

*LAS EDADES DE LULÚ: DEL EROTISMO FEMENINO
DE GRANDES AL VOYERISMO MASCULINO
DE BIGAS LUNA*

Martín-Sanz, Álvaro
Universidad de Valladolid
Valladolid, España
alvaro.martin.sanz@uva.es
ORCID: 0000-0002-8327-9830

Cordero-Sánchez, Luis Pascual
Universidad Internacional de La Rioja
Logroño, España
luis.pascual@unir.net
ORCID: 0000-0002-7466-5529

RESUMEN / ABSTRACT

Las edades de Lulú es la novela erótica de óptica femenina y aclamado *best-seller* con el que Almudena Grandes irrumpió en el panorama literario. A raíz del éxito de la novela, Bigas Luna dirigió una también popular adaptación en la que el cineasta sigue la estela de sus primeras producciones eróticas, adaptando la narrativa de la novela a su universo particular. El presente artículo analiza comparativamente la novela y la película, partiendo de la hipótesis de que, si bien el director catalán adapta fidedignamente la historia, las principales formas de la novela (la perspectiva crítica femenina o el acercamiento a la sexualidad) se pierden en el trasvase de formatos. De esta manera, la narrativa erótica femenina da paso a unas imágenes que juegan con la génesis de una representación pornográfica masculina en la que la protagonista es objeto de una mirada voyerista masculina y sometida de forma constante a un modo de representación heteropatriarcal.

PALABRAS CLAVE: análisis comparativo; pornografía; erotismo; Bigas Luna; Almudena Grandes.

THE AGES OF LULU: FROM THE SENSUAL EROTICISM OF GRANDES TO THE
MALE VOYEURISM OF BIGAS LUNA

The Ages of Lulu is the erotic novel with a female point of view and acclaimed best-seller with which Grandes burst onto the literary scene. Following the success of this novel, Bigas Luna directed an equally popular adaptation in which the filmmaker follows in the wake of his first erotic productions, adapting the narrative of Grandes' novel to his own particular universe. This article proposes a comparative analysis between the novel and the film based on the hypothesis that although the Catalan director makes a reliable adaptation in terms of narrative, the main forms of the novel (the critical feminine perspective or the approach to sexuality) are lost in the transfer of formats. In this way, the erotic female narrative gives way to images that play with the genesis of a male pornographic representation in which the protagonist becomes the object of a voyeuristic male gaze, and is constantly subjected to a heteropatriarchal mode of representation.

KEYWORDS: comparative analysis; pornography; eroticism; Bigas Luna; Almudena Grandes.

Recepción: 29/07/2021

Aprobación: 28/11/2022

1. INTRODUCCIÓN

Hay tres cosas que me interesan mucho. Y mi vida gira en torno a estas tres cosas [...] Una es el erotismo, la comida, con el gusto, y la espiritualidad. Estas tres cosas son el triángulo obsesivo de mi vida. (Bigas Luna en Pavés Borges, “Bigas en la boca” 15)

En el mundo propio que el realizador catalán detalla, se avanza desde el radicalismo de unos postulados explícitamente eróticos en torno a la representación sexual hasta “un erotismo más bien mental, que vela y no expone, que sugiere y no explicita” (Sanabria, “La verdad poética” 314). A obras como *Bilbao* (1978), *Caniche* (1979) o *Angustia* (1987), le seguirán otras como *Las edades de Lulú* (1990) —que será aquí objeto de análisis— o la celebrada *Jamón, Jamón* (1992), que gana el León de Plata en el Festival de Cine de Venecia y que inicia una trilogía en torno al concepto de especificidad hispánica (Sanabria, “*Jamón, jamón*” 7) compuesta también por *Huevos de oro* (1993) y *La teta y la luna* (1994).

Filmes que inician un período más comercial de su trabajo (Loxham, *Cinema at Edges* 98) dejando atrás una primera etapa más conceptual y vanguardista (Bracco 3). Después vendrían *La camarera del Titanic* (1997), *Son de mar* (2001) y *Yo soy la Juani* (2006), otro de sus filmes que alcanzó notoria popularidad y que retoma la representación nacional para crear un icono femenino ibérico (Ávila López) dentro de un retrato sobre lo periférico y la subcultura (Loxham, “‘Sí valgo’” 82). Al final, tras *DiDi Hollywood* (2010), el último trabajo del cineasta, el videodiario *Bigas x Bigas* (2016), será estrenado póstumamente por Santiago Garrido, donde se ofrece una aproximación cercana a la figura del director catalán a través de imágenes de archivo y entrevistas con amigos y familiares.

Al igual que otros cineastas patrios que retratan distintas realidades sexuales en el cine de la transición como Jess Franco, Rafael Gil, Vicente Aranda o Pedro Almodóvar, buena parte de las narrativas de José Juan Bigas Luna (1946-2013) exploran relaciones sexuales y eróticas desde distintos planteamientos formales más o menos radicales. En este sentido, el cineasta barcelonés identifica y recupera formas marginalizadas de expresión cultural, así como de películas de terror, que se ponen a disposición de la construcción de sus relatos (Stock 180). En esta dinámica, tal y como indica Fouz-Hernández (6), el cine de Bigas Luna ha sido caracterizado con frecuencia como polémico por la inclusión de representaciones violentas hacia la mujer y el cuerpo femenino (escenas de violación, sdomasochistas, incesto) y un estilo definido por un fetichismo anatómico. Para Sanabria, *Las edades de Lulú* surge en un contexto en el que se consolida “la permisividad de expresión iniciada en la década anterior” (“De María” 41) de acuerdo con la voluntad de experimentación y con una preeminencia de las intenciones comerciales.

Las edades de Lulú es el título de la ópera prima de Almudena Grandes (Madrid, 1960-2021). Publicada en el año 1989, la obra se alza con el Premio La sonrisa vertical convocado por Tusquets Editores, convirtiéndose pronto en un *best-seller* (Cabello García 234), que contribuye con su repercusión a la progresiva liberalización de la España posfranquista (Gilkison 718) y genera constantes debates y discusiones académicas desde entonces (Mayock 235). Pese a que la obra de madurez de Grandes ha seguido otros

derroteros y en un período muy posterior está marcada por el interés en la narración literaria de la guerra civil española y la posguerra, *Te llamaré Viernes* (1991) siguió la estela de exploración de las relaciones amorosas que, con mayor o menor carga de erotismo, perdurará como tema en *Atlas de geografía humana* (1998), *Los aires difíciles* (2002) o en, de nuevo una pionera aproximación a la sexualidad para el momento, *Castillos de cartón* (2004), sobre la bisexualidad y el poliamor.

