

ALMUDENA GRANDES
MEMORIA, COMPROMISO Y RESISTENCIA

HELENA TALAYA Y
SARA FERNÁNDEZ (ED.)

PRÓLOGO DE EDUARDO MENDICUTTI

 Valparaíso
EDICIONES

Colección VALPARAÍSO DE ESTUDIOS LITERARIOS

Diseño de portada y maquetación: Chari Nogales

www.charidisonadora.com

Primera edición: mayo de 2017

© De los textos: sus autores

© Del prólogo: Eduardo Mendicutti

© Valparaíso Ediciones

C/ Fray Leopoldo, 7 Bajo 18014 Granada

www.valparaisoediciones.es

ISBN: 978-84-17096-08-3

Depósito Legal: GR-604-2017

Impreso en España - *Printed in Spain*

Gráficas Gami

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 917021970 / 932720445)



Las minorías sexuales en *Las edades de Lulú* (1989), de Almudena Grandes¹

Estrella Díaz Fernández

Las edades de Lulú (1989), de Almudena Grandes (Madrid, 1960), ganó la decimoprimera edición del premio de narrativa “La sonrisa vertical”, una de las colecciones eróticas hispánicas más importantes del último cuarto del siglo XX. Como la propia autora revelara en el prólogo de su edición revisada, quince años después (2004), empezó a escribir la novela en 1987, cuando se ganaba la vida realizando trabajos de encargo para diversas editoriales dedicadas a los libros de texto, los fascículos, las obras de consulta y/o divulgación. Su deseo de ser escritora le había llevado a iniciar varias decenas de borradores que no pasaban del segundo capítulo; que una compañera suya ganara un accésit en un certamen literario de cuentos la hizo reflexionar:

ahí estaba yo —YO—, que era la escritora de la casa, la que algún día iba a escribir, la que siempre andaba anunciando en la máquina del café que estaba a punto de empezar una novela. Yo, desplazada por un mísero accésit de un premio desierto, yo, condenada a ver y escuchar las expresiones de una admiración ajena, yo, con una sonrisa más falsa que el beso de Judas y los dientes apretados hasta que empezaron a dolerme las mandíbulas. Entonces, como tantas otras veces en mi vida, grité con los labios cerrados, grité hacia dentro y hacia el mundo al mismo tiempo, grité sin mover un solo músculo de la cara pero con los músculos del alma estrujados en un puño.

Os vais a enterar, eso fue lo que grité. Y aquella vez fue verdad.

Aquella vez se enteraron. (Grandes, *Las edades de Lulú* 12-13)

Efectivamente, todos se enteraron. Desde un primer momento, la novela disfrutó del aprecio del público, según confirma el hecho de que entre marzo de 1989 y mayo de 1990 se reimprimiera nada menos que en una docena de ocasiones.² Asimismo, se trata, sin duda alguna, de la obra de “La sonrisa vertical” escrita en español que más estudios e interpretaciones ha generado, desde ámbitos tan diversos como el histórico, el literario

¹ Este trabajo forma parte del proyecto “Diversidad de género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México” (FEM2015-69863-P) del Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España).

² De forma inequívoca podemos afirmar que se trata de la novela más editada y traducida de “La sonrisa vertical” ya que, a las veinticinco ediciones en la colección erótica se suman dieciséis en “Fábula” más tres tanto en “Andanzas” como en “Maxi”; Martín López-Vega (s/p) indicaba que se habían vendido 240.000 ejemplares. La obra se ha publicado en Alemania, Australia, Brasil, Bulgaria, China, Dinamarca, Eslovenia, Eslovaquia, Finlandia, Francia, Grecia, Holanda, Hungría, Italia, Japón, Noruega, Polonia, Portugal, Reino Unido, Rumanía, Serbia y Suecia.

o el sociológico, y desde posiciones tan diversas que van del elogio al vituperio —entre quienes la consideran una obra pornográfica, repetitiva y de escaso valor literario—. De igual modo, se ha valorado el carácter subversivo del comportamiento sexual de la protagonista y, como argumenta Euisuk Kim (93), los críticos han defendido posturas antitéticas: “por un lado, Robbins y Morris y Deutsch señalan el fracaso de la construcción de la subjetividad femenina durante la época del post-franquismo y el triunfo de la sociedad patriarcal mediante la victoria del género de la novela pornográfica”; en cambio, “Bermúdez y Maginn indican que la novela supera en muchos sentidos los convencionalismos del género pornográfico y así, también, subvierte los valores implícitos en ella —de identidad y socio-políticos— y permite, por ejemplo, la construcción de una Lulú ‘agente’ que evita posiciones fijas”.

Independientemente del proceder sexual de nuestra protagonista, el objetivo del presente artículo consiste en analizar las representaciones literarias de las minorías sexuales en *Las edades de Lulú*. Aunque Mili Hernández (Kolesnicov s/p) señalara en una entrevista que todos los personajes de Almudena Grandes son heterosexuales —y, ciertamente, son escasas las representaciones de sexualidades no heteronormativas en su producción posterior—, resulta muy interesante constatar que en su primera ficción es donde más abundan este tipo de actantes, ya que por ella transitan gais, la transexual Ely o Chelo, definida por la propia autora como bisexual.³ En primera instancia, cabría suponer que el objetivo de la autora era acomodarse en la colección erótica, ya que su novela cumple con las premisas del subgénero que señala Víctor Infantes (21):

—Tema o temas inscritos o no en una tradición determinada (homosexualidad, lesbianismo, onanismo, memorias licenciosas, aventuras galantes, sadismo, masoquismo, etcétera).

—Lenguaje o características lingüísticas que permiten catalogarlo como tal (vocabulario, metáforas comunes, alegorías similares, etcétera).

—Simbología expresa referida a un contexto que se actualiza o se puede actualizar constantemente.

—Intencionalidad evidente o inmersa en un sistema de interpretación.

Estas características, y algunas más o menos evidentes (personajes alegóricos, representación dialogada ficticia, escenarios repetidos, etc.), podrían identificar convenientemente las obras que pertenecen por derecho propio al ámbito de la literatura erótica como tal, independientes del género retórico escogido. Poseen un código literario particular y se inscriben en una clasificación propia.

³ Almudena Grandes, en el prólogo de su edición revisada (2004), señalaba que “Chelo sigue siendo bisexual de esa manera suya tan pintoresca” (*Las edades de Lulú* 16).

