo los roles no son estáticos en el momento en el que ella pierde el respeto hacia él por el engaño en el que se ve sometida. Esto se fomenta mediante la posición que toma Pablo de súplica por el perdón de la joven, donde empieza a verse el poder que va a adquirir la protagonista tras esto. La autora se sirve de un lenguaje sin la utilización del punto para sumarle desesperación al discurso del hombre: “Lo siento, dijo, lo siento mucho [...] Es culpa mía [...] te juro que lo siento Lulú, perdóname... Por favor, perdóname” (Grandes, 2004: 247).

Así, Lulú comienza a experimentar por su cuenta el rol de dominante pagando por observar y acostarse con hombres homosexuales, según afirma por “el derecho de decidir cómo, cuándo, dónde y con quién. Un lugar al otro lado de la calle, en la acera de los fuertes” (Grandes, 2004: 219). En la novela detectamos que la idea del empoderamiento depende del dominio de otra persona, no únicamente de la liberación de una frente al poder que la sometía. Lulú reproduce el mismo modelo de dominación que se había aplicado sobre ella, es decir, no existe una elisión de poderes sino un intercambio de

posiciones. Es comprensible este desarrollo de la idea de la sumisión si recuperamos la defensa que hacía Foucault al respecto, afirmando que el poder es algo innato en la sociedad que convive con los sujetos en distintos formatos. No obstante, siendo la novela una creación ficticia, Grandes podría haber creado una situación utópica donde no fuera necesario reproducir los comportamientos para empoderar a la protagonista, pero la autora decide no hacerlo, intuimos que para hacer una mejor representación de la sociedad española y su funcionamiento.

Es entonces cuando comienzan a desarrollarse de una forma más delicada las relaciones de poder, pues entran en juego el dinero, los géneros, las sexualidades y los espacios. Se nos introduce en un mundo de individuos marginales con la presentación del travesti Ely. Lulú dice disfrutar con el pasatiempo de perseguir para atropellar (o al menos asustar pareciendo hacerlo) a la gente como ella<sup>2</sup>. De este modo, se entiende que la diversión que obtiene a costa del colectivo travesti y transexual está basada en la posición de superioridad de Lulú, pues no concibe a los individuos de esta categoría como personas sino como un mero juego a su disposición. Sin embargo, tras una trifulca consigue humanizar en cierta parte a Ely para acabar estableciendo una amistad. No obstante, la primera noche en la que se desarrolla la relación que van a acabar teniendo es la primera escena en la que se presenta la prostitución, tras tener un encuentro sexual entre los tres implicados (Lulú, Pablo y Ely). Esta condición de objeto que representa la transexual llega a su cumbre cuando el marido de la protagonista le paga lo debido a la nueva integrada al irse del lugar en el que se desarrollan los hechos, siendo usada como excitante sexual y desechada al finalizar el coito (Sánchez, 2016: 37).

El dinero obtiene un poder determinante en la obra tras el divorcio, pues es el motor principal por el que se termina moviendo la protagonista, en un inicio pagando por tener sexo y más adelante cobrando por ello con la intención de poder seguir pagando para obtenerlo. De hecho, se afirma en unas líneas que la madre se gasta el dinero que Pablo le brinda para el cuidado de su hija en conseguir el objetivo de acostarse con homosexuales. Así, se expresa la jerarquía que se consigue establecer mediante la economía de las personas, donde quien se ve en una posición de necesidad de dinero termina por asumir un rol de dominado tanto por el cliente como por las personas que se

---

<sup>2</sup> Se va a tratar de femenino a Ely por un apunte que la propia autora, Almudena Grandes, hace 15 años más tarde de su publicación cuando explica que con la información que obtuvo con el paso del tiempo entendió que debía tratarla en femenino y no con la bilateralidad con la que la trató en la primera edición del libro (Grandes, 2004: 19).

dedican a la gestión de este entorno de consumo de cuerpos. De hecho, el final de la obra es la expresión más exagerada del poder del dinero, donde la ética y la moral se dejan a un lado por el poder que se adquiere mediante “el alquiler” de las personas que acceden a ser dominadas. Cabe destacar el simbolismo que adquieren las cadenas con las que se ve inmovilizada Lulú, pues es la mayor expresión de posesión y dominación, es la coacción de la libertad en todos sus sentidos.

La narración de la experiencia de Lulú cuando comienzan a aprovecharse de su cuerpo no cuenta con puntos que den descanso a la lectura, transmitiendo así un ritmo incesante, infinito, una forma de mostrar la eternidad del sufrimiento, desde la página 266 hasta la 269. Este mismo modo de puntuación se observa también en el desarrollo de otros encuentros sexuales que se narran en la novela, ambos de carácter homosexual donde la protagonista es la espectadora, simulando así los sentimientos que le producía la observación de estos hechos (el primero de la página 107 a la 111 y el segundo de la 197 a la 200).

El final de la novela, además, incita a una reflexión acerca de los límites establecidos entre la dominación y la liberación, pues como se ha explicado en la síntesis de la teoría de poder de Michel Foucault, es inevitable la existencia de distintos poderes. Es por esto que, cuando Lulú aparentemente se deshace del rol de dominada con Pablo, se vuelve a ver envuelta en otros dominios, viendo así la imposibilidad de existir sin un rol. No obstante, se muestra también la flexibilidad del mismo, que permite a los protagonistas aventurarse en los dos campos del poder dependiendo del contexto en el que se van desarrollando.

Finalmente, tras la redada de policías en el espacio clandestino en el que se estaban desarrollando las atrocidades y de liberarse Lulú de las cadenas, Pablo termina por pegar a Lulú y esta vuelve a estar bajo su dominio. A fin de cuentas, es un cambio de dominantes, desde el momento en el que Lulú se libera de las cadenas hasta que Pablo le cruza la cara no transcurre apenas tiempo, que es el resumen del tiempo que se ha podido sentir la protagonista con el alivio de no pertenecer a nadie. Asimismo, las últimas líneas de las obras pueden ser significantes de la seguridad y tranquilidad que puede aportar estar bajo un poder, siendo sumisa de alguien, una condición irremediable. Este amor incondicional ha sido cimentado por la atracción “fatal” que desarrolla la protagonista desde el inicio que acaba por condicionar su modo de entender el mundo (Valenzuela, 2009: 5).

Sin embargo, como se ha venido mencionando a lo largo del desarrollo del trabajo, en el cine estas cuestiones se exponen con otras herramientas distintas a las utilizadas en la novela, de modo que en vez de valerse de la puntuación, las metáforas, las descripciones detalladas o la elección meticulosa de las palabras, se da uso de la iluminación, los encuadres o las perspectivas, de modo que atenderemos a ello en el siguiente apartado para conseguir abarcar todas las formas que se adoptan para expresar el poder en esta obra en sus diversos formatos.