La obra presenta la historia de Lulú, una joven quinceañera que se enamora de Pablo, profesor universitario no por casualidad especialista en el poeta místico-amatorio Juan de Yepes Álvarez (san Juan de la Cruz) y amigo de su hermano, con quien acaba perdiendo la virginidad. Dichas labores académicas alejan a Pablo de Lulú hasta un reencuentro que se produce años después. En ese momento, ambos personajes inician una relación llena de pasión, fantasías y descubrimiento sexual hasta que Lulú es traicionada en una práctica no consentida, donde acaba cometiendo incesto con su hermano. Como consecuencia de ello, Lulú decide abandonar a su marido para buscar nuevas experiencias sexuales fuera del hogar familiar, iniciando una etapa que involucra todo tipo de encuentros con personas diversas en un camino hacia una identidad *queer* inestable y permeable (Bonatto 35). Finalmente, tras una orgía en la que la joven teme por su vida en un ambiente descontrolado y violento, Pablo aparece como figura salvadora que rescata a Lulú, quien al final de la novela vuelve con su marido.

Es el éxito de la novela el que lleva al productor Andrés Vicente a comprar sus derechos para llevarla al cine, en la que ha sido quizá la adaptación de la narrativa de *Grandes* con mayor repercusión mediática y éxito comercial. En un primer momento, el encargo del proyecto recae en Luis García Berlanga (Tubau), no obstante, será Bigas Luna quien termine adaptando la obra a raíz del fracaso económico de *Angustia* (Romaguera i Ramió 114). El director imprimirá su estilo personal adaptando el material a su universo narrativo en una cinta que juega a la imprecisión entre lo erótico y lo pornográfico (Melero 140). Aunque *Grandes* participa en el guion, no queda convencida del resultado que imprime Bigas, también coguionista, al darle un cariz moralista al final de la obra (Ortega Bargeño

47). A pesar de esto, al igual que con la novela, la película termina volviéndose un éxito comercial que contribuye a agrandar la imagen del cineasta como director de cine erótico (Sanabria, “De María” 41). Lo cierto es que, pese a que se hable de una misma narrativa de la obra original que se adapta a un medio con particularidades diversas, tal y como Frago señala (261), las historias desarrolladas acaban generando “mundos distinguibles y nunca iguales”, de idéntico modo a como lo han realizado otros estudiosos de la adaptación (Bazin 116; Mast 280-281).

Por tanto, se busca concluir que la adaptación cinematográfica de Bigas Luna pierde, en su cambio de formato, algunos de los elementos clave de la novela original de Grandes, cuya narración enfatiza el componente erótico femenino, separándose del material destinado a la excitación sexual del lector como sugiere la escena que contiene el visionado de cine porno gay por parte de Lulú (Bonatto 31), una clara llamada de atención a la mujer-*voyeur* que se invierte en la adaptación (Díaz Fernández 30-46). En la película, la narrativa erótica femenina da paso a unas imágenes que juegan con la génesis de una representación cuasipornográfica masculina en la que la protagonista es sometida de forma constante a un modo de representación y exposición heteropatriarcal. Se convierte ella, y en concreto su cuerpo, en la destinataria de la mirada del espectador-*voyeur* masculino heterosexual (Melero 146). La metodología propuesta en la presente investigación es el análisis comparativo de ambas producciones artísticas que se centre tanto en la narración como en las propuestas de sus imaginarios.

Los dos creadores y las obras que aquí se abordan han recibido sobrada atención de los expertos, varias muy recientes que corroboran el interés crítico que siguen suscitando. Fouz Hernández, Loxham, Malpartida Tirado, Melero, Pavés Borges o Sanabria se han asomado a la obra del cineasta barcelonés desde la gastronomía, la identidad nacional y, por supuesto, el erotismo. De igual manera, Bonatto, Câmara, Corbalán, Díaz Fernández, Kim, Laín Corona, Lynd, Mayoock, Moreno Nuño, Robbins o Soutullo, entre otros, han hecho lo propio con Grandes, centrándose con frecuencia en la feminidad y el componente erótico de sus novelas. *Las edades de Lulú*, que ha sido fuente de análisis para

muchos de los autores mencionados, centra su argumento en la pasión sexual. A diferencia de los estudios precedentes, más enfocados en la traslación de la representación del deseo femenino, el presente artículo trata de reinterpretar el cruce de caminos entre las creaciones de Bigas y Grandes como una intersección de la que emana, por un lado, la vía de una novedosa narración erótica confesional femenina y, por otro, el camino sicalíptico de la mirada masculina heterosexual al servicio, como explica Melero, de una “pornografía voyeurística” (146).

2. HACIA UNA DEFINICIÓN DE LO PORNOGRÁFICO

Tanto por la ambientación como por la propia narrativa, *Las edades de Lulú* explora el fenómeno de la movida madrileña (Legido-Quigley 103) a través de una mirada femenina en la que se privilegia el componente erótico del relato. Por consiguiente, la narración supone una perspectiva amplia y múltiple que trata de escalonar diferentes experiencias sexuales que van más allá del acto reproductivo:

La sucesión de encuentros sexuales no convencionales que configuran la trama de *Las edades de Lulú* convierten a esta novela en un texto revelador de literatura subversiva frente a los presupuestos morales que envuelven el tema de la sexualidad [...] ofrece un modelo de pluralismo sexual con muchos elementos pornográficos que transgreden, subvierten, socavan y confrontan los modelos normativos. (Corbalán 58-59)

En este punto de la exposición, es preciso definir el concepto de lo pornográfico que se manejará en estas páginas. Acereda establece con claridad la distinción entre erotismo y pornografía al explicar cómo

la pornografía tiene un carácter obsceno, es decir, impúdico, torpe y ofensivo al pudor. En este sentido, el arte nunca es pornográfico [...] El erotismo, en cambio, opera en la novela en un plano más alto, hay elaboración artística y aparecen también ciertos elementos de la psicología humana. (158)

Esta elaboración artística sería a la que se refiere Octavio Paz al enunciar que el “erotismo es sexo y pasión, no en bruto, sino transfigurados por la imaginación” (en Arqués 5). Esta misma idea también la sugiere Moix (200-201) al señalar la ligazón que une al erotismo con el arte y la escasa relación de lo artístico con lo pornográfico.

Cabría entonces tratar de cercar la inconcreción del carácter obsceno del que habla Acereda, siendo posible defender la idea de que el objeto pornográfico es en esencia un objeto anclado y definido por la relatividad. Hablando de la categorización en función del período histórico en el que porno es realizado, defienden Barba y Montes que:

Hay un consenso general bastante amplio en torno a aquello que puede considerarse pornográfico en un momento determinado y en una sociedad concreta. [...] La representación explícita del acto sexual o del pene en erección se consideran mayoritariamente pornográficas aquí y hoy. Pero no podemos, en absoluto, estar seguros de que sigan siéndolo mañana o de que lo sean ahora mismo en otro lugar. La naturaleza del porno no puede definirse en función de sus aspectos formales. [...] El erotismo es cuestión de perspectiva. (44)

Para Lenne, erotismo y pornografía no serían más que las dos caras de la misma moneda, “dos engranajes complementarios e inseparables del mismo fenómeno [...] el erotismo es imaginativo, la pornografía es demostrativa” (19-20). Es decir, la división entre ambas esferas está definida desde hace años (Freixas y Bassa 22). La imagen pornográfica se centra tanto en los fragmentos anatómicos como en las acciones precisas de los encuentros sexuales (González 8). Desde esta concepción, la novela de Grandes estaría más cerca de ser material pornográfico que la película de Bigas Luna. Y es que la escritora madrileña construye imágenes sobre la base de un lenguaje sexual explícito; por ejemplo, narra como ahora se muestra una felación:

Recorría su hendidura con la punta de la lengua, bajaba por lo que parecía una especie de invisible costura al grueso reborde de carne y me instalaba justo debajo de él, para seguir su contorno. Lo hacía todo muy despacio –en coyunturas como ésta nunca ha sido necesario

decirme las cosas dos veces–, y estaba empezando a pensar que muy bien. (54)

A pesar de sus detalladas descripciones, tal y como indican Lynd y Moreno Nuño, la novela no puede ser reducida a mera pornografía por su representación sexual, y es que alrededor del sexo “se construye una apasionada historia de amor” (8). En este sentido, cabe destacar cómo la novela va mucho más allá de la descripción de prácticas sexuales para plantear la evolución de la protagonista a partir de múltiples sucesos que generan una progresión tanto emocional como sentimental, es decir, el desarrollo psicológico y de maduración del personaje. De esta forma, la novela se construye, como propone Laín Corona, a manera de un *Bildungsroman* (129) que contiene “características tradicionales de la novela rosa, lo que la sitúa en un cruce de caminos entre este género y la literatura pornográfica” (Lynd y Moreno Nuño 26).

Respecto de la adaptación de Bigas Luna, la falta de explicitud en sus imágenes –en ningún momento se muestran genitales en pantalla–, unida al hecho de que los actores fingen prácticas sexuales que no llegan a realizar, aleja la producción de los postulados del cine pornográfico para enclavarla en los del cine erótico, sí en un difuso lugar en tierra de nadie entre lo erótico duro y el *soft porn*. “Las mejores escenas de sexo son aquellas en las que menos se ve”, llegaría a aseverar el cineasta catalán en una entrevista (“16 maneras” 96). Se desprende de esta declaración que, aunque Bigas Luna cimente toda su obra en torno a la sexualidad –llegando a ser calificado de pornócrata, debido a las representaciones sexuales de algunas de sus primeras películas (Pavés Borges, “Bigas en la boca” 14)–, los parámetros en los que se configura no dejan de ser los propios del cine de ficción. En este sentido, renuncia a la explicitud de un erotismo celebrado desde la feminidad –presente en la obra de Grandes– y con ello evita las tomas sexuales y planos genitales que definen a la pornografía, pero sin renunciar a la exhibición del cuerpo para el espectador-*voyeur* masculino que del mismo modo la caracterizan. En este sentido, para Gubern el cine pornográfico “empieza allí donde se inicia el fundido y se interesa de manera específica por esas omisiones pasionales propias del

cine tradicional. El género pornográfico [...] focaliza su atención en lo no dicho erótico del film tradicional” (22-23). En la misma línea, Williams (3) parece también seguir esta definición al cercar la pornografía, a la que pueden aplicarse todo tipo de adjetivos en función de su contenido y en torno al contenido sexual explícito. La pornografía, por lo tanto, no tendría otro fin que el de la excitación sexual (Gómez 13).

Por su parte, el erotismo “está del lado del velo, del juego con una demora en la que un símbolo –estructurado en el juego de la presencia y de la ausencia– se invoca” (González Requena 139). Lo erótico va unido pues a la noción de ausencia, se rehúye de la explicitud para reservar un espacio para “la fantasía y la imaginación del observador-lector” (Llorente 361). La excitación se desvela también como su finalidad última, aunque de forma subsidiaria, pues de lo contrario no sería distinguible de lo pornográfico (Conde 26). En todo caso, tanto en la pornografía como en el erotismo, se requiere de un rol activo por parte del espectador a través de una doble función ante la imagen sexual para que el acontecimiento pornográfico se produzca: “La conciencia prejudicativa de la revelación, por un lado, y el compromiso de la excitación por el otro”, sin estos, “el acontecimiento no es pornográfico [ni erótico] sino cómico, ridículo, inmoral, desagradable, o inocuo” (Barba y Montes 44).

3. TRASLACIÓN DEL EROTISMO. DE LA NOVELA AL FILME

Siguiendo con lo anterior, Ciplijauskaite postula que lo erótico, que ha existido en la literatura desde la Antigüedad, adquiere una “actitud combativa” (166) cuando lo practica una mujer y es considerado como impropio. La propia Grandes parece reconocer este gesto como una evolución hacia una sociedad feminista: “La mujer va invadiendo campos que eran hasta ahora territorio exclusivo del hombre” (Grandes en Barriuso 64). Un acercamiento inicial permite comprobar cómo la novela se construye desde la perspectiva femenina del personaje protagonista. Es Lulú quien narra su propia historia a través de una analepsis en la que la mujer recuerda, tras haber visto la ya mencionada escena pornográfica

gay en televisión, los inicios de su vida sexual con su pareja. De esta forma, el personaje adquiere sobre sí mismo una conciencia en la que los actos del pasado son valorados y significados por el presente desde el que recuerda. El relato avanza desde que la mujer tiene quince años, narrando con detalle sus principales experiencias sexuales y sentimentales hasta llegar al punto temporal del inicio de la novela. Para Bermúdez, Lulú construye su identidad a través del juego de roles que extrae del progresivo descubrimiento sexual, en especial con Pablo:

The traditional sexual model structure of the dominant male and the submissive female couple to which Lulú and Pablo seem to belong, is (con)fused and tested both through the perverse dynamics of sadomasochism and Lulú's constant sexual empowerment. Thus, the end result is a constant reshaping of powers, pleasures, and pains that simultaneously reifies and dismisses Lulú and Pablo's sexual and marital relationship. Lulú's ability and freedom to move between the roles of subject, object, and witness at will, proves to be her perverse strategy to achieve sexual empowerment. (177)

De esta forma, el personaje evoluciona, pasando de ser una adolescente inexperta e influenciada por un hombre mayor a adquirir un cierto empoderamiento. En este sentido, Kim incide en cómo Lulú entra en el orden simbólico del heteropatriarcado, adquiriendo una personalidad autónoma y un reconocimiento de que “la libertad y esta personalidad no existen fuera de esos parámetros” (101). Para la autora, el final de la novela atestigua, respecto de su inicio, el crecimiento del personaje a pesar de su falta de independencia. Sin embargo, esta afirmación no implica que la representación inicial de la púber esté cargada de indefensión y debilidad. Al contrario, surge aquí el primer punto de disyuntiva entre la Lulú de Grandes y la Lulú de Bigas Luna. Mientras que la novela plantea un personaje sexual, desafiante con la moral tradicional tardofranquista y en parte empoderado desde el primer momento, la película ofrece una representación mucho más pueril y a merced del personaje masculino. Esto va en línea con el hecho de que la narrativa de la novela se centra en la evolución de Lulú como personaje (Lain Corona), mientras que en

la película se enfatiza más en la visualización de las escenas de sexo y en la representación de los personajes como objetos de deseo.