Asimismo, si valoramos que uno de los mayores aciertos, según Fernando Valls (29), de *Las edades de Lulú* “consiste en haber dado con ese lenguaje adecuado, llamando a las cosas por su nombre, alejándose tanto de los eufemismos y tabúes como del léxico soez”,⁴ y que la autora, además de incorporar personajes con sexualidades disidentes, trata otros motivos de la imaginaria sexual, como el voyeurismo, el incesto, el BDSM, el fetichismo, el onanismo, la pederastia... podemos afirmar que nuestra autora entra de lleno y sin ambages en el “camino venusiano” enunciado por Víctor Infantes. Pero, a mi juicio, la inclusión de un número tan elevado de representaciones no normativas no atiende tan solo a un propósito “temático” o para inscribirse dentro del subgénero erótico, sino que Almudena Grandes intenta dotar de tanta verosimilitud a su creación que logra reflejar de modo muy realista las minorías sexuales en la etapa de la Transición.

Esta cuestión, que puede parecer baladí, se revela de suma importancia si tenemos en cuenta tanto el periodo histórico en el que se gestó y publicó la novela como la colección a la que pretendía adscribirse. Cabe señalar que “La sonrisa vertical” nació en Barcelona, en 1977, de la mano de la editora Beatriz de Moura y de su director, el célebre realizador cinematográfico Luis García Berlanga, con el propósito de rescatar una literatura censurada por las leyes franquistas. Compuesta por ciento cincuenta y un volúmenes, la primera obra publicada fue *La ilustre y gloriosa hazaña del cipote de Archidona* (1977), de Camilo José Cela, la cual señalaba tanto su orientación esencialmente literaria como el género al que se adscribía. Asimismo, la cuidada selección de clásicos indiscutibles del erotismo —de múltiples procedencias históricas y culturales, desde Georges Bataille al Marqués de Sade o Henry Miller, por citar algunos—, además de las publicaciones de autores hispánicos tan reputados y reconocidos como el ya citado Camilo José Cela, Mario Vargas Llosa o Francisco Umbral —los tres acabarían siendo galardonados con el Premio Cervantes y los dos primeros, además, con el Nobel— corroboran una narrativa erótica de calidad. Con el objetivo de apostar por la creación de jóvenes autores de un lado y otro del Atlántico,

⁴ Según Juliet Lynd y Carmen Moreno Nuño (25): “Una de las características de creciente presencia en las novelas rosa es su extremado erotismo, que Grandes en este caso ha preferido convertir en pornografía, saltando de lo insinuado a lo explícito, de los eufemismos a los términos referencialmente directos, de los preámbulos al acto mismo, de la brevedad de lo mencionado a la extensión de lo elaborado, del lenguaje evocador al impúdico”.

Moura y García Berlanga idearon el preciado galardón erótico (1979-2004), el cual ha favorecido que escritores noveles publicaran su primera novela o se dieran a conocer.

En lo que atañe a la incorporación de tantos personajes con sexualidades no heterodoxas, hay que recordar que tras años de férrea censura franquista, en los que la homosexualidad no solo era una conducta prohibida, sino también un tema proscrito y “pocos escritores de ficción o directores de cine osar[ban] coquetear con un tema que fácilmente podría desencadenar las iras del censor” (Martínez Expósito 19), en 1977 cambió notablemente la situación y todo el espectro de sexualidades se declaró abierto al gran público. Pero no fue hasta 1980 que en el seno de “La sonrisa vertical” se empezaron a incorporar ficciones originalmente escritas en español que albergaban en sus tramas personajes con sexualidades heterodoxas que hasta entonces habían sido preteridos, como es el caso de los volúmenes firmados por Leopoldo Azancot (*Los amores prohibidos*, 1980), Vicente Muñoz Puelles (*Anacaona*, 1981), Pablo Casado (*Tres días, tres noches*, 1984), Vicente García Cervera (*Las cartas de Saguia-el-Hamra. Tánger*, 1985) o Eduardo Mendicutti (*Siete contra Georgia*, 1987).

En el caso de las representaciones gais anteriores a 1989 tan solo la obra de Vicente García Cervera y la de Eduardo Mendicutti están enunciadas desde un punto de vista autodiegético y trans/homosexual, visibilizando una sexualidad que se podría clasificar dentro del periodo “pregay” propuesto por Óscar Guasch (1995 y 2013) en su ordenación de la construcción cultural de la homosexualidad masculina en España.⁵ Si bien *Las edades de Lulú* se concibe, en primera instancia, a partir de unos parámetros heterosexuales, de clase media y urbana, como en el caso de Lulú: “una mujer de treinta años, de buena familia, casada pero, por razones obvias, no muy respetable” (*Las edades de Lulú* 15), la inclusión de este tipo de actantes ofrece un retrato muy realista y plural de la realidad gay del Madrid de los años ochenta por varios motivos.

En primer lugar, la novela visibiliza dos elementos que permiten que podamos emplazar su representación en la etapa “gay” que propone Guasch,⁶ ya que revela la

⁵ Los personajes que aparecen en las narrativas de Vicente García Cervera y Eduardo Mendicutti, a pesar de que cronológicamente se puedan emplazar en la “etapa gay” propuesta por Óscar Guasch —la cual se inició en los años de la Transición y alcanzó su clímax con la celebración de los Juegos Olímpicos de 1992—, reflejan una homosexualidad afeminada y en la que aún no existían tantos espacios de socialización; por este motivo estos actantes estarían más próximos a la etapa pregay que a la gay. Además, según señala este investigador (*La sociedad rosa* 79), en la transición de una a otra etapa, a diferencia del modelo anglosajón —que generó el estereotipo del “macho”—, “en España se pasa previamente por una etapa en la que se define, antes que el derecho a la virilidad del homosexual, su derecho al afeminamiento, a ser loca”.

⁶ Según Óscar Guasch (*La construcción cultural...* 15): “el desarrollo y la extensión durante el modelo gay de espacios específicos de encuentro y de socialización en un entorno de mercado transformaron el

existencia de una pornografía homosexual así como la presencia de lugares específicos de encuentro y socialización —“vi cómo entraban en un bar que yo había frecuentado bastante en los tiempos de la facultad. Me hizo gracia, no me imaginaba aquel nido de rojos convertido en un salón de gais” (*Las edades de Lulú* 186)—.⁷ En segundo lugar, y relacionado con esa “nueva iconografía masculina”, el retrato que la autora ofrece se desvincula de las representaciones anteriores de la colección en cuanto a la caracterización de los personajes, mucho más afeminados; en este caso se adopta el modelo del “macho superviril” o el del “ambiguo”:

Tenía la cara larga y angulosa, los ojos oscuros, muy grandes, no era feo, desde luego, pero en conjunto su rostro resultaba demasiado duro, no pegaba mucho con la coleta ni con su condición de sodomita. Para bien o para mal, tenía cara de macho mediterráneo, de esos que atizan a la mujer con la correa, y eso no se lo iban a regalar en ningún gimnasio.