### Perspectiva cinematográfica

Una vez explicada la perspectiva novelística nos adentramos en el desarrollo de la obra adaptada al cine. Así, se ha llevado a cabo la aplicación de la aproximación del poder de Michel Foucault en las escenas principales analizadas, de modo que ahora trataremos de hacer un análisis comparativo con el modo de reflejar el poder entre la novela y la película con la intención de evitar la redundancia. No obstante, se volverá a recurrir al filósofo en caso de que sea relevante.

Para empezar, debemos comprender que del mismo modo que en la literatura nos encontramos con una organización basada en el principio, nudo y desenlace, en el cine existe la preparación, la cumbre y el desenlace. Sin embargo, en relación a *Las edades de Lulú* podríamos denominar los distintos aspectos como preparación, clímax y desenlace, así, el tiempo que abarca cada apartado tiene una relación directa a los tiempos que se desarrollan en el acto sexual, donde el principio es un trayecto más largo, el clímax es un instante intenso y el desenlace es un final tranquilo. Podemos considerar que la organización de la película está condicionada por la dificultad de ejecución que tiene cada acto sexual más que por la edad de Lulú como podríamos pensar por el título, así, se inicia con la masturbación y termina por actos sexuales que llegan a poner su vida en riesgo.

Para la presentación de la protagonista, se utiliza una exageración mediante el uso del gran angular, de este modo, la primera escena que observamos es de un bebé rosita y rechoncho que acaba siendo reducido a su vulva, mediante la postura de piernas abiertas y el gran angular mencionado. Esta herramienta es una licencia del cine que simboliza una exageración, en este caso del sexo de la pequeña para comprender que toda ella puede reducirse a ello. La escena sigue con la aplicación de los polvos de talco, que podría ser una metáfora de los “polvos” que va a ir echando a lo largo de su vida y de la película, anticipándonos así el tema principal de la obra.

Las escenas suelen hilarse recurriendo a elementos de nexo, lo que se conoce como *racord*, y en el caso de la presentación de Lulú como bebé, se une con la próxima escena por el parecido que tiene con el cochinitillo que sostiene entre los brazos una Lulú más crecida. El cerdo tiene unas connotaciones negativas que se unen a la protagonista mediante la elisión de la línea que separa a la joven del animal al compararla con el cuerpo de ella siendo un bebé, la están calificando desde su nacimiento. De nuevo observamos la animalización como signo de degradación, condicionándola desde su nacimiento. Ella tiene la boca un poco abierta y el cerdo también y valiéndose de ello como nexo pasamos a la siguiente escena donde ella está tomando leche condensada, que además de ser un guiño sexual de por sí, el bote del alimento tiene una forma fálica (Imagen 1). De aquí en adelante observaremos de forma más explícita cuestiones relacionadas con la sexualidad.

Ya adentrándonos en la relación entre Pablo y Lulú observamos los primeros matices de poder entre los personajes. En el momento en el que ella va a prepararse al baño para salir al concierto con el protagonista, se observa un lavabo con un espejo donde todos los objetos son alargados y están colocados en estado vertical, formando de nuevo una simbología al miembro masculino (Imagen 2). Tras el concierto, Pablo invita a cenar a Lulú y esta se muestra ansiosa comiendo, como un cerdo (mencionado al inicio de la película y convertido en una comparativa habitual con la protagonista). En este momento el hombre se comunica mediante imperativos que le obligan a dejar de comer, de modo que entendemos que el abuso de poder se da tanto en las acciones como en los diálogos. El comer es una metáfora recurrente. La observamos cuando está comiendo después del concierto con ansiedad, un pastel con nata y encima una guinda, que tiene forma fálica o más adelante cuando engulle unos churros. Esta simbología ha sido extraída de la novela, donde se desarrolla mediante la palabra lo que aquí no hace falta verbalizar dado que se presenta de forma visual directa: “las porras [...] son más grasientas, como más bastas [...] comer porras en público, aunque sea con dos deditos...” (Grandes, 2004: 85). La voracidad del instinto primario que es alimentarse se representa a su vez en el instinto básico que también es el sexo. Pablo verbaliza que “las chicas educadas no hablan con la boca llena” pero que a él no le gustan las chicas educadas. De este modo, está condicionando el desarrollo natural que podría llevar a cabo el personaje por ir guiándola a hacer las acciones que a él le gustan. Se puede decir que la mujer empieza a existir desde su identidad sumada a un proyecto que se debe adherir a las características de su sexo impuestas (Cruz y Mendez, 2015: 21).

Una escena muy representativa es cuando están en el coche y ella comenta que no sabe hacer nada (en referencia a cuestiones sexuales), y él se muestra en una posición de maestro que le va a brindar el conocimiento. Vuelve a utilizar el imperativo (“aprenderás”) para reforzar la relación de poder entre experto e inexperto que se está dando. Tras esto, cuando van al taller de la madre de Pablo, ella es rasurada porque es una manera de que se mantenga como una niña, es decir, sin haberse desarrollado aún. Es un abuso de la menor que se ve durante toda la obra y que condiciona la relación de dominado y dominante entre ambos debido a la diferencia de edad real sumada a la diferencia de edad con la que fantasea el hombre. Extraemos de la novela numerosos momentos donde se verbaliza expresamente el gusto de Pablo por una fémina con rasgos infantiles: cuando se despiden Pablo le dice “Adiós, Lulú. Sé buena y no crezcas” (Grandes, 2004: 87) y la próxima vez que estos se encuentran tras el paso de los años las primeras palabras que le dedica son “¡Qué bien, Lulú! No has crecido nada...” (Grandes, 2004: 165).

Siguiendo con la escena en el estudio, existe un gran uso del atrezzo por parte del director de arte de la película, pues cuando Lulú se levanta la falda y se enfoca su sexo totalmente depilado encontramos de fondo unos maniquíes blancos, a juego con su vestimenta -simbolizando la virginidad-, que indican la cosificación que está sufriendo, además de la infantilización que supone la elisión de todo el pelo, simulando que no se haya desarrollado aún (Imagen 3). Además, cuando comienzan a tener el encuentro sexual en el sofá, observamos una distinción entre colores cálidos (el sofá) y colores fríos (las paredes) (Imagen 4). Estos son colores complementarios, aunque contrarios, haciendo alusión a lo que ocurre entre los dos personajes que, a pesar de ser dos personas con un gran contraste, tienen un mismo objetivo que los complementa: el sexo (así lo confirma también la amiga de Lulú en la boda).