Así pues, en su adaptación, Bigas Luna no pierde el enfoque literario del material de partida a través de una voz en *off* que, al igual que en la novela, otorga al personaje femenino el rol de narradora, no así de focalizadora. Lejos de tener una presencia a lo largo de todo el metraje, esta voz no deja de ser un recurso que aparece en momentos puntuales con un afán explicativo. Esta voz superpuesta y, por lo tanto, la presencia del posicionamiento femenino, queda supeditado a ciertos momentos de la narrativa en los que las imágenes no bastan para dar todo el sentido a la historia. Más allá de estos casos aislados, el relato adopta un punto de vista omnisciente que, si bien acompaña a Lulú durante sus aventuras sexuales, no se termina de posicionar del lado de ningún personaje, lo que invisibiliza la perspectiva femenina que en la novela se expresa en el empleo de la primera persona. La prueba de ello está en varias escenas en las que Lulú (Francesca Neri) no tiene presencia, como la de Pablo (Óscar Ladoire) al final tomando un café o en la que el proxeneta negocia un encuentro sexual con un cliente. La narración se amplía de esta forma abarcando un conjunto de acciones que quedan fuera de la novela original, en la que lo único que se cuenta es lo que ha vivido la joven.

Esta nueva reformulación provoca dos efectos importantes que se relacionan con la manera a través de la cual la obra constituye su objeto erótico. El primero es la pérdida del sentido crítico. Al limitarse la voz en *off* a hechos explicativos generales, se pierde el trasfondo psicológico que el personaje de Lulú tiene en la novela y como resultado se ofrece un personaje mucho más pobre y con menos afirmación sobre sí mismo. Mientras la Lulú de Grandes realiza un repaso analítico de los hechos que ha presenciado, la Lulú de Bigas parece estar casi en todo momento a merced de la situación. De esta manera, determinados hechos que se muestran no tienen ningún sentido si se desconoce el material de partida. Tal es el caso de una de las escenas iniciales de la película en la que Lulú observa a Pablo mientras mantiene una goma entre los dedos. La edición nos ofrece un plano detalle de sus dedos jugando con ella, de

tal forma que pueda pensarse en un cierto nerviosismo del personaje por contemplar a su amado. Nada más lejos de la intención inicial de la escritora con la Lulú de la novela, para quien este acto es uno de los “pequeños tormentos voluntarios” destinados a proporcionarle placer: “El dolor es instantáneo. El placer es inmediato” (Grandes 33-34). De esta forma, tal y como señala Malpartida Tirado, el espectador difícilmente puede relacionar este gesto inicial con el sadomasoquismo, anticipando así mayores gestos de esta naturaleza (183). En su lugar, queda un gesto casual y banal.

De igual modo, es necesario incidir en cómo esta supresión de la voz en *off* en todas las escenas importantes provoca una pérdida del punto de vista femenino que caracteriza a la novela. El enfrentamiento con una escena de contenido erótico deja de producir la identificación en el espectador con el personaje protagonista para en su lugar dar paso a una visión en la que se sigue un punto de vista masculino que parte de la propia dirección con la que el cineasta concibe su planificación. Lejos de compartir los sentimientos y emociones que la joven experimenta, la imagen se escinde en dos partes irreconciliables, una masculina activa como portadora de la mirada y una femenina pasiva que es observada (Mulvey 370). Esta representación es la que se ofrece en uno de los momentos clave del filme, la consumación de la relación incestuosa. Lulú, atada a la cama y vendada, es acechada por Pablo y por su hermano Marcelo (Fernando Guillén Cuervo), que van jugando con ella, cortando con las tijeras su ropa interior hasta que el segundo termina penetrándola.

En la novela, Lulú es consciente de que puede estar cayendo en un engaño que involucra a su hermano, y se siente mal por ello mientras trata, entre dudas, de dejarse llevar por la pasión del momento confiando en estar equivocada:

Yo trataba de imaginar el aspecto que tendría, atada a los barrotes del cabecero y de los pies, las piernas completamente abiertas, los ojos vendados con un pañuelo negro, la boca taponada por aquel artilugio de efectos progresivamente dolorosos, cuyas gomas se me clavaban en las mejillas y me hacían arder las orejas, y me sentía

muy incómoda, y más que avergonzada por mi estúpida credulidad. Había caído en una trampa burda, infantil, a mi edad. No parecía capaz de espabilar, quizá nunca espabilaría del todo, y aunque no solía preocuparme mucho ese punto, aquella noche me encontraba especialmente mal, tal vez por la presencia de mi hermano. (Grandes 232-233)

Frente a la violencia de la escena que describe Grandes, donde la joven explora su excitación en una infinidad de contradicciones, la película posiciona a la mujer como objeto de deseo de los dos hombres y, por extensión, del espectador. La planificación se sitúa allí al tomar su punto de vista –con planos detalle de la anatomía de la mujer– o mostrando cómo se comunican entre ellos y cómo abordan el cuerpo de Lulú –por ejemplo al abalanzarse sobre ella para cortar con unas tijeras su sujetador–:

Cuando el espectador se identifica con el principal protagonista masculino, está proyectando su mirada sobre la de su semejante, su suplente en la pantalla, de modo que el poder del protagonista masculino que controla los acontecimientos coincide con el poder activo de la mirada erótica, produciendo ambos una satisfactoria sensación de omnipotencia. (Mulvey 371)

Suprimida la conciencia del personaje protagonista, queda relegado a un rol pasivo de una representación sexual que la cosifica. Al igual que en la pornografía, la escena produce una objetificación como forma de violencia contra la mujer (Attwood 2) que implica una “characteristic reduction of women to passive, perpetually desiring bodies- or bits of bodies- eternally available for servicing men” (Segal 2). En línea con esto, la aproximación cinematográfica de Bigas Luna trata de rodear a la mujer filmando la escena con planos cerrados que se centran en determinados detalles sexuales. En línea con esto, se genera un dispositivo formal que no difiere tanto de la pornografía *mainstream* de finales del siglo XX, al mostrar por ejemplo primeros planos de la cabeza de Lulú durante el acto sexual. En esta escena se puede incluso intuir una cierta mirada masculina desde la dirección que se asemeja a la pornografía

tradicional, al mostrar “una serie de relaciones de poder y sumisión en donde el consumidor” manda (Martín Sanz 358).

La minimización de Lulú como narradora, su pérdida de voz personal, va aparejada al hecho de que la construcción que reelabora Bigas Luna del personaje presente un planteamiento menos dominante que en la novela. Como si suprimir su voz equivaliera a suprimir su personalidad, el filme muestra a una Lulú manipulable y, podría inferirse, con incluso escasa dignidad personal. El efecto que esto produce es el de mostrar un personaje femenino con una clara falta de empoderamiento que termina estando en constante disposición de satisfacer el deseo masculino. Como ejemplo de esto, podemos ver el momento en que Lulú ofrece sexo oral a Pablo al inicio de la obra. En la novela, Lulú admite no haber realizado nunca una felación, y acto seguido, y por su propia voluntad, lleva la acción a cabo. La química entre los personajes provoca que Pablo incluso abra la posibilidad a orinar en la boca de Lulú antes de descartar la acción como parte de la distensión entre ambos: “Ya lo sé, tonta, era solo una broma” (Grandes 53). Como se aprecia, Lulú mantiene en la novela un difícil equilibrio entre control y sumisión (Robbins 163). En cambio, en la película Pablo desabrocha su bragueta mientras Lulú mira hacia otro lado, llevando después la cabeza de la joven hacia su entrepierna. Ella se levanta suplicando: “No, esto no. Lo que quieras, cuando quieras, pero esto no” y ante la presión de Pablo se inclina para practicarle una felación hasta que se reincorpora llorando para ponerse una vez más a disposición del hombre. Este patetismo contrasta con el atrevimiento sexual de experimentación que tiene la Lulú de la novela:

Sabía dulce. Todas las pollas que he probado en mi vida sabían dulce, lo que no quiere decir exactamente que supieran bien. Estaba dura y caliente, pringosa desde luego, pero en conjunto, y para mi sorpresa, resultaba menos repugnante de lo que había imaginado al principio, y yo me sentía cada vez mejor, más segura, la idea de que él estaba vendido, de que me bastaría cerrar los dientes y apretarlos un instante para acabar con él, me reconfortaba. (Grandes 53-54)

Otro claro ejemplo de la falta de voluntad femenina y de la sumisión en la película respecto de la novela es cuando la joven pierde su virginidad en la siguiente escena. Pablo lleva a Lulú al taller de costura de su madre, donde la sienta en un sillón para rasurarle el pubis antes de tener relaciones sexuales. Sin embargo, en la película, la joven se muestra asustada ante la navaja de afeitar. Al igual que en el caso de la felación en el coche, se niega de forma tímida antes de ceder a los deseos de Pablo:

—¿Qué es eso?

—Una cuchilla de afeitar, ¿no lo ves?

—¿Qué vas a hacerme?

—Te voy a dejar mucho más guapa de lo que estás aún.

—No por favor...

—Mira Lulú, tienes que tranquilizarte.

—No...

—Lulú, cuando se juega en serio hay que respetar las reglas del juego.

—Pero si yo no estoy jugando a nada...

El personaje de Lulú se muestra por lo tanto algo pusilánime e incapaz de negarse a los deseos de Pablo. Sin embargo, la representación que se ofrece en la novela es bastante diferente:

No me podía creer lo que estaba pasando. Había alargado la mano y me estaba enjabonando con la esponja. Me lavaba como a una niña pequeña. Aquello me descolocó por completo.

—Pero... ¿qué haces?

—No es asunto tuyo, sigue.

—Si el coño es mío, lo que hagas con él también será asunto mío [...]. (Grandes 71)

En la novela el personaje de Lulú está empoderado, lo que no pasa en la adaptación. La diferencia de perspectiva en el personaje anticipa también una cierta forma de placer deducida del afeitado y del contacto de la cuchilla con la piel que no está presente en la película, donde el momento tiene solo un carácter intimidatorio. A nivel formal, Bigas Luna

centra la escena en el pubis femenino, iniciando su aproximación a la mujer con un *travelling* que se desplaza hacia Lulú, empleando posteriormente un paneo desde la cara del personaje hasta su entrepierna y mostrando al fin distintos primeros planos de su sexo. Una composición que, lejos de buscar una erotización más sugerente, no niega el objeto de deseo de la mirada masculina, sino que construye sus formalismos en torno a este.

Otro ejemplo de sumisión femenina, y una excusa más para mostrar el cuerpo femenino, en la constitución del personaje de Lulú se da con una breve escena –inexistente en la novela– en que durante la cita inicial, Pablo desabotona la camisa de la joven para contemplar mejor su escote, afirmando cómo la prefiere. El filme reincide más adelante en la relación dominador y dominada con el encuentro de la pareja que se produce años después. A pesar de que se ponga al espectador frente a una Lulú treintañera, el ofrecimiento de un vibrador como regalo da paso a un diálogo que, lejos de enfatizar el placer femenino como ocurre reiterativamente en la novela, vuelve a evidenciar la disposición de la mujer para satisfacer a su hombre:

- Hay algo de lo que me he arrepentido todos estos años.
- ¿De qué?
- De no haberme acariciado aquella noche...
- ¡Qué tontería!
- No. Porque yo sé que a ti te gusta... ¿Me lo meto? [señalando al vibrador].
- Sí.
- Yo quiero hacer siempre lo que a ti te guste.

La escena comparte con el cine pornográfico una representación del deseo y del carácter femenino basada en “[l]a propia desigualdad, el propio sometimiento, la propia jerarquía, la propia objetificación, con el abandono estático de la determinación personal” (MacKinnon 245). De nuevo, frente a esto, la Lulú de la novela muestra una excitación inherente a las ganas de experimentar placer sexual que privilegia su deseo por encima de todo, jugando incluso con la provocación a Pablo:

–Justo, la de la flauta, tienes buena memoria... –le miraba a los ojos todo el rato, trataba de aparentar el aire de frío cálculo que distingue a las mujeres lascivas y expertas, pero mi sexo, vacío aún, crecía y se esponjaba sin parar, y esa sensación nunca ha sido demasiado compatible en mí con la impasibilidad-. Ya está, pero ¡ahora es enorme!... Supongo que no te dará vergüenza que me lo meta aquí mismo, ¿verdad?

Negó con la cabeza. Yo me froté un par de veces con el nuevo juguete antes de enterrarlo dentro de mí con una ceremoniosa parsimonia. A pesar de que se trataba del objetivo principal del espectáculo, me desisté y no pude observar su reacción. Era la primera vez que usaba un utensilio semejante y las mías, mis propias reacciones, me absorbieron por completo. (Grandes 171)

Más allá de estos hechos, la segunda gran diferencia de la novela con la película reside en la representación de las escenas sexuales. Tal y como se ha señalado, ambas producciones artísticas pueden ser catalogadas como eróticas, y no como pornográficas sobre la base de su contenido artístico –la novela– y a su rechazo a la explicitud sexual –la película–. Sin embargo, las particularidades de cada medio provocan que este acercamiento al erotismo se desarrolle por vías distintas. La novela parte de un punto de vista femenino y desarrolla todo un conjunto de relatos y crónicas de prácticas sexuales de la protagonista que son narrados en primera persona, lo que permite canalizar la voz de la figura femenina como corresponde a un texto confesional y al modelo de la novela de aprendizaje (Laín Corona), pero que no encuentra una equivalencia en la narración cinematográfica, pues, el personaje-focalizador de la novela es reducido a la esporádica presencia de la voz superpuesta en la cinta. A través de un elaborado uso del lenguaje, la obra combina “el rodeo lingüístico, pero tremendamente alusivo, con el desvío hacia el símil francamente inspirado” (Malpartida Tirado 180). La escritura de *Grandes* aborda la descripción sexual de una forma explícita que, sin embargo, traza ciertos rodeos en cuanto al vocabulario. En este sentido, es ilustrativo que, a pesar de las múltiples referencias y escenas sobre la masturbación femenina, la palabra clítoris no se mencione. De esta forma se posicionan los eufemismos con una doble función: recrear un lenguaje

lleno de tabúes respecto de comportamientos sexuales considerados no aptos para una mujer y evitar la repetición de palabras con un despliegue de sinónimos (Soutullo y Câmara 101).

Frente a la ausencia de determinados vocablos, según ahonda Corbalán (62), abundan descripciones explícitas de cómo se suceden los orgasmos de la joven:

despegar con dedos ansiosos los recónditos labios con la mano izquierda y rozar aquello cuyo nombre aún no conozco con la yema del índice diestro, para describir círculos leves e infinitos capaces de provocar al fin la escisión. Me parto en dos, una indescifrable espada me atraviesa y mis muslos se separan para siempre. Noto la grieta que me corre por la espalda. Me corro, me abro, me escindo en dos seres completos. Como una ameba. Elemental, feliz y babosa. (Grandes 32)

La primera persona muestra, tal y como señala Malpartida Tirado (180), una amalgama de recursos formales como el vocablo de formación metafórica (labios), un símil con la ameba, o un “eje referencial desde el inicial despegar en sentido de separar, pasando por el me parto (con espada como metáfora) y la grieta en la espalda, hasta llegar al me abro, me escindo” (181) siempre teniendo las piernas femeninas como “marco envolvente” de la acción (Guillén 55), como se detalla en el siguiente fragmento: “tenía que mantener las piernas abiertas, y la notaba dentro, aquella mole. Cuando entramos en el coche, el chófer se interesó por mí y tú me levantaste la falda para que lo viera, él me metió la punta de un dedo y exclamó, la talla 56” (Grandes 176).

Es gracias a su propuesta estilística y al punto de vista de la narración que Grandes crea un conjunto de escenas que deben de ser imaginadas por el lector representando a su vez el cuerpo femenino como espacio de subversión (Corbalán 63). La escritora “places the female body where the pleasure of the text meets the displeasure and discomfort of the openly sexual representation of womanhood” (Henseler 108). De esta forma, se crea un relato erótico de corte crítico feminista que tiene una finalidad más allá de provocar excitación en el lector. Es gracias al posicionamiento de la narración que los planteamientos eróticos tienen diversas funciones

como “exploding sexual taboos, liberating women’s bodies and sexualities, and constructing new models of female subjectivity” (Tsuchiya 242).

Frente a esta rica representación, la película de Bigas Luna constituye imágenes vacías de otro contenido que su intención erótica desde la mirada masculina (Pavés Borges, “Historias impúdicas” 279). Mientras *Grandes* inserta el sexo –aunque no sea el centro de la acción–, por ejemplo, con una escena sexual entre un hombre y dos travestis que testimonia la protagonista mientras habla con su amiga Ely, la adaptación filmica sitúa el núcleo de las secuencias sexuales en los actos que se muestran. Renunciando a filmar sexo real, el cineasta catalán constituye su obra en torno a la imitación de instantes sexuales en los que, de cara a mantener la ilusión del espectáculo, se obvia la muestra de genitales.

La fotografía contribuye a crear una estética acorde al sentimiento que predispone a generar, diferenciándose las imágenes sexuales de las del resto de la película en una iluminación que privilegia los colores primarios –sobre todo el rojo– mediante la disposición de luces suaves no muy invasiva. Este planteamiento estético se acompaña de una atmósfera sonora formada por la amplificación de los sonidos de ambiente (ruido de lluvia, crujir del somier) y de ciertas canciones extradiegéticas que se introducen como acompañamiento de la escena. De esta forma, los distintos recursos del audiovisual se conjugan en la construcción de unidades de sentido independientes que denotan una cierta irrealidad respecto del resto de la película, por lo general, con un enfoque más naturalista. Se aproxima por esta vía a la imagen de las fantasías pornográficas coetáneas que no esconden su artificio.

Para develar por completo, Bigas Luna planifica las escenas sexuales con planos cortos, los más cerrados, que se centran en los rostros de los personajes o en diversas partes de su anatomía, como las nalgas, las piernas o los senos femeninos. Intercala entre estas imágenes otras más abiertas, medios planos siempre grabados desde la cercanía, que ofrecen un sentido general de la acción frente al troceado que proporcionan los primeros planos capturados con teleobjetivo. Estas representaciones, más allá de contextualizar la acción, tratan de fundamentar el sentido de lo sexual, pues ofrece al espectador imágenes que juegan con planteamientos que

ya en los ochenta y noventa eran típicos del cine pornográfico destinado a hombres (el cine erótico de Tinto Brass), permitiéndole testimoniar las embestidas y falsos movimientos que los actores ejecutan en escena.

Como ejemplo de esta puesta en escena es posible observar una de las escenas sexuales más representativas y largas de la película. Tras casarse, Pablo lleva a Lulú a su nuevo piso y le ofrece como sorpresa un sillón verde, que remite al sillón en el que la afeitó en su primer encuentro sexual. Los dos actores comienzan a besarse mientras la voz en *off* introduce un texto sobre cómo la joven “estaba empezando la etapa mejor de [su] vida”. Un corte lleva a la escena coital mientras empieza a sonar “Walk on the Wild Side” (*Transformer*, 1972) de Lou Reed, que parece hacer no solo una referencia velada a otro personaje, Ely (María Barranco), sino en especial a la práctica del sexo anal, tal y como señala Sánchez-Conejero (37), y al despegue de la etapa hedonista en la vida de la joven, que se introduce en un ciclo de experimentación alejado de toda inocencia.

Con la pareja haciendo el amor contra un colchón situado vertical en la pared, el cineasta vuelve a adoptar el punto de vista masculino, colocando la cámara en un ángulo que apunta de pleno a Lulú. De esta forma, lejos de compartir lo que está experimentando la mujer, la planificación se ocupa de hacer de ella un objeto a contemplar al exhibir sus atributos físicos. La iluminación dispone un ligero contraluz que hace relucir las curvas femeninas frente a la claridad del fondo. Planos más o menos cerrados que muestran el pubis femenino, los pechos de la mujer, o a la pareja besándose, se van encadenando para crear la sensación de paso del tiempo. La continuidad estilística da paso a un plano más abierto, filmado esta vez desde detrás del hombre, que proporciona un sucedáneo del típico plano genital pornográfico. Ya con los personajes en la cama, otro tipo de planos abiertos que presentan distintas posturas siguen ahondando en el sentido de lo sexual que plantea un acercamiento explícito sin llegar a mostrar nada. Para finalizar, un último fundido da paso a una nueva secuencia que comienza con un primer plano, filmado en una cafetería, en el que un camarero echa leche a un café, metáfora visual no muy

sutil a través de la que el cineasta simboliza la eyaculación masculina, un nuevo sustitutivo esta vez de un *money shot*.

Se constituyen con una técnica similar un conjunto de escenas a las que la perspectiva que da el paso del tiempo –que ha traído propuestas más o menos radicales como la cinematografía de Vicente Aranda, la peculiar lubricidad alomodovariana de madurez, los títulos *Habitación en Roma* (Julio Medem, 2010) o *Kiki, el amor se hace* (Paco León, 2016), así como en el plano internacional *El desconocido del lago* (Alain Guiraudie, 2013), *La vida de Adèle* (Abdellatif Kechiche, 2013) o *Nymphomaniac* (Lars von Trier, 2013)–, otorga a la cinta de Bigas un matiz sobremano ingenuo y superficial, e incluso artificial y poco creíble en algunos momentos. La película, al ser despojada de los atributos críticos feministas que tenía el relato original, se constituye ante todo como obra erótica dura, con resortes prestados de la pornografía, destinada a la excitación. Pierde su sentido y su unidad ante representaciones que, lejos de provocar un estímulo en el espectador, solo pueden observarse desde una distancia explicativa que las define como producto de una época determinada. El filme se comprende como continuador de un cine erótico español que da comienzo a finales de los años setenta con el Real Decreto que legaliza este tipo de películas, entre el destape y el porno, con el calificativo “S” (Arce 101) y que tendría continuación en la obra de cineastas como Julio Medem.

4. CONCLUSIONES

Por todo lo hasta aquí expuesto, es posible extraer como conclusión principal que, si bien la adaptación de Bigas Luna cumple su propósito de trasladar la narrativa erótica de *Las edades de Lulú* a la imagen en movimiento, pierde algunos de los principales elementos que otorgaban a la novela su valor diferenciador respecto de las convenciones tradicionales del género erótico. El cineasta catalán se apodera del relato y lo configura desde su visión autoral, remplazando la mirada femenina originaria por

la suya propia. De esta forma, el punto de vista crítico femenino –y feminista– da paso a un modo de representación heteropatriarcal que rechaza el material de partida para hacer una propuesta sexual al uso.

En la adaptación al filme, Bigas Luna parece dejar de lado todos los aspectos de la novela que le otorgan profundidad para centrarse en su lugar en la recreación de las escenas eróticas que tiene desde una mirada masculina heterosexual, para ello se vale de determinadas composiciones cinematográficas y parámetros estilísticos presentes en la pornografía contemporánea, la que, exceptuando las autoproducciones *amateur*, no difiere tanto en sus representaciones sexuales de la pornografía *mainstream* de finales del siglo XX (clichés, teatralidad, concepción del sexo como acto performativo, etc.). En contraste con la explicitud del vocabulario y de los recursos del lenguaje de los que se vale Grandes para narrar las escenas sexuales, Bigas Luna plantea un acercamiento erotizador donde se insinúa, pero no se muestra. A falta de un mayor contenido que fundamente los encuentros sexuales, la película se desarrolla como un catálogo de sus múltiples variantes sin un interés más allá del voyeurístico. En consonancia con esto, las formas que el realizador emplea, tanto a nivel de planificación como a nivel de representación femenina, caen en las convenciones de un cine para la excitación masculina.

Por todo lo anterior, cabría concluir con la observación de que, desde un punto de vista artístico, la película ha envejecido peor que la novela. Renunciando a las principales virtudes de la prosa de Grandes, la adaptación de Bigas plantea propuestas formales que, si bien en su momento pudieron tener una vocación rupturista y de transgresión, han sido superadas con holgura por el cine autoral posterior. En este sentido, la película guarda su valor histórico como testimonio de la evolución de un género que se fue difuminando –tanto en la filmografía del propio realizador como en la cinematografía española en general– hasta propuestas más contenidas. Despojada de buena parte de su potencial erótico femenino en el nuevo milenio, la película es una radiografía de la España que un día deseó.

BIBLIOGRAFÍA

- ACEREDA, ALBERTO. "La actual novela erótica española: el caso de Consuelo García". *Monographic Review* 7 (1991): 157-66.
- ARCE, JULIO. "Con 's' de sexo. Representaciones musicales en el cine erótico de la transición". *Quaderns de Cine* 9 (2014): 97-105.
- ARQUÉS, ROSSEND. "Del erotismo: una definición". *Camp de l'Arpa* 64 (1979): 5.
- ATTWOOD, FEONA. "Pornography and objectification: re-reading "the picture that divided Britain". *Feminist Media Studies* 5.1 (2004): 7-19.
- ÁVILA LÓPEZ, ENRIQUE. "Generación Y en España a través del filme *Yo soy la Juani* (Bigas Luna 2006). ¿Nuevo icono femenino ibérico o ejemplo de globalización?". *El español, integrador de culturas: ensayos*. Editado por Jorge H. Valdivieso y Enrique Ruiz-Fornells. California: Orbis Press, 2012. 41-50.
- BARBA, ANDRÉS, Y JAVIER MONTES. *La ceremonia del porno*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- BARRIUSO, JORGE. "La mejor literatura erótica en español es cosa de mujeres". *Cambio* 16 7 ago. 1989: 64-67.
- BAZIN, ANDRÉ. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2001.
- BERMÚDEZ, SILVIA. "Sexing the Bildungsroman: *Las edades de Lulú*, Pornography, and the Pleasure Principle." *Bodies and Biases: Sexualities in Hispanic Culture and Literatures*. Editado por David William Foster y Roberto Reis. Minneapolis: University of Minnesota, 1996. 165-83.
- BIGAS LUNA, JOSÉ JUAN, director. *Las edades de Lulú*. Iberoamericana Films International, 1990.
- BONATTO, ANA VIRGINIA. "Identidades fronterizas en Ana Rossetti y Almudena Grandes: hacia una superación del imperativo *queer*". *Anclajes XXI.2* (2017): 23-40.
- BRACCO, DIANE. "Genre et corporalité dans la trilogie ibérique de Bigas Luna (1992-1994): du corps humana u corps filmique". *Colloque international "Féminin Masculin: hier et aujourd'hui, ici et ailleurs"* Université de Limoges. Editado por Dominique Gay-Sylvestre. 2013. <hal.archives-ouvertes.fr/hal-02448622/>.
- CABELLO GARCÍA, ANA. "Erotismos de las dos orillas: ganadoras del premio La sonrisa vertical". *Diálogos ibéricos e iberoamericanos*. Lisboa: Academia del Hispanismo y Centro de Estudios Comparatistas, 2010. 223-38.
- CIPLIAUSKAITE, BIRUTE. *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos, 1988.
- CONDE, JUAN CARLOS. "¿Una aguja en un pajar? El erotismo en los diccionarios académicos". *Los territorios literarios de la historia del placer: I Coloquio de erótica hispana*. Editado por José Antonio Cerezo et al. Madrid: Huerga & Fierro Editores, 1996. 23-34.
- CORBALÁN, ANA. "Contradicciones inherentes a *Las edades de Lulú*: Entre la transgresión y la represión". *Letras Femeninas* 32.2 (2006): 57-80.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, ESTRELLA. *Sonrisas verticales: homoerotismo femenino y narrativa erótica*. Barcelona: Icaria, 2018.
- "16 maneras de dirigir sexo". *Fotogramas* jun. 2002: 96.

- FOUZ-HERNÁNDEZ, SANTIAGO. "Beyond controversy: Rethinking the films of Bigas Luna". *Studies in Spanish & Latin-American Cinemas* 13.1 (2016): 5-11.
- FRAGO, MARTA. "Del negro al gris: Howard Hawks en la adaptación de *The Big Sleep*". *Zer* 13.24 (2008): 257-79.
- FREIXAS, RAMÓN, Y JOAN BASSA. *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona: Paidós, 2000.
- GILKISON, JEAN. "From Taboos to Transgressions: Textual Strategies in Woman-Authored Spanish Erotic Fiction". *The Modern Language Review* 94.3 (1999): 718-30.
- GÓMEZ, MARÍA MERCEDES. "La mirada pornográfica". *Derecho y pornografía*. Editado por Catherine A. MacKinnon, y Richard Posner. Santa Fe de Bogotá: Siglo del Hombre Editores / Universidad de los Andes, 1997. 11-43.
- GONZÁLEZ, SEBASTIÁN. *Pornografía y erotismo*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2006.
- GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS. *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra, 1988.
- GRANDES, ALMUDENA. *Las edades de Lulú*. 1989. 7ª ed. Barcelona: Tusquets, 2016.
- GUBERN, ROMÁN. *La imagen pornográfica y otras patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- GUILLÉN, CLAUDIO. "La expresión total: notas sobre literatura y obscenidad". *La obscenidad*. Editado por Carlos Castilla del Pino. Madrid: Alianza, 1993. 41-98.
- HENSELER, CHRISTINE. *Contemporary Spanish Women's Narrative and the Publishing Industry*. Champaign, Illinois: University of Illinois Press, 2003.
- KIM, EUSIUK. "La dualidad del personaje masculino en *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes". *Confluencia* 23.2 (2008): 93-102.
- LAÍN CORONA, GUILLERMO. "Revisión crítica de *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes: para una nueva interpretación como *Bildungsroman*". *Castilla: Estudios de Literatura* 10 (2019): 126-70.
- LEGIDO-QUIGLEY, EVA. *¿Que viva Eros? De la subversión posfranquista al thanatismo posmoderno en la narrativa erótica de escritoras españolas contemporáneas*. Madrid: Talasa, 1999.
- LENNE, GÉRARD. *Le sexe à l'écran*. París: Éditions Henri Veyrier, 1978.
- LORENTE, MARÍA EMA. "Erotismo y pornografía: revisión de enfoques y aproximaciones al concepto de erotismo y de literatura erótica". *Anuario de Letras: Lingüística y Filología* 40 (2013): 359-75.
- LOXHAM, ABIGAIL. *Cinema at Edges: New Encounters with Julio Medem Bigas Luna and José Luis Guerín*. Nueva York: Berghahn Books, 2014.
- . "'Si valgo, yo valgo seguro' Spain's new peripheral female subjects in *Yo soy la Juaní*". *Spanish & Latin-American Cinemas* 13.1 (2016): 79-92.
- LYND, JULIET, Y CARMEN MORENO NUÑO. "La encrucijada de caminos de *Las edades de Lulú*: ¿feminismo, pornografía, novela rosa?". *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura* 15.1 (2002): 7-30.
- MACKINNON, CATHARINE A. *Hacia una teoría feminista del estado*. Madrid: Cátedra, 1995.
- MALPARTIDA TIRADO, RAFAEL. "El erotismo, de la novela al cine: el caso de Bigas Luna". *Annal Electrónica* 32 (2012): 175-96.

- MARTÍN SANZ, ÁLVARO. "Belleza e irrealidad en la nueva pornografía feminista: la imagen pornográfica de Erika Lust". *Fotocinema* 17 (2018): 343-65.
- MAST, GERALD. "Literature and film". *Interrelation of Literature*. Editado por Jean-Pierre Barricelli y Joseph Gibaldi. Nueva York: MLA, 1982. 279-306.
- MAYOCK, ELLEN. "Family Systems Theory and Almudena Grandes *Las edades de Lulú*". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 29.1 (2003): 235-56.
- MELERO, ALEJANDRO. "*Lola* (1986) y *Las edades de Lulú* (1990)". *El legado cinematográfico de Bigas Luna*. Editado por Santiago Fouz Hernández. Valencia: Tirant lo Blanch, 2020. 133-51.
- MOIX, ANA MARÍA. "Erotismo y literatura". *Discurso erótico y discurso transgresor*. Editado por Myriam Díaz-Diocaretz. Madrid: Tuero, 1992. 199-208.
- MULVEY, LAURA. "Placer visual y cine narrativo". *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Editado por Wallis Brian. Madrid: Akal, 2001. 365-77.
- ORTEGA BARGUEÑO, PILAR. "Almudena Grandes: 'La etiqueta de escritora erótica fue fácil de soportar'". *El Mundo* 18 jun. 2001: 47.
- PAVÉS BORGES, GONZALO MOISÉS. "Bigas en la boca. Luna entre las piernas. Cine, sexo y gastronomía". *Fotocinema* 15 (2017): 13-35.
- . "Historias Impúdicas. El programa erótico de Bigas Luna". *Quintana: Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte* 16 (2017): 277-92.
- ROBBINS, JILL. "The Discipline of the Spanish Subject: *Las edades de Lulú*". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 28.1 (2003): 161-82.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, JOAQUIM. *Diccionari del cinema a Catalunya*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2005.
- SANABRIA, CAROLINA. "De María a Lola y Lulú: descenso del cielo a los infiernos en la obra de transición de Bigas Luna". *Revista Káñina* 32.2 (2008): 33-48.
- . "*Jamón jamón* (1992): de jamones y cuernos." *Revista Comunicación* 16.28 (2007): 6-12.
- . "La verdad poética: el díptico histórico de Bigas Luna". *Filología y Lingüística* 32.2 (2006): 313-34.
- SÁNCHEZ-CONEJERO, CRISTINA. *Sex and Ethics in Spanish Cinema*. Londres: Palgrave Macmillan, 2015.
- SEGAL, LYNNE. Introducción. *Sex Exposed: Sexuality and the Pornography Debate*. Editado por Lynne Segal y Mary McIntosh. New Brunswick: Rutgers UP, 1992. 1-11.
- SOUTULLO, MELINA RAJA, Y YLS RABELO CÂMARA. "*Las edades de Lulú*: un análisis del erotismo en el lenguaje femenino." *Entrepalavras* 5.3 (2016): 84-104.
- STOCK, ANN MARIE. "Eyeing Our Collections: Selecting Images, Juxtaposing Fragments, and Exposing Conventions in the Films of Bigas Luna". *Modes of Representation in Spanish Cinema*. Editado por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. 171-87.
- TSUCHIYA, AKIKO. "Gender, Sexuality, and the Literary Market in Spain at the End of the Millennium". *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain*. Editado por Ofelia Ferran y Kathleen M. Glenn. Nueva York: Routledge, 2002. 238-55.

TUBAU, IVÁN. “La pornografía-ficción de Bigas Luna”. *Diari de Barcelona* 18 dic. 1990.

WILLIAMS, LINDA. “Hard-Core Art Film: The Contemporary Realm of the Senses”. *Quaderns portàtils* 13 (2008). <www.macba.cat/en/learn-explore/publications/hard-core-art-film-contemporary-realm-senses>.