Su novio era adorable, y mucho más ambiguo. Muy delgado, su cuerpo poseía cierto toque lánguido, evocador del encanto de los efebos clásicos, aunque resultaba demasiado grande, demasiado voluminoso, demasiado masculino en suma como para asociarlo al modelo tradicional. Eso era lo que más me gustaba de él, no soporto a los efebos añiñados, afeminados, no me dicen nada. (*Las edades de Lulú* 188)

A su vez, también recoge y retrata diversos prototipos gais: chaperos —Jimmy, Pablito y Mario o los que participan en la orgía sadomasoquista final—, actores pornográficos —Lester— o gais de mayor edad que pagan por tener sexo —el especulador inmobiliario alicantino—. ⁸ Esta diversidad se construye a partir de episodios muy cortos; se trata de personajes secundarios caracterizados, en primera

tipo de interacciones entre los homosexuales. Las instituciones de ocio homosexual del modelo gay (saunas, bares y discotecas) cambiaron las relaciones intrahomosexuales mediante la creación de un mercado sexual concentrado que facilitó y fomentó la interacción sexual, ya que son espacios sociales que modificaron el proceso de producción y de satisfacción del deseo erótico, pues disminuyeron el cortejo y fomentaron la inmediatez del acceso al placer sexual. ... La distribución del espacio en estas instituciones (con la aparición de cuartos oscuros), la nueva iconografía masculina y la pornografía de origen anglosajón supusieron un choque cultural respecto a las formas locales de pensar y presentar la homosexualidad, que hasta entonces se habían articulado sobre todo en torno a prácticas *camp*”.

⁷ Tabea Alexa Linhard (134) señala: “Así, Lulú, con una mezcla de humor y amargura, comenta cómo un ‘nido de rojos’ se había convertido ‘en un salón de gais’, durante los años en que transcurre la novela, que son también los años del tardofranquismo y de la transición política. El cambio de nido a salón ya indica lo mucho que ha cambiado la sociedad, lo que antes tenía que ocultarse en un nido, ahora se expone y se exhibe en un salón, un espacio público. Lo que antes pertenecía a lo político ahora pertenece a lo erótico, lo cual no quiere decir que estos dos ámbitos se excluyan mutuamente”.

⁸ Para Óscar Guasch (*La construcción cultural...* 16-17): “La sexualización de las relaciones homosexuales es una característica del modelo gay, que contribuye a difundir un nuevo estereotipo sobre la homosexualidad masculina hasta entonces desconocido: la promiscuidad sexual”.

instancia, por su aspecto, pero también a partir de los diálogos y las acciones, favoreciendo un retrato mucho más complejo y una mayor entidad psicológica, hecho que permite al lector una mayor identificación.

Por último, cabe destacar que la presencia de este tipo de actantes se realiza en momentos importantes de la trama y, a mi juicio, están colocados de forma estratégica con dos claros objetivos: erotizar a un público homosexual y caracterizar a Lulú. La trama se inicia “in media res” con una descripción muy detallada de una sodomización: “Un hombre, un hombre grande y musculoso, un hombre hermoso, hincado a cuatro patas sobre una mesa, el culo erguido, los muslos separados, esperando” (29); “Allí estaban, ambos, todavía dos siluetas distintas, separadas. Entonces, con una facilidad pasmosa, ajenos por completo a mí, a mis convulsiones, el hombre rubio entró, en el niño grande, le apoyó una mano en la cintura, le agarró con la otra de los pelos —eso me encantó, desde luego, Lester, eres un perro— y comenzó a moverse dentro de él” (37).⁹ De este modo, no solo las escenas heterosexuales resultan sumamente explícitas, sino que también se alternan con el sexo gay, satisfaciendo el erotismo de un público muy variado en una época en la que aún no existían editoriales interesadas en publicar narrativas centradas en estos temas.¹⁰ Asimismo, esta escena que abre la novela, en la cual Lulú observa películas pornográficas protagonizadas por hombres, subvierte la figura del voyeur —generalmente un varón— y logra que sea el cuerpo masculino el foco de atención; según propone Astrid A. Billat (15): “Lulú hace con el hombre lo que según De Lauretis el hombre hace con la mujer”. En otras palabras, la protagonista logra invertir los roles masculinos y femeninos situándose en el masculino, el cual “cosifica al sexo opuesto” (*ibíd.*), a la vez que goza visualmente de los cuerpos de los jóvenes. Resulta muy interesante que esta “imitación” de la “mirada masculina” se plantee a partir de “contemplar” a gays, más cuando posteriormente nuestra protagonista comenta:

⁹ Si bien ya habían aparecido descripciones de sodomización en la colección erótica, considero que la que realiza Almudena Grandes es sumamente explícita si la comparamos con las ficciones anteriores. Asimismo, no deja de resultar paradójico que, a pesar de la abundancia de narrativas gays en el seno de la colección, esta novela continúe siendo de las más manifiestas y elocuentes en referencia a las prácticas sexuales entre hombres dentro de “La sonrisa vertical”: “O a Chema la cogí un poco baqueada, o nunca se había cepillado a alguien como yo. Y hasta puede que se sintiera no poco sorprendida al ver que se estaba corriendo, que se corría ya, dentro de aquel culo que creía estar cabalgando sin gusto y por dinero. Pues, de no ser así, no me explico que aquella noche me cediera el suyo, cuando se desfogó, y que no consintiese hacerlo en adelante sino a fuerza de muchos ruegos” (García Cervera 22).

¹⁰ Según señala M^a Àngels Cabré (19-20), en los años noventa aparecieron editoriales destinadas al colectivo gay y lésbico con el objetivo de llenar el vacío existente en cuanto a producción literaria, como Horas y Horas (1991), Egales (1995) —a partir de la suma de los esfuerzos de las librerías Cómplices y Berkana (situadas en Barcelona y Madrid)—, Odisea (1999) y posteriormente, aunque por muy poco tiempo, Ellas Editorial (2005) y LesRain (2007).

“ellos no eran hombres, es decir, no contaban en ese sentido” (*Las edades de Lulú* 189). De este modo, podemos apreciar que ellos no están incluidos dentro de la “masculinidad hegemónica” como Pablo. Según Gracia Trujillo (40):

En la posición más alta se encuentra lo que Connell (1995: 77) denominó *masculinidad hegemónica*: “la configuración de la práctica del género que personifica la respuesta aceptada actualmente al problema de la legitimidad del patriarcado, que garantiza (o se usa para garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres”. Según esta perspectiva, en el mundo occidental la masculinidad hegemónica se habría construido, sobre todo, a partir de un proceso de configuración y negación de lxs otrxs, concretamente mujeres y gais. De estos argumentos se deriva que tanto la(s) feminidad(es), entendida(s) como pasividad o debilidad, como el deseo entre hombres deben ser negados o borrados del ámbito público.

Así pues, podemos destacar la singularidad que supone que, en 1989, Almudena Grandes desestabilice los esquemas hegemónicos heterosexuales a partir de estas visibilizaciones: hombres que sienten deseos por otros hombres y una mujer que intenta cambiar su posición de subordinada. A lo largo de la novela somos testigos de cómo Lulú intenta pasar de objeto a sujeto, quiere “seguridad. El derecho a decidir cómo, cuándo, dónde, cuánto y con quién. Un lugar al otro lado de la calle, en la acera de los fuertes” (219); esta declaración de intenciones revela, por otra parte, “el juego continuo entre las manifestaciones de poder y de sumisión, entre la visibilización de una víctima/objeto y la de un sujeto activo en control del poder” (Corbalán Vélez 66), aunque este juego de poder no se establezca solo en la relación entre nuestra protagonista y Pablo, sino que se hace extensible a todas las relaciones de la novela, visibilizando así dos grupos: los dominados —Lulú, Chelo, Lester, Pablito y el adolescente que mira la escena sadomasoquista— y los dominantes —Lulú, Pablo, Jimmy y el especulador inmobiliario alicantino—:

Pablito estaba llorando, rogaba y suplicaba, no quería hacerlo, Jimmy le sujetaba, sonriendo de una forma siniestra, yo me preguntaba cómo pensaba obligarle a follarme con aquel sexo flojo y mustio que le colgaba entre los muslos —ponte de rodillas encima de la mesa—, él vino hacia mí y lo hizo, los hombros encorvados, los brazos colgando a lo largo del cuerpo, la cabeza inclinada, lloraba y me miraba, y yo ya no sentía ninguna compasión por él, ya no, ahora era solamente un animal, un perro apaleado, maltratado, infinitamente deseable —y ahora te voy a romper el culo, mi vida—, se acercó a él por detrás,

le acariciaba el pecho, le pellizcaba los pezones con las uñas —ahora te la voy a meter por el culo y te vas a morir de gusto—, sus dos manos atraparon el sexo de Pablito al mismo tiempo, y comenzaron a acariciarlo y masajearlo con gestos expertos pero se resistía a crecer de todas formas . . . (*Las edades de Lulú* 198-99)

Este fragmento corresponde a la primera relación que mantiene Lulú con los tres jóvenes que encuentra en el bar de gais —Jimmy, Pablito y Mario—. Resulta muy revelador que esta escena se introduzca en la trama a continuación de la sodomización de la protagonista por parte de Pablo ya que, por un lado, se alternan las descripciones de las prácticas hetero y homosexuales —con la consiguiente visibilización de estas últimas— y, por otro, muestra claramente el cambio de posicionalidad de nuestra protagonista: de mujer “objeto” que no tiene opción a negarse a ser sodomizada a mujer “sujeto” que observa a Pablito en su misma posición. Según Tabea Alexa Linhard (139), la novela de Grandes “es la contienda de unos límites, con la ley escrita/no escrita que la misma Lulú no llega a trascender, pero sí a pisar, demostrando así que las posiciones de género existentes hasta el momento no son ni eternas ni esenciales, sino que ciertamente pueden (y deben) ser desafiadas”.

Otra minoría sexual que aparece en *Las edades de Lulú* es la transexual Ely, un personaje, a mi juicio, fundamental en la trama y que además aporta una gran verosimilitud histórica en la narración ya que, según Alberto Mira (416), la figura del travesti se había convertido en una de las manifestaciones claves de la representación homosexual durante la Transición. Esta figura, a juicio del investigador (417), “se sitúa así entre la dominación del estereotipo heterosexista y una nueva homosexualidad radical que planta cara a esos estereotipos”.¹¹ En lo que atañe a su representación, a pesar de que dos novelas anteriores de la colección habían incorporado personajes protagónicos trans en sus tramas —*Los amores prohibidos* (1980), de Leopoldo Azancot y *Siete contra Georgia* (1987), de Eduardo Mendicutti— la propia Almudena Grandes confesaba en la edición corregida de *Las edades de Lulú* que Ely fue el único personaje transformado:

Ely es un caso distinto. Durante muchos años me he sentido en deuda con ella por no haberla tratado como se merecía y, lo que aún resulta más desconcertante,

¹¹ Para Itziar Ziga (134), “la imagen de hombre vestido de mujer es muy poderosa porque simboliza el dominante que asume la piel de la dominada, la renuncia voluntaria a un poder social. (Lo mismo ocurre con una mujer que se visibiliza como hombre, muchos machos biológicos se sienten desafiados)”.

no he sido capaz de explicarme por qué. Al escribir el libro, puse mucho cuidado en despojarla de cualquier aderezo sórdido, cómico o patético, para convertirla en una amiga de la familia, cariñosa, leal, peculiar desde luego, pero también y sobre todo, normal. Ese era el tipo de transgresión de ida y vuelta que me interesaba, y sin embargo, y aunque creo que el resultado reflejó en un grado aceptable mis intenciones, no pude evitar tratarla en masculino . . . Entonces he descubierto cuán complicado es escribir sobre un transexual —el propio artículo lo indica— en femenino. (18)

El desconcierto de Almudena Grandes de algún modo refleja la confusión de una sociedad cuando se enfrenta a un personaje de estas características ya que, según argumentan Jorge Luis Peralta y Rafael M. Mérida Jiménez (10): “Podemos encontrar, efectivamente, representaciones muy diversas de travestismo o transexualidad en la literatura y en el cine, proyectadas en su mayoría desde una óptica heterosexista y transfóbica, que no aportan nada a la comprensión de las identidades y experiencias consideradas sino que, por el contrario, tienden a reforzar prejuicios y a fomentar la estigmatización, fenómeno paralelo al que han sufrido gais y lesbianas”.¹² Así pues, resulta comprensible que en la España de 1989,¹³ Grandes no tuviera las herramientas para “tratar como se merecía a Ely”.¹⁴

La transformación de este personaje en una mujer propicia que podamos leer a Ely como la antagonista de Lulú, casi como en un juego de espejos contrapuestos, ya que cada una anhela lo que tiene la otra a pesar de que sus circunstancias resulten

¹² Alejandro Melero Salvador (133) considera que los estudios trans aún se encuentran en una primera fase de exploración, centrada en la distinción entre imágenes positivas o negativas. El investigador analiza las representaciones iniciales de la transexualidad en el cine de la Transición, con títulos como las pioneras *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1976) y *El transexual* (José Jara, 1977); o *Manderley* (Jesús Garay, 1980), *Vestida de azul* (Antonio Giménez Rico, 1983) y *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987). Todas ellas piezas imprescindibles para entender las primeras oportunidades de expresión de un colectivo marginado y, aún hoy, pendiente de estudio.

¹³ Rafael M. Mérida Jiménez (“Memoria marginada, memoria recuperada...” 106) recoge el epílogo de *Memorias trans. Transexuales-travestis-transformistas* (2006), de Pierrot: “Estas *Memorias* no tienen final. Si arrancan en los años setenta es porque coincidió con el inicio trans (transformistas, travestis y transexuales) en el mundo del espectáculo, de la primera asociación gay y el principio de mi carrera artística, tres acontecimientos que, por cierto, acaecieron en Barcelona. Desde entonces la lucha por el libre reconocimiento e identidad de género, fue avanzando con muchas dificultades hasta la llegada del PSOE al Gobierno con su presidente don José Luis Rodríguez Zapatero que ha culminado con el reconocimiento de unos derechos que, con la ayuda de una sociedad más adulta y racional, nos han situado a la cabeza de las libertades a nivel mundial». Según expone Rafael M. Mérida Jiménez (“Memoria marginada, memoria recuperada...” 106-107), Pierrot se está refiriendo a “la ley 3/2007, de 15 de marzo, por la que se regula la rectificación de la mención relativa al sexo de las personas en los registros civiles, que fue la gran victoria de las asociaciones trans durante la legislatura 2004-2008 —o simplemente el merecido reconocimiento, ganado con sangre, sudor y lágrimas—, gracias al presidente Rodríguez Zapatero (y a Carla Antonelli, desde dentro de las filas socialistas, para qué negarlo)”.

¹⁴ Veintiséis años después, en su última novela, *Los besos en el pan* (2015), Almudena Grandes vuelve a incorporar a un personaje trans, Andrea/Andrés, en este caso masculino.

totalmente opuestas: Lulú quiere transgredir las normas, mientras que Ely solo quiere ser una mujer normal. Según señalé en un artículo anterior (Díaz Fernández 135), el contraste entre ambas consigue resaltar las transgresiones que realiza Lulú a lo largo de la novela y, por comparación, humaniza a la par que revela la realidad de Ely en particular y la de las transexuales en general. Asimismo, la autora plasma la figura del travesti, tan criticado en la etapa de la Transición por los sectores más asimilacionistas del colectivo gay de la época.¹⁵

Podemos, pues, advertir que Almudena Grandes no establece, en primera instancia, complicidades intertextuales con las ficciones anteriores que habían incorporado en sus tramas personajes pertenecientes a las minorías sexuales aunque, paradójicamente, la “transformación” de Ely en una mujer propicia que resulte el personaje que más puntos en común mantenga con algunos de los actantes que transitan por *Siete contra Georgia*, de Eduardo Mendicutti, quienes también aspiran a “acaricia[r] con los dedos del deseo y de la memoria el sueño de una feminidad sin cortapisas” (Mendicutti 171).

Hasta aquí hemos podido comprobar cómo el aprendizaje de Lulú se forma a partir de experiencias eróticas con personajes hetero u homosexuales. Tal vez sería lógico pensar que, dada la enorme visibilización de sexualidades disidentes, hubiera alguna lesbiana pero tan solo se presenta a un personaje femenino, Chelo, que parece tener inclinación por sus pares. La primera mención de su posible orientación sexual se produce tras el encuentro de esta y Lulú con Ely, justo antes de que la actante principal se lleve de casa de su amiga la cinta de vídeo porno-gay con que se inicia el relato:

Chelo me dijo que se iba a duchar y me preguntó si quería ducharme yo también. Le dije que no, era lo último que me faltaba aquella noche, que Chelo se me pusiera tonta. Ya acepté la última vez que salimos a cenar juntas, y luego me costó un sino quitármela de encima.

—Tiene gracia... —me había dicho—, vuelves a tener pelos en el coño, después de tanto tiempo. (*Las edades de Lulú* 103)

Esta velada alusión a una experiencia erótica entre las dos amigas resulta un tanto extraña por el desarrollo de la trama y el retrato que la autora ha efectuado de

¹⁵ Como señala Rafael M. Mérida Jiménez (*Transbarcelonas* 71-72): “Una parte de los miembros del movimiento asociativo de gays y de lesbianas, que había ido cuajando en torno a 1977, sintió una clara animadversión hacia los travestis y los transexuales, fobia que puede haber favorecido que la memoria trans de aquellos años haya sido eclipsada por estigmatizada”.

Lulú, una mujer claramente heterosexual que no solo ha disfrutado de su relación con Pablo sino que también ha estado guiada y modelada por él.¹⁶ Si la protagonista no lleva afeitado el pubis, emplaza esta escena temporalmente a cuando Lulú ya ha dejado a su marido y propicia un retrato, si cabe, más transgresor, aunque la narradora no se haya parado demasiado a explicitar el desarrollo de ese encuentro. Chelo se presenta ante ella desnuda, con arañazos y magulladuras por todo el cuerpo:

Sabía lo que yo estaba pensando y sabía también que no haría ningún comentario. Era inútil, después de tantos años, me aseguraría que había sido algo accidental, pero que nunca más, como otras veces. . . . El camarero de turno, anoche, le había pegado una buena paliza, y ahora necesitaba consuelo y cariño, algo suave y delicado, un placer puramente sensitivo, como ella decía. Formaba parte del juego, por lo visto, fingir desvalimiento y ternura, adobar la piel amoratada con lágrimas y suspiros para impresionar a cualquier jovencita incauta, en las exactas antípodas del animal doble que la había embestido obedientemente unas horas antes, porque aquella era su forma de hacerlo, había contemplado alguna vez los prolegómenos, les provocaba y les insultaba, iba soltando cuerda poco a poco, hasta que ellos entraban al trapo, y entraban siempre, porque ya se cuidaba ella de buscarlos suficientemente inocentes, siempre los elegía de la misma clase, camareros, motoristas, botones recién desembarcados en Madrid, inocentes todavía, como inocentes debían ser ellas, para tragarse el cuento de la violación y las dolorosas cicatrices, a mí ya ni siquiera intentaba colocármelo, ni siquiera cuando calculaba mal y él resultaba menos manejable de lo previsible, que también los había de esos, con ideas propias. (*Las edades de Lulú* 104-5)

La representación de Chelo no se establece en términos de una identidad sexual fija; según expone Tabea Alexa Linhard (121-22), la novela se resiste “a hablar de identidades y opera a través de procesos de identificación y de formación de subjetividades que son continuos y ambiguos”. De este modo, no podemos ni debemos encasillar a Chelo ni como lesbiana ni como bisexual, también debido a la ambigüedad con que se detalla su relación con las mujeres, ya que muestra una alternancia entre la sumisión y la dominación, entre el placer y el dolor, asociando el consuelo y el cariño

¹⁶ Según Jill Robbins (169): “Pablo’s discourse serves to discipline Lulú—he corrects Lulú’s grammar, her sexual vocabulary, her sexual techniques, her eating habits, her ideas, and so forth—but not in order to help her become his equal. His goal is to maintain her discomfort in order to submit her will permanently to his authority: as she notes: ‘aquello, todo aquello, no era más que el prólogo de una eterna, ininterrumpida ceremonia de posesión’. The object of the lesson is not to convince or persuade Lulú verbally to behave in a certain way, but to demonstrate Pablo’s own power, which is linked to his superior knowledge”.

—“algo suave y delicado”— con las mujeres y el sadomasoquismo y el sexo salvaje con los hombres.

Cabe señalar que en el conjunto de “La sonrisa vertical” hasta la publicación de nuestra novela tampoco aparece ningún personaje protagónico lésbico. Tal vez la ficción más representativa de este periodo sea *Tres días/ tres noches* (1984), de Pablo Casado, pero, aunque contiene relaciones homoeróticas femeninas, exalta el amor libre entre mujeres y contempla el lesbianismo como una opción sexual, durante el desarrollo de la trama todas las relaciones que mantiene la actante principal con hombres son tan insatisfactorias y decepcionantes —a menudo incluso forzadas— que se produce el mismo contraste que hallamos en el personaje de Chelo entre las relaciones heterosexuales y las lésbicas.

Sin embargo, a pesar de que Almudena Grandes no llegue a perfilar explícitamente un personaje lésbico, no podemos dejar de resaltar la relación que se establece entre Lulú y Ely, si cabe aún más transgresora. A pesar de que Ely —quien trabaja como prostituta, frecuenta el lumpen madrileño y los locales de ambiente pero que se “pide ser Marilyn” y disfruta con *Cómo casarse con un millonario* (*Las edades de Lulú* 209)— confiese que se enamora con facilidad porque no puede vivir “sin un hombre” (93), se establece un vínculo muy significativo entre ella y la protagonista. La primera escena en donde aparecen se produce en la calle; Lulú ha ido a cenar con su amiga Chelo y, de vuelta a casa, se encuentran con Ely, quien no sale de su asombro ante la noticia de la reciente ruptura: “—¿Que tú has dejado a Pablo? —ella también recalca las palabras—. ¿Te piensas que me voy a creer que tú has dejado a Pablo? ¡Venga ya, Lulú!” (96). Ante la incredulidad de su amiga, Lulú le espeta “¡Vete a tomar por culo!” (*ibíd.*), y arranca furiosa, aunque Chelo le comenta: “¿Qué te pasa? —No contesté—. Pero... ¿por qué te pones así? Al fin y al cabo, Ely siempre ha estado enamorada de Pablo, ¿no?, eso dice él, por lo menos” (97). Cabe destacar que esta es la única referencia que se produce en el texto de ese supuesto “amor” de Ely por Pablo; tampoco se muestra una especial relación entre ambos, aunque sí que se visibiliza ese vínculo tan particular entre Ely y Lulú en el que se manifiesta el interés y la admiración de la primera por la segunda. ¿Porque anhela ser como Lulú o porque está “enamorada” de ella y no de Pablo?

A partir de una analepsis descubrimos cómo se conocieron: a Lulú le excitaba “ir a la caza de travestis” (115); ella y Pablo pasaban con el coche lentamente por donde ejercían la prostitución travestis y transexuales, acelerando cuando salían de sus

madrigueras para exhibirse ante un posible cliente, hasta que un día, Ely, anticipándose a la huida, “le soltó a Pablo la hostia que llevábamos tanto tiempo buscándonos” (116). Lulú, tras bajar del coche, no tiene reparos en increpar a la causante de la agresión e incluso darse de bofetadas con ella; tras la contienda, Ely le dice a Pablo: “—Cuídala, tío. Tienes suerte, no es una mujer corriente” (118). Estas palabras, y el buen hacer de Pablo, consiguen relajar la situación y que los tres vayan a cenar; tras las negativas de él de “terminar todos en la cama, gratis, claro” (120), acompañan a la transexual a la calle donde la encontraron aunque, durante el trayecto en coche, Lulú pasa al asiento de atrás:

Aquel ser híbrido, quirúrgico, me inspiraba una rara violencia. Me dio un beso en la mejilla pero aparté la cara. Nunca he sido tan considerada como Pablo y no quería besos de ella. Le puse la mano en la entrepierna. Se había empalmado. No me pareció lógico. Pablo seguía inmóvil, mirándonos por el retrovisor a la luz lechosa de las farolas. Volví a tocarle. Se había empalmado, desde luego. ... Ella me cogió la mano e intentó llevarla debajo de la falda, pero no la dejé, no tenía ganas.

—Eres una mujer de carácter, ¿eh? (122)

Esta excitación se la produce Lulú, no Pablo. Las apariciones de Ely en el texto muestran cómo entre ellas se establece una relación de amistad femenina, según queda patente cuando la transexual quiere regalarle una de sus camisetas, o cuando van a merendar y posteriormente de compras por tiendas medio ocultas en pisos cerca de la Puerta del Sol. Esta camaradería propicia que la protagonista, en su búsqueda de homosexuales y sexo de pago, no pida ayuda a su amiga porque “ella no me lo habría consentido jamás, estaba segura” (218). Asimismo, Ely se revela crucial en el desenlace de la historia, cuando avisa a Pablo de las compañías que frecuenta Lulú: “—Ely me llamó una noche, parecía preocupada, quería hablarme de ti y la invité a cenar. ... Los dos sabemos que Lulú no es precisamente una dama, me dijo, pero va con una gente que no me gusta nada, me da miedo lo que le pueda pasar” (275).

No deja de resultar muy revelador, a la vez que divergente, este afecto de Ely, a todas luces desinteresado, con la sospecha, por parte de la protagonista, de que Pablo ha sido el artífice de la encerrona en casa de Encarna. En primer lugar, la actuación de Pablo puede incluirse dentro de las características del poder masculino que menciona Kathleen Gough (Rich 52), no solo en la escena final sino también cuando propicia el incesto entre Marcelo y Lulú —el cual será la causa de la ruptura entre ambos—. Según propone Adrienne Rich (55): “En algunas de las formas que adopta el poder masculino

para manifestarse es más fácil que en otras reconocer la imposición de la heterosexualidad sobre las mujeres. Pero todas las que he enumerado se añaden al grupo de fuerzas que han convencido a las mujeres de que el matrimonio y la orientación sexual hacia los hombres son componentes inevitables de sus vidas, aunque sean insatisfactorios u opresivos". La relación entre Lulú y Pablo es claramente desigual, no solo por la edad, sino que en varias ocasiones ella se piensa a sí misma como un corderito blanco con un lazo rosa atado alrededor del cuello (49); su decisión de abandonarle tiene que ver con la opresión que siente en la relación, y que llega a verbalizar.

Pero, si consideramos que Ely es una mujer, aunque no lo sea biológicamente, podríamos valorar su comportamiento desde los parámetros del *continuum lésbico*, puesto que escoge a otra mujer como camarada y amiga, a partir de un continuum de experiencias que las unen en una identificación mutua y, según expone Rich (68-69): "nos podemos ver a nosotras entrando y saliendo de ese continuum, reconociéndonos como lesbianas, o no". Evidentemente, no pretendemos afirmar que Ely sea "lesbiana", puesto que ni la propia Almudena Grandes tenía claro si tratar a este personaje en masculino o en femenino, pero sí que parece reveladora la alianza e identificación que establece el personaje antagonista con Lulú. Según Judith Butler (119): "sería un enorme error asumir que la identidad de género causa la orientación sexual o que la sexualidad se refiere necesariamente a la identidad de género"; a pesar de todo, son escasas las narrativas que tratan del lesbianismo de las transexuales, aunque sí que podemos señalar *Arias de don Giovanni* (2010), de Arturo Arias, en donde la protagonista narra su cambio de sexo y su atracción por su amiga Juana. Pero tal vez sea *Lorena mi amor* (2004), finalista del premio Terenci Moix, de Norma Mejía, el relato más veraz, ya que se trata de un testimonio autobiográfico: "*Lorena mi amor* narra, en primera persona, la vida de una trans. Los miembros del jurado me comentaban que su escritura era 'de martillo', supongo que queriendo decir seca, dura, áspera, sin ninguna floritura literaria, que es lo que pretendía. Tiene elementos autobiográficos (la narradora-protagonista es alcohólica, lesbiana y andrófoba) y otros sacados de la vida trans a las que he tratado" (Mejía ctd en Mérida Jiménez, "Norma Mejía..." 99).

Si consideramos que "se trata de ganar poder a través de la unión entre mujeres, lesbianas o no, contra la tiranía masculina" (Mateo Gallego 47), tal vez deberíamos reflexionar si esta realidad entre estos dos personajes puede ser elemento motor de tantas otras novelas de Almudena Grandes y entonces no solo podríamos valorar como

“lesbiana” a Ely, sino también a Soledad, Magdalena y Malena de *Malena es un nombre de tango* (1994), o a Fran, Ana, Rosa y Marisa, en *Atlas de geografía humana* (1998), o a tantas actantes femeninas sobre las que planea ese continuum lésbico, esa unión y amistad entre mujeres, a pesar de que todas se declaren heterosexuales.

Tal vez la obra posterior de Almudena Grandes deba leerse bajo unos parámetros heterosexuales, pero debemos considerar la enorme originalidad de *Las edades de Lulú* no solo como pieza novel de su narrativa, sino también porque aquella joven de veintisiete años, en su deseo de convertirse en escritora, logra lo que ninguna novela de “La sonrisa vertical” había conseguido: ofrecer un fresco vivísimo y erótico de las minorías sexuales en España a finales de los años ochenta.

Bibliografía

Fuentes primarias:

- ARIAS, Arturo. *Arias de don Giovanni*. Guatemala: F&G, 2010. Impreso.
- AZANCOT, Leopoldo. *Los amores prohibidos*. Barcelona: Tusquets Editores, 1980. Impreso.
- CASADO, Pablo. *Tres días / Tres noches* (1984). Barcelona: Tusquets Editores, 1984. Impreso.
- CELA, Camilo José. *La insólita y gloriosa hazaña del Cipote de Archidona*, Barcelona: Tusquets Editores, 1977. Impreso.
- GARCÍA CERVERA, Vicente. *Las cartas de Sagüia-el-Hamra. Tánger*. Barcelona: Tusquets Editores, [1985] 1990. Impreso.
- GRANDES, Almudena. *Las edades de Lulú*. Barcelona: Tusquets Editores, [1989] 2009. Impreso.
- . *Malena es un nombre de tango*. Barcelona: Tusquets Editores, 1994. Impreso.
- . *Atlas de geografía humana*. Barcelona: Tusquets Editores, 1998. Impreso.
- . *Los besos en el pan*. Barcelona: Tusquets Editores, 2015. Impreso.
- MENDICUTTI, Eduardo. *Siete contra Georgia*. Barcelona: Tusquets Editores, 1987. Impreso.

Fuentes secundarias:

- ALEXA LINHARD, Tabea. "Persiguiendo la raya: la posibilidad de posicionalidades eróticas en *Las edades de Lulú*". *Letras Peninsulares*. 2004: 121-44. Impreso.
- BILLAT, Astrid A. *La imposibilidad de "la mujer" presentada en cinco novelas postfranquistas*. Peter Lang: Frankfurt, 2004. Impreso.
- BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. Trad. Patricia Soley-Beltran. Barcelona: Paidós, 2010. Impreso.
- CORBALÁN VÉLEZ, Ana. "Contradicciones inherentes a *Las edades de Lulú*: Entre la transgresión y la represión". *Letras Femeninas*. Verano. 2006: 57-80. Impreso.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, Estrella. "Las edades de Ely". *Minorías sexuales en España (1970-1995)*. *Textos y representaciones*, Ed. Rafael M. Mérida Jiménez. Barcelona: Icaria, 2013. 125-39. Impreso.
- GUASCH, Óscar. *La sociedad rosa*. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.
- . "La construcción cultural de la homosexualidad masculina en España (1970-1995)". *Minorías sexuales en España (1970-1995)*. *Textos y representaciones*. Ed. Rafael M. Mérida Jiménez. Barcelona: Icaria, 2013. 11-25. Impreso.
- INFANTES, Víctor. "Por los senderos de Venus. Cuentos y recuentos del erotismo literario español". *Eros literario. Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1998*. Eds. C. López Alonso, J. Martínez Gómez et al. Madrid: Universidad Complutense, 1990. 19-30. Impreso.
- KOLESNICOV, Patricia. "'Nos pedían novela romántica, lésbica y con final feliz'. Entrevista a Mili Hernández, editora y librera". *Clarín.com*. 24 abril 2011. Web.

- 6 marzo 2016 <http://www.clarin.com/sociedad/pedian-novela-romantica-lesbica-feliz_0_468553267.html>
- KIM, Euisuk. "La dualidad de personajes femeninos en *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes". *Confluencia*. Primavera. 2008: 93-102. Impreso.
- LÓPEZ-VEGA, Martín (2004). "¿Ha perdido la literatura española su sonrisa vertical?". *El Mundo. El cultural*. 26 febrero 2004. Web. 6 marzo 2016 <<http://www.elcultural.com/revista/letras/Ha-perdido-la-literatura-espanola-su-sonrisa-vertical/8936>>
- MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo. *Los escribas furiosos. Configuraciones homoeróticas en la narrativa española*. New Orleans: University Press of the South, 1998. Impreso.
- MATEO GALLEGO, Patricia. "Transdeseantes: de la heterosexualidad obligatoria al deseo lesbiano". *Acciones e investigaciones sociales*. Nº 29. 2011: 33-67. Impreso.
- MELERO SALVADOR, Alejandro. "Transgresión y testimonio en el cine español sobre transexualidad". *Memoria, identidades y experiencias trans. (In)visibilidades entre Argentina y España*. Eds. Jorge Luis Peralta y Rafael M. Mérida Jiménez. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2015: 133-46. Impreso.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. "Memoria marginada, memoria recuperada: escrituras trans (C. 1978)". *Escrituras de la sexualidad*. Ed. Joana Masó. Barcelona: Icaria, 2008: 105-25. Impreso.
- . "Norma Mejía: narrativas y memorias transgenéricas". *Memorias, identidades y experiencias trans. (In)visibilidades entre Argentina y España*. Eds. Jorge Luis Peralta y Rafael M. Mérida Jiménez. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2015. 93-110. Impreso.
- . *Transbarcelonas. Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*. Barcelona: Editorial Bellaterra, 2016. Impreso.
- MIRA, Alberto (2007 [2004]). *De Sodoma a Chueca*. Barcelona-Madrid: Egales.
- MORENO-NUÑO, Carmen - Juliet LYND (2002). "La encrucijada de caminos de *Las edades de Lulú*: feminismo, pornografía, novela rosa?". *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*. Vol. 15, Nº 1: 7-30.
- PERALTA, Jorge Luis y Rafael M. MÉRIDA JIMÉNEZ, eds. "Presentación". *Memorias, identidades y experiencias trans. (In)visibilidades entre Argentina y España*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2015. Impreso.
- RICH, Adrienne. *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida 1979-1985*. Trad. María Soledad Sánchez Gómez. Barcelona: Icaria, 2001. Impreso.
- ROBBINS, Jill. "The discipline of the spanish subject: *Las edades de Lulú*". *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. Vol. 28, Nº 1, 2003: 161-182. Impreso.
- TRUJILLO, Gracia. "Archivos incompletos. Un análisis de la ausencia de representaciones de masculinidades femeninas en el contexto español (1970-1995)". *Las masculinidades en la Transición*. Eds. Rafael M. Mérida Jiménez y Jorge Luis Peralta. Barcelona: Egales, 2015. 39-60. Impreso.
- VALLS, Fernando. "La literatura erótica en España entre 1975 y 1990". *Ínsula*. Nº 530. 29-30. Impreso.

ZIGA, Itziar. *Devenir perra*. Barcelona: Melusina, 2009.

ÍNDICE

PRÓLOGO	9
<i>Introducción</i>	
SARA FERNÁNDEZ MEDINA	11
<i>Conversaciones con Almudena Grandes</i>	
SARA FERNÁNDEZ MEDINA Y HELENA TALAYA	23
<i>Tiempo, memoria y posguerra: Los aires difíciles.</i>	
FRIEDA BLACKWELL	43
<i>La sartén por el mango: La cocina como resistencia antifascista</i>	
CRISTINA CARRASCO	57
<i>Nuevas genealogías femeninas: Malena es un nombre de tango</i>	
MARÍA CASTEJÓN	73
<i>¿Episodios de una Guerra Interminable como producto de consumo?</i>	
ANA CORBALÁN	99
<i>Las minorías sexuales en Las edades de Lulú</i>	
ESTRELLA DÍAZ FERNÁNDEZ	116
<i>Gula y lujuria: el tratamiento de la metáfora: Modelos de mujer</i>	
MARÍA JOSÉ HELLÍN GARCÍA	137
<i>Creando intimidad mediante los comportamientos no verbales</i>	
RENIA LÓPEZ-OZIEBLO	155

<i>Reconstrucción ficcional e idealización: El lector de Julio Verne.</i> <i>CHRISTINA MOUGOYANNI HENNESSY</i>	175
<i>Modelos de niñez: repertorio literario infantil y adulto escondido</i> <i>JUAN SENÍS FERNÁNDEZ</i>	195
<i>Algo más que una novela sentimental: El corazón helado</i> <i>FÁTIMA SERRA</i>	211
<i>Los besos en el pan: Novela de resistencia para 'sanar' una sociedad en crisis</i> <i>HELENA TALAYA MANSO</i>	233
<i>ANEXO I</i> <i>Obras y Premios</i>	247
<i>ANEXO II</i> <i>Bibliografía sobre la obra de Almudena Grandes</i>	249