Encima, el papel pintado de las paredes es de mariposas (Imagen 5), un insecto que para pasar de ser una larva a convertirse en mariposa debe llevar a cabo un proceso doloroso de salir de su crisálida, del mismo modo que va a ocurrir en ese momento con Lulú, quien está en proceso de perder la virginidad. La autora de la novela, Almudena Grandes, también hace uso de la mariposa como metáfora del cambio en la última escena de la obra: “[...] debajo de mi mano, dos mariposas sostenían una guirnalda de siete pequeñas flores bordadas con diminutas cuentas blancas, redondas” (Grandes, 2004: 279). Es lógico pensar que el director de la película se sirve de la sutileza de la simbología para representar el cambio porque no puede hacerlo de forma más explícita pues en la

propia novela se hace alusión a que no hubo una forma de reafirmar la pérdida de virginidad de Lulú: “No había sangrado nada [...] Había pasado algo importantísimo [...] y mi cuerpo no se había dignado a conmemorarlo con un par de gotas de sangre” (Grandes, 2004: 80).

Después del encuentro sexual entre los protagonistas Pablo se va a estudiar al extranjero y vuelve años más tarde. Para su vuelta, Lulú le pide a su amiga que le ayude a rasurarse, pero esta se niega, de modo que lo tiene que hacer la joven sola. En este instante observamos que los objetos que utiliza para poder cumplir su propósito (barras de jabón cilíndricas y brocha con la cuál sacar la espuma) son de nuevo simbologías representativas del sexo masculino. Asimismo, la joven agarra la cuchilla con la boca para poder liberar sus manos, de nuevo atendiendo a la importancia de la boca, como ocurre con la comida, que nos enseña que la joven tiende a llevarse cosas a ella. Asimismo, estos objetos son típicamente masculinos, llegando a adelantar también la masculinización que la protagonista va desarrollando en la obra (Imagen 6). Frente a esto nos encontramos con la teoría que expone Bonatto (2009) sobre el enfoque freudiano de la incorporación melancólica del objeto perdido que hace que incorpore atributos masculinos a su persona.

Una vez ya casados Lulú y Pablo, nos encontramos con la llegada de ambos a su nueva casa; en ella hay una cama posada en la pared en vertical cubierta de un plástico como si fuera un preservativo (Imagen 7) y comienzan a tener relaciones apoyados en él. En el lenguaje audiovisual es común servirse de un encuadre vertical antes que un horizontal por la comodidad que le permite a la cámara para poder tener más margen de movimiento, asimismo, el cuerpo de la mujer adopta unas formas distintas estando tumbada que de pie y, en este caso, interesa que se mantenga firme para poder mostrar un mayor volumen de sus pechos y que la escena sea más vistosa, además de servirse de un efecto lumínico de contraluz que exagera las formas y las muestra más curvilíneas. Además, la iluminación va rotándose con el fin de simular la rotación que hace el sol y así formar un efecto del paso del tiempo que nos hace entender que se han pasado prácticamente el día entero teniendo relaciones sexuales.

Avanzada la película vuelve a hacerse el uso de la metáfora de la alimentación introduciéndonos a Ely diciendo de ir a comer, algo que en su profesión tiene connotaciones sexuales. Cuando van a la cena los tres juntos observamos a Lulú comiendo con ansia como es habitual y a Ely hablando con la boca llena, como se nos había mencionado anteriormente que le gustaba a Pablo y demostrando así que la nueva participante no es una chica educada, como podremos observar en escenas posteriores.

Entonces, en esta escena donde se está observando la dirección que van a tomar las acciones, Lulú le toca el paquete a Ely y vuelve a haber una escena sexual. Pasados al siguiente plano encontramos en la pared una iluminación dada por dos cilindros blancos en vertical, con Ely en primer término con una botella de champán que agita hasta que sale la espuma, formando la imagen de un pene y haciendo referencia a correrse, es decir, se juega con la escenografía (Imagen 8). En la habitación están las tres personas y hay varias luces: rojas, azules y violetas. Como se ha introducido anteriormente, el color rojo y el azul hacen alusión a Lulú y a Pablo, siendo la morada la encargada de representar a Ely, buscando el intermedio entre la mujer y el hombre. Es a partir de la presentación del travesti cuando puede considerarse que ya la protagonista empieza a tener un poder: cuando Lulú quiere acelerar para atropellarla Pablo menciona que no puede negársele nada y accede a ello, es entonces cuando Ely le pega un tortazo al protagonista y sale Lulú a protegerle, como solía hacer el hombre. Entonces Ely utiliza el adjetivo “brava” para definir a Lulú, un adjetivo muy masculino del que se apropia una mujer. En la novela no se encuentra el adjetivo mencionado, pero tanto el desarrollo de los hechos como su interpretación es el mismo. Asimismo, cuando están en el trio, la pareja está más distanciada de Ely, mientras ella se masturba, y se presenta esta escena con un plano cenital, desde el techo (Imagen 9). Lo primero que se distingue es la cabeza y los pechos de Lulú, que se ven más grandes; debajo de ella se encuentra Pablo y en el último término está Ely. El significado es claro, Lulú aquí ya ha tomado el mando y se encuentra en una posición superior a los demás personajes.

Observamos una referencia económica mediante un travelling vertical del típico anuncio madrileño del Tío Pepe (Imagen 10), un anuncio masculino y muy grande que es un símbolo de dinero por ser un icono de una zona muy exclusiva, como podemos corroborar por la casa que se observa al principio y que nos sitúa a la protagonista en una zona de gran nivel adquisitivo.

Lulú ya ha empezado a darle la vuelta, antes del incesto, a la posición de dominada que lleva arrastrando toda la película. Una mañana se pone el vestido de niña, que además le queda corto, y cuando su marido se va a ir a trabajar a la universidad busca tener un encuentro sexual con él a pesar de la negación inicial del mismo. Sin embargo, cuando este la ve con el vestido y las piernas abiertas (como la posición del inicio cuando era una recién nacida) accede a ello. Se puede entender que el poder más que tenerlo ella lo tiene su sexo, a lo que se la ha reducido durante toda la obra. Empero, poco después nos encontramos con la mujer atada, amordazada y vendada posada en la cama con Pablo



encima, primero observamos la cabeza del hombre y luego a ella, lo que se traduce como una posición de dominación (Imagen 11).

No obstante, tras este acto sexual que supone un punto de inflexión en la relación de la pareja, escuchamos a Pablo decir que lo siente y que toda la culpa es suya, dándole así el poder a Lulú que es el incentivo para el desarrollo del personaje a modo de individuo no dominado, como ya hemos analizado en el apartado novelístico. Bigas Luna representa este cambio de poderes encuadrando a Lulú en un primer término y ocupando gran parte de la pantalla mientras vemos a Pablo empequeñecido al fondo (Imagen 12). La siguiente escena ya confirma lo que se ha observado cuando Lulú afirma el cambio que se va a dar en ella verbalizando que “ya no quiere ser más una niña”, pues a pesar de no estar segura de nada, tiene claro lo que ya no quiere seguir siendo. Esta reflexión es más extensa en la novela y cierra el pensamiento concluyendo que “La autocompasión es una droga dura. Por eso me marché” (Grandes, 2004: 248).

Vemos a Lulú yéndose de la casa cargada con sus cosas y con su hija, representativo de que ya no es dependiente, pero que eso conlleva tener un peso. Asimismo, mientras camina por la calle, el tiempo de la grabación se alarga para observar el tráfico, la gente, el ruido, etc. recordándonos a la supervivencia de la selva. Este peligro que supone la jungla en la que se adentra la protagonista como novata se representa también en los próximos cuadros con la escenografía de una pared roja o un teléfono rojo, indicando erotismo y peligro, los cuales estarán conectados a partir de las próximas decisiones de Lulú.

Encontramos un momento en el que la música también toma parte en la comprensión de los hechos: cuando Lulú entra en un video club de películas porno y suena una música dura, como metáfora de la dureza que ella ha adquirido. Tiene las riendas -aparentemente- de su vida y podemos observar que se suelta el pelo, con el doble sentido que esto tiene (Imagen 13). Afirma que el sexo irrumpió en su vida como una válvula de escape y decide “echarle huevos a la vida”, demostrándonos de nuevo que se ha dado un cambio en los papeles.

Vuelven a utilizarse los planos como herramienta para simbolizar los sentidos cuando Lulú avanza hasta el primer plano y sobrepasa la pantalla, dándonos a entender que ya nada la detiene, además de exaltar su belleza con un plano cercano de ella y una iluminación a contraluz de su pelo (Imagen 14). Es entonces cuando la mujer empieza a desarrollarse libremente en su sexualidad y entra en un bar de gais donde se nos presentan a tres hombres homosexuales con distintos roles: dos de ellos van vestidos con ropa de

cuero que representan la dureza, mientras el tercero luce pantalones blancos y ropa clara, además de llevar el pelo recogido en una coleta recordándonos al peinado de una niña. Ella se convierte en una cazadora para sus fines sexuales, siendo así dependiente del sexo, lo cual contrasta con la palabra *Independencia* que está escrita en la pared con luces de neón (Imagen 15). Se observa un abuso de poder hacia el joven con aspecto más infantil cuando su pareja le obliga a acostarse con Lulú a pesar de que él sea homosexual y no quiera hacerlo, asimismo, van a ser pagados, de modo que vuelve a entrar en juego la jerarquía de poderes basada en la economía. Sin embargo, esta ilusión de poder no dura demasiado y pronto volvemos a ver cómo se dirigen a ella mediante imperativos, de modo que asumimos que vuelve a perder el control. Esto se confirma con un plano cenital desde arriba y de lejos que la hacen parecer más pequeña y situada entre truss, unas estructuras metálicas unidas por formas triangulares que simulan una cárcel (Imagen 16).

Remy, el cabecilla de todo lo que se mueve en la noche, y el vicioso de provincias entran en escena y nos muestran las clases sociales mediante diversas metáforas, no obstante, a pesar del gran estatus del provinciano, se deja entrever su cutrez con cuestiones, de nuevo, relacionadas a la comida. Así, entra en juego un constructor corrupto del que quieren conseguir licencias ilegales y para ello se aprovechan de la debilidad del constructor: los jóvenes añiados. Es una jerarquía de poderes basada en la economía.

Cuando llegan a la sala clandestina donde se van a desarrollar los hechos sexuales peligrosos que van a ser la cumbre de todas las perversiones sexuales que Lulú ha ido queriendo experimentar, la protagonista se percata de que ella va a ser partícipe. Atan a la joven delante del vicioso de provincias y este se adueña de ella como de una mascota, hasta presentarla a una prostituta para que esta haga lo que quiera con ella. Escuchamos cómo le dice: “Te gusta? Toda para ti”, volviendo a cosificarla y deshumanizarla. Le tapan la cabeza con un velo enganchado con una goma que es un record de la goma que ella utilizó al principio de la obra para jugar entre sus dedos. La prostituta dice que va a joderle la vida y empiezan a darse actos de sadomasoquismo que, tal y como indica su propia terminología, es un acto sexual basado en la dominación y sumisión. Mientras ocurre todo esto se escucha una canción cubana y un chico se encuentra bailándola. La propia letra de la canción nos adelanta los acontecimientos: va a haber una matanza.

La puta se enfunda unos guantes con piezas metálicas que van a ser utilizadas para ejercer violencia y dominio sobre los personajes que están sufriendo esta posición inferior: violan al chico y arañan a Lulú. Asimismo, observamos un guiño a la identidad

española cuando los espectadores de la escena sexual se ponen una montera de torero (Imagen 17), lo que hace alusión a la violencia intrínseca del país, además de la relación de poder entre el humano y el animal, como estamos observando con la animalización de los personajes que están siendo sometidos. Es un honor que te lancen la montera, como observamos que la puta hace al lanzársela al espectador.

En el momento en el que Ely irrumpe en el local clandestino donde se está desarrollando este espectáculo de torturas y sexo, Jimmy comienza a pelearse con ella llegando a amenazarla diciéndole: “te voy a matar maricón de mierda”. Jimmy es homosexual y Ely transexual, de modo que no tiene sentido que este insulte a Ely con este calificativo, es una muestra de odio y homofobia intrínseca pues él a pesar de ser homosexual tiene el rol de hombre activo. Le da rodillazos en el paquete a Ely y observamos cómo cae una estatua de una mujer y se rompe (Imagen 18), haciendo alusión a que la feminidad de Ely está siendo atacada por estar pegándole en su única parte masculina y, asimismo, nos adelanta lo que va a ocurrir con ella: su muerte. Al morir Ely la tapan con una sábana blanca, lo cual hace simbología de que ha sido la buena de la película por las connotaciones que este color tiene.

La película finaliza con Pablo diciéndole a Lulú que la quiere, mientras esta admite necesitarle. Finalmente, la protagonista vuelve a su lugar seguro, con él, tras haberse liberado y haberse visto envuelta en diversos problemas, asume su posición de dominada y se condena a la necesidad de su marido para poder sobrevivir. El film propone que es el amor constante y fiel de su esposo el que le salva la vida a una arrepentida protagonista. Sin embargo, no se representa del mismo modo en la novela, pues no hay nada que indique un propósito de cambio en ella, ni tampoco existe una reconciliación con su marido la escena final (Sanabria, 2008: 41). Puede considerarse un fracaso, una imposibilidad e incluso una utopía que Lulú pudiera deshacerse de la relación de poder en la que se ha desarrollado desde pequeña y que la condiciona de por vida, no obstante, la subjetividad con la que cuenta la literatura y el cine podría haber permitido este final dulce. La decisión de la autora de mantenerse fiel a la realidad que suponen las relaciones de poder es precisamente lo que hace que esta obra tenga tanta capacidad de conexión con el público.

---

## CONCLUSIÓN

---

En suma, es evidente la existencia de las relaciones de poder en la novela y por consecuencia, en la película. Esto ocurre porque se ha llevado a cabo una representación de los comportamientos humanos de una manera muy sincera, sin intención de caer en la fantasía que no permitiría al lector conectar con la historia ni ver representada la sociedad española en su totalidad. Es admirable la manera en la que la autora logra captar a la perfección la mecánica inconsciente que llevan a cabo los individuos de buscar y encontrar su rol en las relaciones que van forjando, del mismo modo que es muy cruda la posición que toma al respecto, llegando a ser bastante desesperanzada con el género femenino. El final agrídulce con el que Grandes cierra la novela es un parche de consolación, una forma de asumir la posición y conformarse dejando a un lado el impulso de libertad por los peligros que supone. A pesar de que parezca que finalmente Lulú no haya logrado cumplir con su objetivo, se puede comprender una interpretación más allá. Foucault ya advirtió que el poder era innato en el comportamiento humano y se debe convivir con él, pues su elisión es imposible. De este modo, Lulú ha conseguido desenvolverse en las distintas posiciones que el dominio permite, nos enseña que es posible adquirir los dos roles en diversos momentos, por mucho que finalmente esté condicionada a estar bajo el dominio de su marido, el cual elige como lugar seguro.

La ambigüedad de la obra permite al lector desarrollar numerosas. Del mismo modo, Bigas Luna aporta su perspectiva respecto a la significación de la novela, llevando al espectador a desarrollar el mismo recorrido por los pensamientos personales, aunque con cierta variación respecto a la obra principal. El modo en el que se observan las relaciones de poder en la adaptación cinematográfica adquiere un nivel más de distanciamiento entre los roles de dominada y dominado, ya sea por ser más visuales o por la elisión de los matices de autoconvencimiento que la autora sumaba a su relato, lo cual le añade un gran peso a la crítica de la sociedad, demostrando así que, al fin y al cabo, la obra es rompedora. Finalmente, comprendemos que la importancia no reside en el final de la obra, sino en la existencia de la misma, pues el cambio surge del inconformismo, como nos enseña Lulú.

---

## BIBLIOGRAFÍA

---

Aguilera Gamero, M. (2012) *La narrativa de Almudena Grandes (1994-2004)* [Trabajo de tesis, Universidad de Córdoba, Córdoba] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=68958>

Arroyo Martínez, L. (2010) El erotismo literario en las adaptaciones cinematográficas: Estudio de siete ejemplos. *Cauce*, (3), 141-162. [https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce32-33/cauce\\_32-33\\_013.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce32-33/cauce_32-33_013.pdf)

Bernath, M. (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.* [Tesis de maestría, Stockholms universitet, Estocolmo] DiVA. <http://su.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A427795&dswid=-8957>

Bonatto, A. V. (2009) *Las edades de Lulú, por fuera de lo erótico: Otros mecanismos de desestabilización* [en línea]. VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. En Memoria Académica. Disponible en: [https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3515/ev.3515.pdf](https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3515/ev.3515.pdf)

Bonatto, A. V. (2013) Tres casos de “obediencia dislocada de género”. Una lectura de tres obras de Almudena Grandes, Eduardo Mendicutti y Pedro Almodóvar. *Revista Melibea*, (7), 119-132. <https://bdigital.uncu.edu.ar/app/navegador/?idobjeto=8926>

Camí-Vela, M. (2000) Las dos caras de Bigas Luna: el cineasta y el artista. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, (4), 249-264. <https://muse.jhu.edu/article/378293/pdf>

Coolens, E. (2014) *Liberación y sumisión del sujeto femenino postfranquista en la narrativa de Almudena Grandes: Las edades de Lulú, Modelos de mujer y Atlas de geografía humana* [Trabajo de tesis, Universiteit Gent, Gante Bélgica] <https://lib.ugent.be/en/catalog/rug01:002162603>

Cruz Romero, H. A y Mendez Ayala, Y. V. (2015) *La búsqueda de identidad femenina desde el erotismo en la novela Las edades de Lulú de Almudena Grandes (1998).* [Trabajo fin de grado, Corporación Universitaria Minuto de Dios] <https://repository.uniminuto.edu/xmlui/handle/10656/4042?locale-attribute=es>

Foucault, M. (1988) El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, 50 (3), 3-20. <https://www.jstor.org/stable/3540551>

García Oliveros, E. M. (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 tesis, University of Wisconsin Milwaukee, Wisconsin Milwaukee] <https://dc.uwm.edu/etd/316/>

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

Lynd, J. y Moreno-Nuño, C. (2002) La encrucijada de caminos de *Las edades de Lulú*: ¿Feminismo, pornografía, novela rosa? *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura* 15, (1), 7-30 <https://kb.osu.edu/handle/1811/77659>

Malpartida Tirado, R. (2012) El erotismo, de la novela al cine: el caso de Bigas Luna. *AnMal Electrónica*, (32), 175-196. [http://www.anmal.uma.es/numero32/Bigas\\_Luna.htm](http://www.anmal.uma.es/numero32/Bigas_Luna.htm)

Mayorga Saraza, J.P. (2018) *Construcción del deseo masculino en los filmes: Lolita, Las edades de Lulú, El amante, Pretty baby y Belleza americana*. [Tesis de grado de maestría de investigación, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá] Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/10385>

Mir Tomàs, E. (2019) *Las edades de Lulú de Almudena Grandes* [Trabajo de fin de grado, Universitat de les Illes Balears, Islas Baleares] [https://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/152256/Mir\\_Tomas\\_Elionor.pdf?sequence=1](https://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/152256/Mir_Tomas_Elionor.pdf?sequence=1)

Piedra Guillén, N. (2005) Relaciones de poder: leyendo a Foucault desde la perspectiva de género. *Revista de Ciencias Sociales*, 4 (106), 123-141. [Relaciones de poder: leyendo a foucault Desde la perspectiva de género \(redalyc.org\)](http://redalyc.org/Relaciones_de_poder:_leyendo_a_foucault_Desde_la_perspectiva_de_g%C3%A9nero)

Rojas Bez, J. (1997) Erotismo, pornografía y cine. *Chasqui*, (57), 47-50. <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/1109/1138>

Sanabria, C. (2008) De María a Lola y Lulú: descenso del cielo a los infiernos en la obra de transición de Bigas Luna. *Káñina*, 22 (2), 33-48. [DE MARÍA A LOLA Y LULÚ: DESCENSO DEL CIELO A LOS INFIERNOS EN LA OBRA DE TRANSICIÓN DE BIGAS LUNA \(redalyc.org\)](http://redalyc.org/DE_MAR%C3%8DA_A_LOLA_Y_LUL%C3%99:_DESCENSO_DEL_CIELO_A_LOS_INFIERNOS_EN_LA_OBRA_DE_TRANSICI%C3%93N_DE_BIGAS_LUNA)

Sánchez Ramírez, G. (2016) *La transexualidad en el cine español* [Trabajo de grado, Universidad de Sevilla, Sevilla] <https://idus.us.es/handle/11441/48563>

Valenzuela Cruz, M. (2009) Soledad, pasión y frustración en los personajes femeninos de Almudena Grandes. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. [Mercedes Valenzuela Cruz: Soledad, pasión y frustración en los personajes femeninos de Almudena Grandes- nº 43 Espéculo \(UCM\)](http://redalyc.org/Mercedes_Valenzuela_Cruz:_Soledad,_pasión_y_frustración_en_los_personajes_femeninos_de_Almudena_Grandes-_n%C3%99_43_Esp%C3%A9culo_(UCM))

---

ANEXO

---

**GALERÍA DE IMÁGENES**

IMAGEN 1. Escena de Lulú bebiendo leche condensada. MINUTO 2:40:



IMAGEN 2. Objetos cilíndricos y verticales, formas fálicas. MINUTO 4:31:





IMAGEN 3. Maniqués en el fondo. MINUTO 14:54:



IMAGEN 4. Tonalidades cálidas y frías de las paredes. MINUTO 17:42:

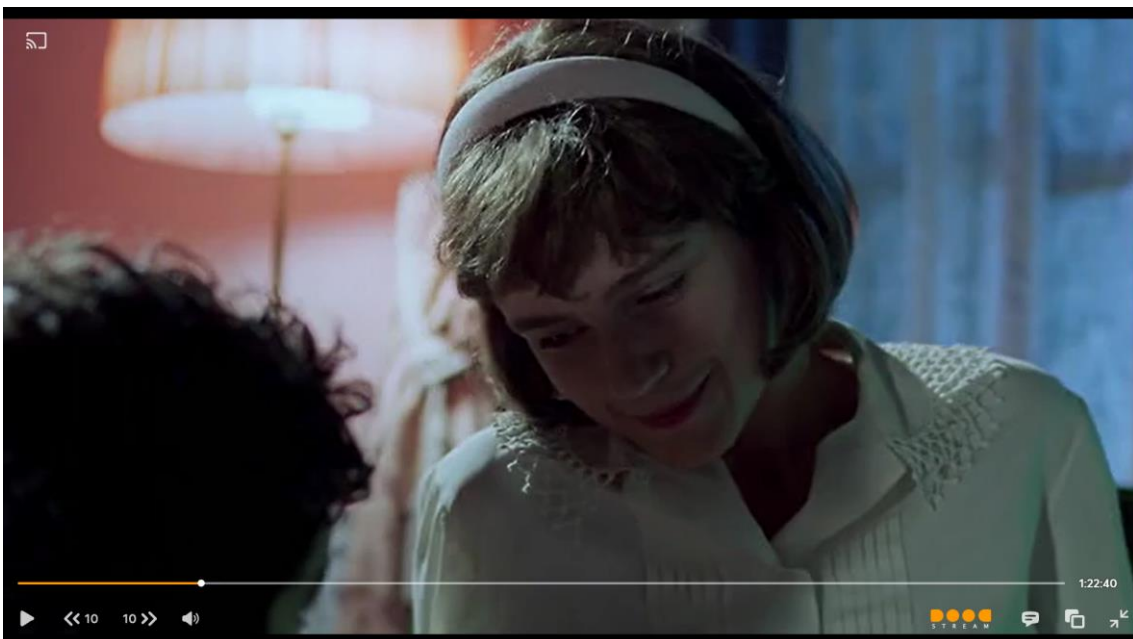




IMAGEN 5. Papel de mariposas de las paredes. MINUTO 18:48:

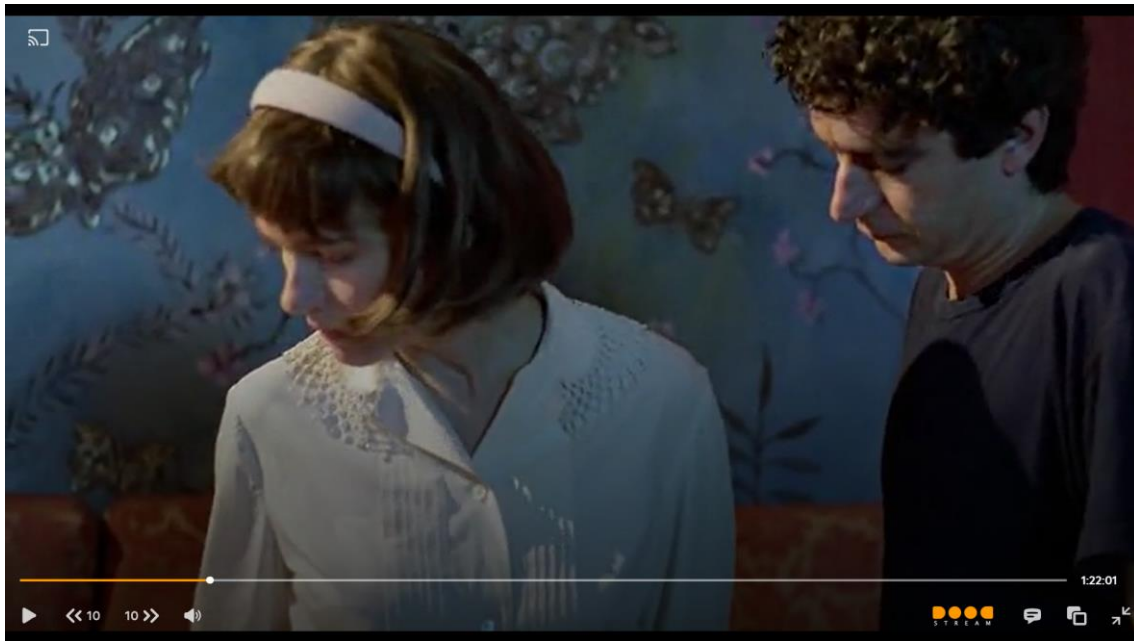


IMAGEN 6. Objetos propiamente masculinos y uso de la boca. MINUTO 25:05:



IMAGEN 7. Colchón con plástico. MINUTO 35:48:

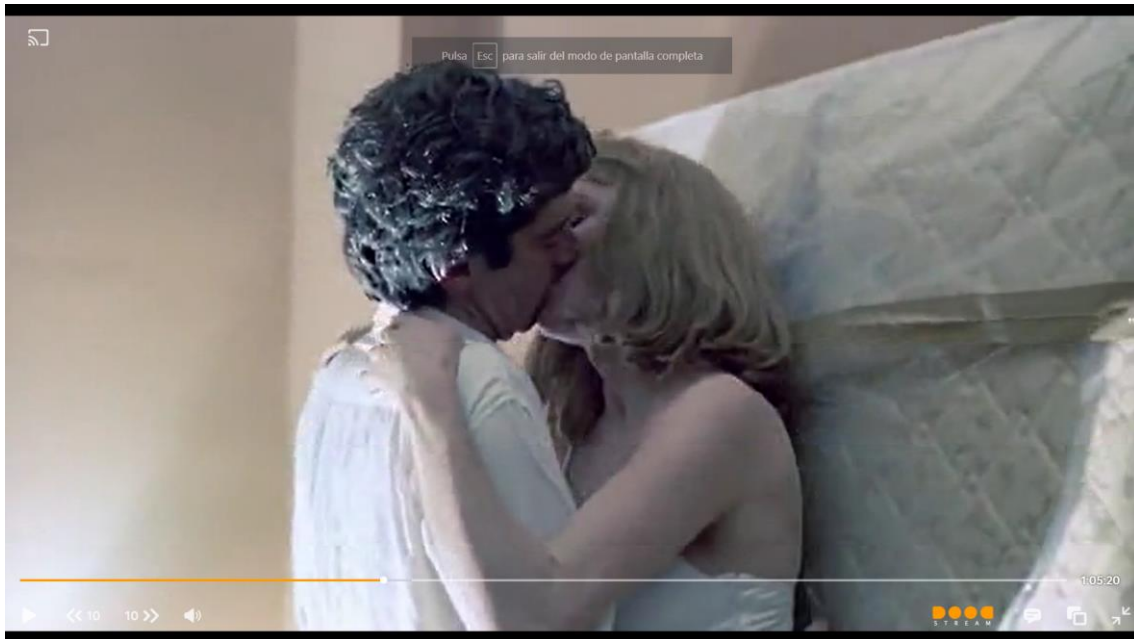


IMAGEN 8: Escenografía forma fálica, luces y champán. MINUTO 42:09:

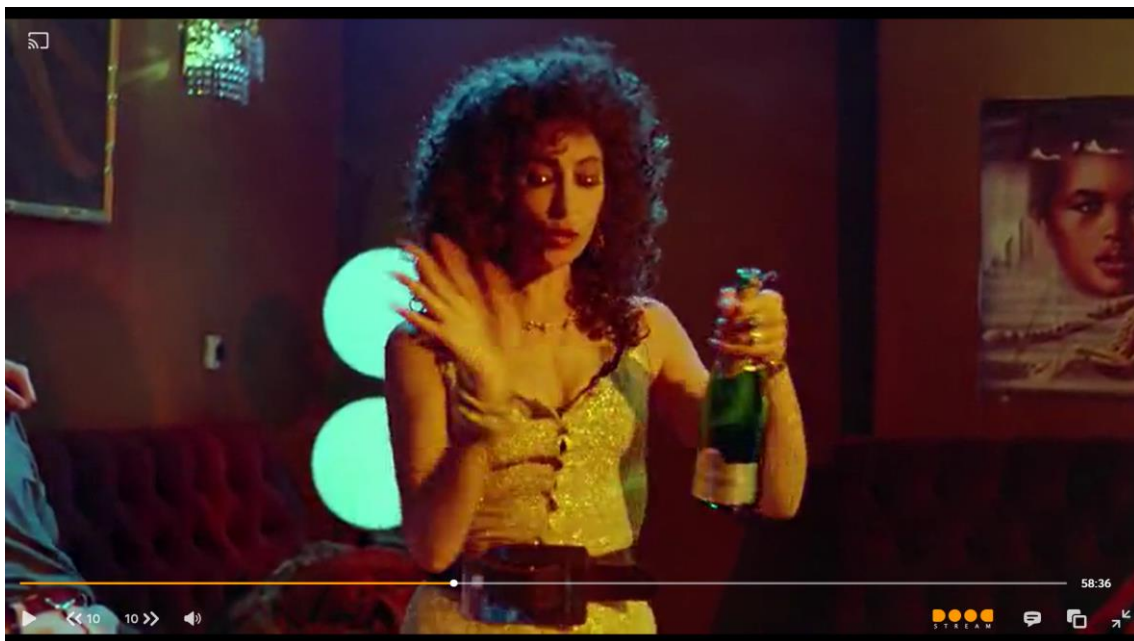


IMAGEN 9. Plano cenital de la escena sexual del trío. MINUTO 46:18:

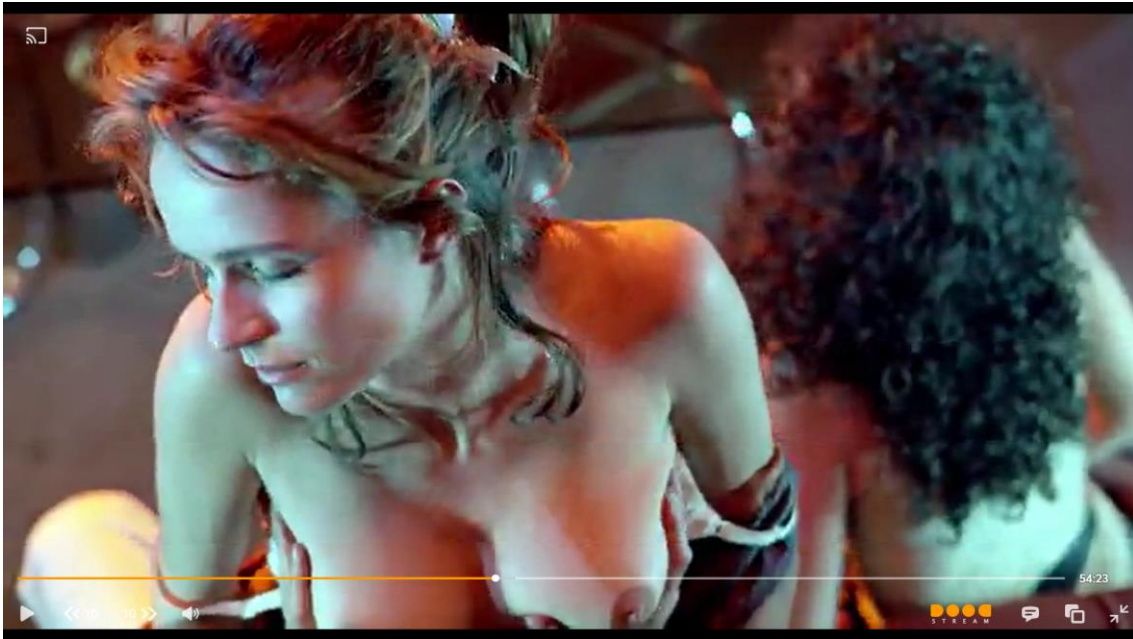


IMAGEN 10. Cartel del Tío Pepe. MINUTO 47:57:





IMAGEN 11. Posición de dominación encuadre. MINUTO 55:54:

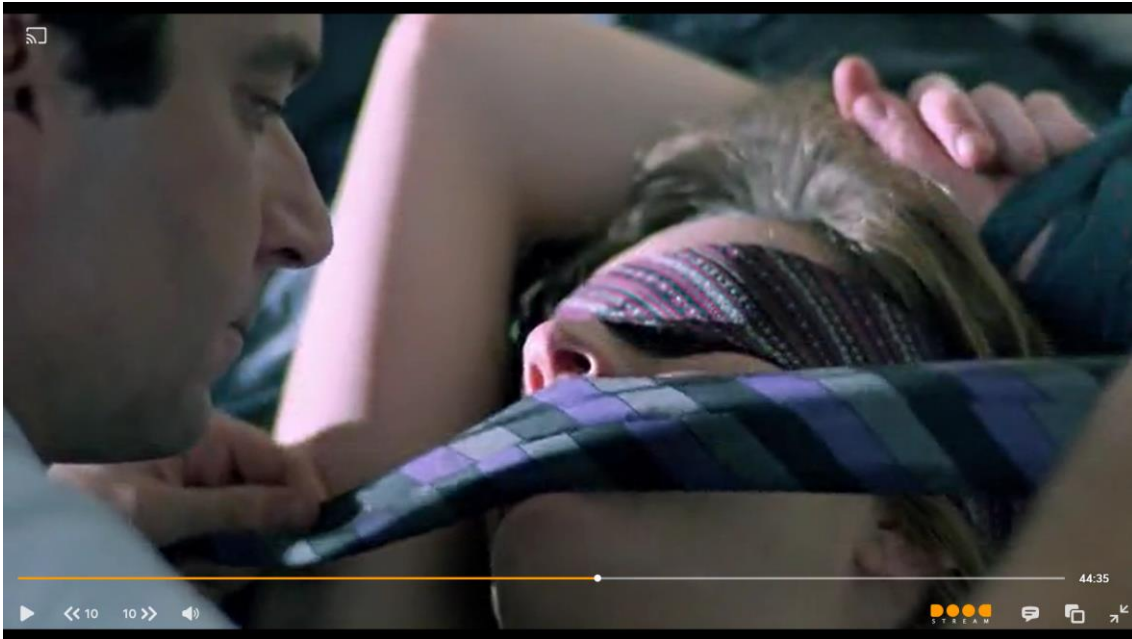


IMAGEN 12. Encuadre centrado en Lulú y Pablo en el fondo. MINUTO 1:02:29:

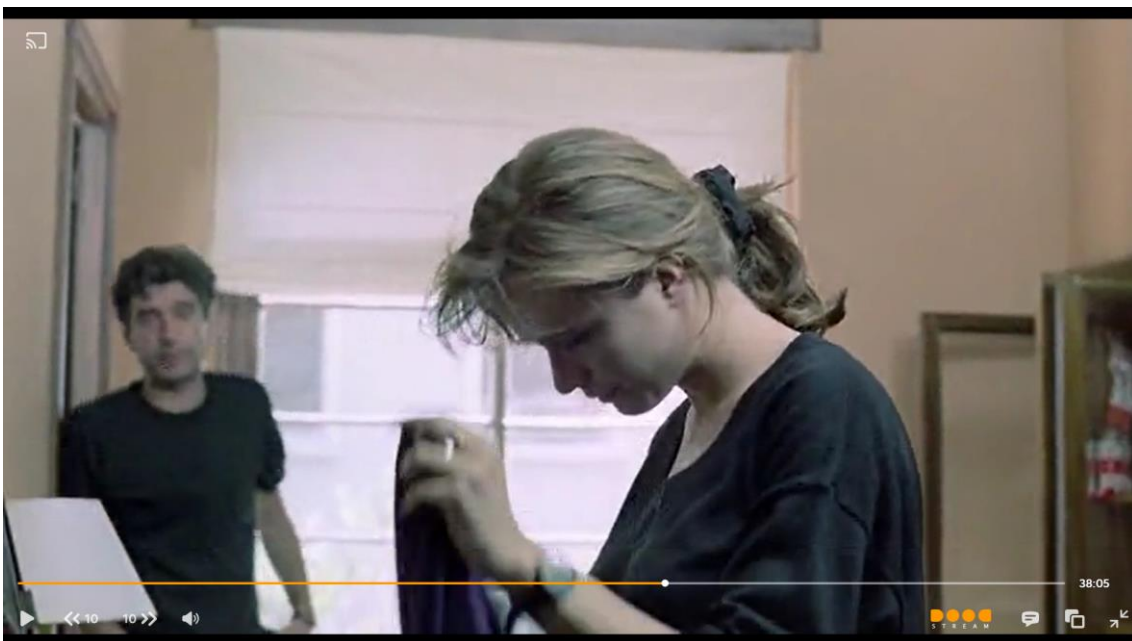


IMAGEN 13. Lulú soltándose el pelo. MINUTO 1:07:43:



IMAGEN 14. Lulú en primer plano a contraluz. MINUTO 1:08:55:



IMAGEN 15. Cartel *Independencia* neón. MINUTO 1:10:32:



IMAGEN 16. Plano encuadre truss. MINUTO 1:21:12.





IMAGEN 17. Montera de torero. MINUTO 1:33:57:



IMAGEN 18. Estatua de mujer rompiéndose. MINUTO 1:36:59:

