



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA

LA IMPORTANCIA DE LA MIRADA EN LAS EDADES DE LULU. DE ALMUDENA GRANDES



U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Jefatura de la División del Sistema Universidad Abierta

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS
P R E S E N T A :
ROSA LOPEZ ALVAREZ

ASESOR:

DR. JOSE MA. VILLARIAS ZUGAZAGOITIA

MEXICO, D. F.

2005

m. 347109



SEIA. ACADEMICA DE SERVICIOS ESCOLARES
Sección de Exámenes Profesionales



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIA

En la asignatura de Seminario de tesis, la Doctora Ma. Teresa Miaja insistió en que pensáramos día y noche en el tema de nuestra tesis. Inicialmente, yo había elegido un motivo de la poesía de Góngora como tema de investigación, pero no lograba concentrarme; algo, o mejor dicho alguien, acaparaba mis pensamientos.

El trece de agosto de 2003, gracias a una afortunada casualidad, conocí a un chico que cambió mi vida; él me había mirado de un modo muy peculiar, había visto en mí virtudes que nadie había advertido antes: ternura, belleza, dulzura...

No comprendía si sus palabras eran las de un buen amigo que intentaba levantarme el ánimo, o si su intención era la misma de Pablo cuando dijo a Lulú: “Eres una niña especial... Casi perfecta”. Nunca nadie me había dicho que era guapa; me habían dicho otros piropos: eres simpática, inteligente, me caes bien... Pero él fue el primero en encontrar la palabra mágica, mi ‘contraseña’. Quien me conoce de años podrá testificar que sus palabras y su mirada hicieron que surgiera o resurgiera la mujer que ahora soy. Cambié muchísimo a partir de ese día. Ojalá alguien hubiese tomado una foto de Rosa antes de R., y otra, de Rosa después de R., porque tal vez sólo así podría notarse lo impresionante de esa transformación; no obstante esa foto sólo hubiese captado el cambio en forma parcial, porque no retrataría mi alma, que ha alcanzado otras dimensiones.

De cualquier forma, cuando voy por la calle o cuando a alguien se le ocurre pronunciar la palabra mágica, siempre me gusta pensar que es él quien la dice para mí. y nada más para mí...

Por eso, cuando la Doctora Míaja nos dio aquel valioso consejo, y al no poder llevarlo a cabo, decidí que si no podía pensar las veinticuatro horas del día en el tema de mi tesis, iba a hacer la tesis sobre el tema en el que pienso las veinticuatro horas del día: *su mirada*.

Este trabajo es de Rodrigo, por la visión que su mirada me devolvió de mí misma, por el universo que se ha erigido a partir de ella y de sus palabras; por todo lo bueno que ha surgido en mí a partir de lo que siento por vos...

AGRADECIMIENTOS

Agradezco infinitamente a la Universidad Nacional Autónoma de México, por todo lo que representa y por lo que ha significado para mí.

Especialmente, al Doctor José María Villarías Zugazagoitia, por su paciencia y su gran visión en la dirección de este trabajo.

A la Maestra Ma. Lourdes Jean Penella, por alentarme en los momentos más difíciles de mi carrera y enseñarme a “leer en espejo contra mi alma”.

Mi reconocimiento a cada uno de los profesores que contribuyeron en mi formación profesional.

A Luis Alfredo, por ser una de mis mayores motivaciones y estar a mi lado en todo momento.

Y a mis padres, Rosa Álvarez Ortiz y Alfredo López Reyes, por su comprensión y apoyo incondicional.

*Con cada vez que te veo
nueva admiración me das,
y cuando te miro más,
aún más mirarte deseo.
Ojos hidrópicos creo
que mis ojos deben ser
pues cuando es muerte el beber
beben más, y desta suerte,
viendo que el ver me da muerte
estoy muriendo por ver.
Pero véate yo y muera,
que no sé, rendido ya,
si el verte muerte me da,
el no verte qué me diera. [...]*

Segismundo a Rosaura, en *La vida es sueño*,
DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1. LA NOVELA ESPAÑOLA ACTUAL ESCRITA POR MUJERES	10
CAPÍTULO 2. EL CASO DE ALMUDENA GRANDES	20
2.1. Semblanza biográfica.....	20
2.2. Almudena Grandes dentro de la narrativa española actual escrita por mujeres	23
2.3. La postura literaria de Almudena Grandes	25
CAPÍTULO 3. LA IMPORTANCIA DE LA MIRADA EN EL AMOR DENTRO DE LA LITERATURA	27
CAPÍTULO 4. LA IMPORTANCIA DE LA MIRADA EN <i>LAS EDADES DE LULÚ</i> , DE ALMUDENA GRANDES.....	46
4.1. El tema y la importancia de la mirada en <i>Las edades de Lulú</i>	46
4.2. La mirada como expresión de una acción contundente o una emoción trascendente	49
4.2.1. Las lágrimas	54
4.2.2. El <i>menage</i>	56
4.3. La mirada de los personajes y su importancia	59
4.4. Cómo modifica la mirada del amante, la visión que el ser amado tiene de sí mismo.....	65
4.4.1. Los espejos	74
4.5. Lulú como <i>voyeur</i> , la mirada hacia su alrededor.....	77
CONCLUSIONES	83
BIBLIOGRAFÍA DIRECTA	87
BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA Y HEMEROGRAFÍA	87

INTRODUCCIÓN

El hombre ha intentado explicar los fenómenos naturales mediante mitos; más tarde algunos humanistas han querido también interpretar el comportamiento del género humano basándose en algunos de ellos, y a veces, a partir de las grandes historias de la literatura. Así, por ejemplo, Freud explicó el incesto basándose en la tragedia de Edipo.

Uno de los asuntos que más ha inquietado al hombre es el amor, en especial, el amor erótico. Y al mismo tiempo que los psicólogos escriben infinidad de tratados que intentan dilucidarlo, los hombres de letras vierten en sus obras sus propias experiencias, teorías e interpretaciones sobre éste.

La mirada es un tema al parecer poco explorado en el estudio del hombre y por ende, de la literatura, quizá porque es tan elemental que no se ha reconocido su importancia como artificio literario, ni como un aspecto del ser humano íntimamente relacionado con el amor. No obstante, ya desde esa antigua jarcha mozárabe: “¡Tant’ amare, tant’ amare, habib, tant’ amare! Enfermiron welyos [n]idios, ya duelen tan male”¹, podemos darnos cuenta de que los poetas intuyeron, cuando nuestra literatura era muy joven, que el amor entraba por las pupilas. Sin embargo, muy pocos estudiosos se han detenido a investigar la importancia de la mirada en el amor y en la literatura, quizá porque este tema es tan frecuente en nuestras vidas y en las vidas de los personajes literarios que a veces pasa inadvertido.

¹ “Tanto amar, tanto amar, querido, tanto amar. Enfermaron ojos brillantes, y [ahora] duelen tan mal”. Textos de las Jarchas tomados de la tesis de Alma Wood Rivera, *Las jarchas mozárabes: una compilación de lecturas*. “Jarcha 18. Muwaschaha: Yosef al-Katib (el Escriba) (a. 1042) Panegirico en honor de Abu Ibrahim Samuel y de su hermano Isaac”. En <<http://maga.tripod.com/jarcha18.htm>>. Monterrey, México. 5 de noviembre de 1997. Se tomaron en cuenta la transcripción e interpretación realizadas por Lapesa en 1960.

En el presente estudio pretendo exponer la influencia que ejerce la mirada sobre los amantes, particularmente, en la primera novela de la escritora española contemporánea Almudena Grandes, *Las edades de Lulú*, ya que dentro de los exponentes de la literatura española actual, ella destaca por su estilo y visión innovadores al tratar diversos temas. entre ellos, el amor.

Como ha dicho Mercedes Carballo, la narrativa de Almudena Grandes se puede resumir en cinco palabras: deseo, hambre, amor, sexo y literatura². En efecto, en todas las obras de Almudena está muy presente el tema amoroso, y dentro de éste, la mirada siempre adquiere un papel protagónico dentro de la narración. Esto no es gratuito, aunada a la importancia de la mirada en el amor dentro de la literatura a través de la historia, debemos señalar que la mayoría de los escritores de la generación de Almudena Grandes, ha apostado por un proyecto literario, como veremos en el primer capítulo, enfocado al interior del individuo. Parafraseando a Esther Tusquets, la aniquilación de la mirada representa la renuncia a una vida interior³, y ni Almudena Grandes ni sus contemporáneos concebirían la idea de renunciar a su individualidad, ni siquiera por un propósito social, como hicieron sus antecesores.

En esta investigación analizaré el tema y la importancia de la mirada en *Las edades de Lulú*, con la finalidad de encontrar el valor de la mirada de la protagonista, Lulú, y de los personajes que la rodean; la forma cómo la autora da un tratamiento innovador al tema, de tal suerte que nos abre la puerta hacia el interior de la escritora, del personaje, del amor, y por qué no, también del lector.

² Mercedes Carballo-Abengózar. "Almudena Grandes: sexo, hambre, amor y literatura". En Alicia Redondo Goicoechea (coord.). *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*. Madrid: Narcea. 2003. p. 13.

³ Esther Tusquets. "La escritura femenina". En Francisco Rico (ed.). *Historia y crítica de la Literatura española IX. Los nuevos nombres 1975-1990*. Barcelona: Crítica, 1992, pp. 330-331.

Mediante el método de análisis temático limitado, en el primer capítulo, daré un panorama general del estado actual de la novela española, particularmente de la narrativa escrita por mujeres, señalando casos muy concretos de las autoras más destacadas de los últimos años, que pertenecen a la misma generación de Almudena Grandes y que actualmente están activas dentro del campo literario y editorial. En el segundo capítulo, hablaré exclusivamente de esta autora: mencionaré a grandes rasgos su biografía, su obra, su propuesta literaria y la forma como está incorporada dentro de la narrativa española actual escrita por mujeres. En el tercer capítulo, incluiré un análisis general de distintas obras tanto de la literatura clásica, como de las letras españolas y latinoamericanas; con ejemplos claros que apoyarán el tema de la importancia de la mirada dentro de la literatura, pero centrados en el amor y en la obra que es objeto de este trabajo. En el cuarto capítulo, entraré de lleno en el análisis y descripción del tema de la mirada en *Las edades de Lulú*, y su importancia para la protagonista, para el resto de los personajes y para la relación entre Pablo y Lulú. Veremos el peso que adquiere la mirada del amante en la evolución del personaje de Lulú; y finalmente, la relevancia de este tema en la primera obra de Almudena Grandes, una novela que por su contenido y su innovación ha despertado y sigue despertando gran polémica. Trataré de dilucidar la esencia de este asunto y determinar su trascendencia en la narrativa española actual, dentro de la obra de Almudena Grandes y dentro del tema amoroso en los últimos tiempos.

Por motivos metodológicos, esta tesina incluirá también unas conclusiones y una bibliografía básica en sus páginas finales.

CAPÍTULO 1

LA NOVELA ESPAÑOLA ACTUAL ESCRITA POR MUJERES

Los propósitos de este capítulo son proporcionar un panorama general de las características de la novela peninsular de los últimos tiempos, en especial, de la narrativa actual escrita por mujeres, con la intención de situar a Almudena Grandes en su tiempo y espacio literarios; por otro lado, dar a conocer *grosso modo* las tendencias y rasgos de un grupo heterogéneo de escritores que comparten entre sí vivencias e ideologías que chocan con las de sus predecesores y que, como ha dicho Francisco Rico, “tienden a brillar con luz propia mejor que a juntarse en constelaciones”⁴; y “suponen un quiebro más que notable con respecto a los rumbos inmediatamente anteriores”⁵.

Es evidente que el año de la muerte del general Francisco Franco fue decisivo para la historia de España, aunque “es unánime la opinión de escritores, críticos e investigadores en el sentido de que la evolución estético-literaria de los últimos años se explica no por ese emblemático 1975, sino por procesos internos de índole artística gestados ya en los años setenta”⁶. No obstante, a partir de esa fecha, el país emprendió un rumbo diferente: poco a poco fue desapareciendo la censura en los medios de comunicación, comenzaron a abrirse las fronteras ideológicas y geográficas, y hubo más libertad política. El cambio repercutió en todos aspectos de la vida del país; el panorama literario comenzó a tomar caminos muy distintos a los que solía transitar alrededor de 1965.

Durante la etapa de «la transición hacia la democracia» (1975-1982) y el inicio de «la época democrática» (1982 en adelante), la sociedad española se distanció de las ideas del

⁴ Francisco Rico. “Introducción”. En *ibidem*, p. VII.

⁵ *Idem*.

⁶ Darío Villanueva. “Los marcos de la Literatura española (1975-1990): Esbozo de un sistema”. En *ibidem*, p. 4.

régimen de Franco, cuyo perfil nacionalista y católico fue sustituido por una cultura cosmopolita abierta a la influencia extranjera; abierta en el sentido estético, tecnológico, político y religioso. Una cultura que comenzó a liberarse de las ataduras de la dictadura y que culminó en movimientos como “el destape” y el “desmadre”. Estas transformaciones tuvieron como consecuencia una “hegemonía literaria” en la que muchos escritores participaron durante el período de la posguerra y la culminación del franquismo; muchos de ellos dieron un giro rotundo no sólo en sus estructuras narrativas y estéticas, sino también en su ideología. El nuevo proyecto literario de la época se caracterizó por “un pluralismo cultural acentuado, sin mayor consenso ideológico que el de permitir la concurrencia universal de las ideas y las creencias”⁷.

Los marcos de la literatura española actual no sólo dependen del contexto político y social del país, sino también de otras entidades culturales como la industria, el mercado y las nuevas estructuras morales e ideológicas de los grupos predominantes. Atendiendo a la evolución artística y literaria de los últimos años, los creadores han tomado una postura ecléctica y han rechazado las vanguardias, no así la tradición literaria; no se busca la originalidad, sino que se entiende a la literatura como una expresión de cada época donde cada escritor amplía y modifica esta tradición de acuerdo con sus propios criterios. Los críticos e investigadores han convenido en denominar esta etapa como “posmodernidad”. En ella, los nuevos escritores no siguen una homogeneidad, sino que producen su obra cada uno por su cuenta, siguiendo diversos modelos.

En los últimos años, se han hecho las primeras anotaciones y comentarios a esta nueva narrativa y se han establecido algunas de sus características más importantes. Se habla de una notable adhesión del público español a la producción literaria de sus compatriotas.

⁷ Salvador Giner. “Final de siglo: La España posible”. En *ibidem*, p. 51.

Asimismo, gracias a las traducciones, estas obras han sido difundidas con éxito en otros países; además, la lengua castellana ha adquirido gran prestigio en la narrativa extranjera: muchos escritores no hispanohablantes han difundido sus obras originales precisamente en castellano. La literatura española actual se distingue por la diversidad de tendencias que muchas veces ha sido interpretada como debilidad en las posturas estéticas e ideológicas de esta generación. También es muy común que los roles intelectuales se yuxtapongan: el sujeto cumple distintas funciones a la vez, no sólo se desenvuelve como escritor, sino también como crítico, profesor, historiador, lector y hasta editor. A diferencia de lo que ocurría en épocas anteriores, en la actualidad, algunos escritores jóvenes alcanzan la fama muy pronto; incluso, con la publicación de la primera obra ya gozan de gran popularidad y prestigio. En este momento, se habla de un auge publicitario y del apogeo de la industria del libro; la obra ya no tiene sólo un sentido estético o intelectual, sino más bien ha adquirido un carácter de producto de mercado. Por fortuna, esto no ocurre en todos los casos, y muchos escritores siguen buscando la trascendencia de su obra y asumiendo “la pervivencia de la literatura como lenguaje más allá de las restricciones del espacio y el calendario”⁸.

La narrativa española actual se caracteriza por la convivencia de varias generaciones de escritores que comparten un mismo espacio, pero que aportan diferentes tendencias e ideologías. En los últimos tiempos comparten el ámbito literario, por un lado, los novelistas de la época de guerra —tanto los del interior como los del exilio—, ya plenamente incorporados a su país. Por otro lado, han seguido publicando los autores de la generación de medio siglo llamados «novísimos». Los integrantes de ambos grupos aún están comprometidos con la narrativa de posguerra y tienen definidas sus preocupaciones temáticas y forma-

⁸ Villanueva, *op. cit.*, p. 21.

les. Después está la generación del 68 cuya concepción del arte es testimonial y se aleja del realismo social. Y por último, una nueva oleada de narradores que inicia su obra en el transcurso de los años ochenta; son escritores más jóvenes que los precedentes y su fecha de nacimiento se sitúa a partir de 1950, «los nuevos». Estos autores gozan de privilegios inéditos, como el de su consagración temprana, el reconocimiento de los lectores y editores, premios, traducciones, ediciones, etcétera. Estos últimos han desarrollado rasgos contradictorios; la diversidad es su común denominador y su propuesta, si bien no posee una fisonomía definitiva, sí comienza a adquirir ciertos caracteres que se han ido desarrollando a través de los años. Dentro de esta generación bautizada como «los nuevos» por Luis Antonio de Villena, se sitúa Almudena Grandes, nacida en 1960.

La comunidad centrada en torno al 68, protagonista juvenil de un inconformismo que ha dado paso a la euforia —o al desencanto— de la responsabilidad o a la retirada de los carteles de invierno de una redescubierta «vida privada», es la que ocupa ahora la posición preeminente tanto en lo político como en lo económico, en lo universitario o en los *mass media*, y está a las puertas de la consagración literaria que alguno de sus miembros ha alcanzado ya⁹.

La narrativa de los “nuevos” se caracteriza por la perspectiva personal desde la que abordan las obras; la multiplicidad y libertad de tendencias; la variedad de asuntos y formas; el intimismo; el estudio de la soledad, etcétera. Toda esta libertad ha sido interpretada por algunos como la reacción más inconsciente que consciente para superar la represión que antaño coartó la individualidad de sus predecesores.

La literatura española “posmoderna” es más personal y menos literaria; se distingue por su eclecticismo y su rechazo a los dogmas de las vanguardias, empleando el “patrón individual como única medida en la creación y en la recepción”¹⁰; asimismo, por el retorno a la intimidad y el arte de las memorias. Esta nueva narrativa se ha denominado «novela

⁹ *Ibidem*, pp. 11-12.

¹⁰ Francisco Rico. “De hoy para mañana: La Literatura de la libertad”. En *ibidem*, p. 90.

narcisista», «novela ensimismada» o «novela privada»¹¹; en ella predomina el fondo psicológico del escritor sobre cualquier preocupación por el exterior o la situación que vive a su alrededor, como lo hacían los autores anteriores. La abolición de la censura es el síntoma más notable de esta nueva literatura de la democracia que gozó desde el principio de gran libertad. La nueva narrativa trabaja la alusión, la ambigüedad, y un intimismo a la sombra del sistema que se disfraza de falsos conflictos sin que nunca se traspase la frontera de la vida interior: un viaje del *nosotros* al *yo*.

Si observamos la producción literaria de estos años, hay un denominador común que resulta muy revelador: la refundamentación de un ámbito íntimo, *privado*, a costa de otros valores. Murió de consunción la trascendencia *social* de la literatura en los años finales de los sesenta [...] sobrevivieron una literatura obsesionada por sí misma, en permanente trance metaliterario, donde el sujeto enunciativo vivía bajo continua amenaza de desposesión. El regreso de ese sujeto ha llegado por la vía de sus sentimientos, por la necesidad de afirmarse como conciencia feliz y como explorador de sus propias posibilidades sentimentales (y por supuesto, eróticas, ya que no hay más acreditada metáfora de autoposesión y, a la vez, de aniquilación que el coito)¹².

A este período de introspección se le ha llamado *reprivatización*, en donde predominan la publicación de diarios, dietarios y memorias personales, así como el desarrollo de temas antes censurados como el erotismo. Esta clase de obras son propias de épocas donde existe la incertidumbre, por ello “los refugios individuales cobran mayor importancia: cuando todo es incierto alrededor [...] se asienta la potestad del *yo* que se permite el capricho de la arbitrariedad [...] sin llegar a la misantropía ni a la soberbia, pero siempre rozando una y otra, a la par que se afirma con orgullo vivir por y para la literatura”¹³.

Los nuevos autores tienen un proyecto literario donde prevalece el individuo, rodeado por los entornos familiares, la ciudad o el pueblo natal, las circunstancias externas, etcétera. El contexto es sólo un factor secundario, en que los datos y los factores objetivos se hacen

¹¹ José-Carlos Mainer. “Cultura y sociedad”. En *ibidem*, p. 71.

¹² *Ibidem*, pp. 67-68.

¹³ *Ibidem*, p. 68.

incertidumbres, problemas, sentimientos, obsesiones y fantasías estrictamente personales, y el mundo consiste en la huella que las cosas dejan en el espíritu. A las situaciones extrínsecas se les da un significado particular, en situaciones y experiencias que no tienen por qué ser particulares: “Nuestros escritores se observan en el espejo o se refugian en la literatura, seguramente a falta de mayores certezas”¹⁴. Estos escritores se esfuerzan por comprender por qué, pese a todo, sigue siendo el hombre ininteligible. Y dado que el sujeto tiene una estructura de ficción, nada tiene de extraño que la ficción haya abandonado los temas sociales para trabajar los del *yo*. Se busca no la Verdad, sino tu verdad o la mía¹⁵. De este modo, el narrador se convierte en el único personaje de la literatura.

En la narrativa escrita por mujeres, encontramos la manifestación más significativa de esta búsqueda de la propia identidad en la que se habla de un proceso creativo y de autoco-nocimiento: la llamada “novela de formación”, también denominada “novela del despertar”.

La mayor parte de estas novelas tratan de la problemática de la mujer: de su papel en la sociedad, así como de los diversos papeles que debe asumir en ella; de su relación con el sexo opuesto; del paso de la adolescencia a la plenitud como mujer, forzosamente relacionado con la experiencia sexual. Frecuentemente se incluyen consideraciones sobre la vida familiar, a veces desde dos puntos de vista: evaluando aquélla de que procede y mirando hacia aquélla que posiblemente va a fundar.

Éste es el perfil general de la novela española actual escrita por mujeres, aunque el modo de desarrollarla varía según el temperamento, la ideología, el interés por la teoría literaria y por supuesto, el estilo de cada escritora. En esta narrativa se manifiestan temas básicos como la soledad, la carencia del amor materno, la homosexualidad, la obsesión por

¹⁴ *Ibidem*, p. 71.

¹⁵ Dario Villanueva et al. “La «nueva narrativa española»”. En *ibidem*, pp. 302-303.

el sexo, la maternidad, entre otros. Si los ojos de la crítica y la investigación están puestos en esta narrativa, es por la novedad del caso, no porque la condición de mujer marque diferencias contundentes en cuanto al valor estético o intelectual de una obra. La importancia de la nueva narrativa escrita por mujeres radica en que en los últimos años ha crecido considerablemente el número de escritoras que están publicando, a diferencia de lo que ocurría durante la guerra civil y el franquismo. En la actualidad, existen escritoras que pertenecen a las cinco generaciones de narradores que hemos mencionado anteriormente. Aquí sólo se enumeran algunas que forman parte de la generación de Almudena Grandes y que nacieron después de 1960.

Mercedes Abad (Barcelona, 1961). Inició su carrera literaria en 1986, cuando ganó el VIII Premio La Sonrisa Vertical gracias a su libro de cuentos *Ligeros libertinajes sabáticos*. Como muchos escritores de esta época, Mercedes Abad de inmediato consiguió el reconocimiento del público y la crítica; y no sólo se destaca por su desempeño como escritora, sino también por su faceta como periodista. Posteriormente, ha publicado tres antologías de cuentos: *Felicidades conyugales* (1989), *Soplando al viento* (1995) y *Amigos y fantasmas* (2004), y otros cuentos que aparecen en diversas antologías. También ha escrito dos novelas: *Sólo dime donde lo hacemos* (1991) y *Sangre* (2000). Su obra se caracteriza “por un estilo sumamente irónico, un lenguaje expresivo y mordaz, una profusión de situaciones absurdas y originales, una estructura marcada por los finales sorprendivos y, en general, por un derroche de imaginación”¹⁶. Trata temas como el matrimonio, la sexualidad, entre otros.

Cuca Canals (Barcelona, 1962). Al igual que muchos de sus contemporáneos, no sólo ejerce el oficio de escritora, sino también el de pintora, publicista y guionista de cine. Este

¹⁶ Concha Alborg. “Desavenencias matrimoniales en los cuentos de Mercedes Abad”. En Redondo Goicoechea, *op. cit.*, p. 31.

último le ha otorgado diversos premios y reconocimientos. En 1996, publicó su primera novela, *Berta la larga*, que alcanzó rápidamente el éxito por su originalidad. En 1998 publicó *La hescritora* y un año después, *Llora, alegría*, la tercera y última de sus novelas. La narrativa de Cuca Canals retoma las estructuras de la novela decimonónica y la renueva, no rechazando la tradición literaria, sino interpretándola de acuerdo a su propio criterio.

Belén Ruiz de Gopegui (Madrid, 1963). Durante un tiempo trabajó como periodista en el diario madrileño *El Sol*. En 1993 publicó su primera novela, *La escuela de los mapas*, galardonada con el Premio Tigre Juan 1993 y el Premio Iberoamericano Santiago del Nuevo Extremo a primeras novelas. En 1995 publicó con éxito *Tocarnos la cara*; en 1998 apareció *La conquista del aire*, novela que “muestra una mirada lúcida y crítica sobre la sociedad actual”¹⁷. Por su novela, *Lo real* (2001), fue finalista del XIII Premio Rómulo Gallegos 2003, del I Premio Fundación José Manuel Lara de Novela 2002 y del Premio de la Crítica 2001. Al igual que Canals, también ha escrito guiones cinematográficos como *El principio de Arquímedes* (2004). Su novela más reciente se llama *El lado frío de la almohada* (2004).

Luisa Castro (Foz, Lugo, 1966). En 1984 editó su primer libro de poemas, *Odisea definitiva, Libro póstumo*. Entre 1986 y 1990 publicó otros tres: *Los versos del eunuco* (1986), premio Hiperión, *Baleas e baleas* y *Los hábitos del artillero* (1988), que ganó el Premio Juan Carlos I. En 1990 publicó su primera novela *El somier*, finalista del VIII Premio Herralde y en 2001, con *El secreto de la lejía*, resultó ganadora del Premio Azorín de Novela. Su narrativa es calificada como la creación de “un mundo mítico y arcaico”¹⁸, un mundo de fantasía en el que la autora nos introduce a través de un camino misterioso y ambiguo.

¹⁷ Anónimo. “Belén Gopegui”. En *escritoras.com*. <<http://www.escritoras.com/escritoras/escritora.php?i=143>>

¹⁸ Béatrice Rodríguez. “Luisa Castro o la escritura doble”. En Redondo Goicoechea, *op. cit.*, p. 98.

Lucía Etxebarria (Bermeo, 1966). Inició su carrera literaria con la novela *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, publicada en 1997. Al año siguiente escribió *Beatriz y los cuerpos celestes*, con la que ganó el Premio Nadal. Posteriormente, publicó sus ensayos. *La Eva futura*; *La letra futura*, que le dio un lugar reconocido ante los ojos de la crítica por “su clara visión de la situación de la mujer, en especial en el mundo literario”¹⁹. Los problemas de la mujer y su papel en la sociedad, la música y el mundo de las drogas son algunos elementos que predominan en su narrativa. Asimismo, ha escrito guiones de cine y diversas antologías de cuento y ensayo. La obra de Etxebarria refleja una gran preocupación por la búsqueda de la libertad y de un lugar en la vida. Sus personajes femeninos se enfrentarán sobre todo a problemas familiares, religiosos y laborales, situaciones que han marcado la vida de la propia escritora y que ha llevado a las páginas de su narrativa. Acaba de publicar su última novela, *Un milagro en equilibrio*, 2004, que ha recibido el Premio Planeta.

Marta Sanz (Madrid, 1967). En su rol como periodista, ha colaborado en diversas publicaciones periódicas. En su papel como escritora, ha publicado cuatro novelas: *El frío* (1995), *Lenguas muertas* (1997), *Los mejores tiempos* (2001) y *Animales domésticos* (2003). También ha participado en distintas antologías de relatos como *Páginas amarillas*, *Daños colaterales*, *Escritores frente a la tortura* y *Escritores contra el racismo*. Su narrativa es un reflejo de la sociedad española actual: “una sociedad deshumanizada, donde conceptos como desamor, abandono, incomunicación, locura y muerte van deteriorando la personalidad del individuo [...] una sociedad que, a pesar de todo, proyecta un futuro esperanzador”²⁰.

¹⁹ Anónimo. “Lucía Etxebarria”. En *escritoras.com* <<http://www.escriitoras.com/escriitoras/escriitoras.php?j=154>>.

²⁰ Marina Villalba Álvarez. “Dos narradoras de nuestra época: Gabriela Bustelo y Marta Sanz”. En *Redondo Goicoechea, op. cit.*, p. 130.

Care Santos (Barcelona, 1970). Periodista, crítica y escritora. Publicó su primera obra en 1995, *Cuentos críticos*, y al año siguiente obtuvo el Premio Alcalá de Henares de Narrativa con *Intemperie*, libro de relatos. En 1999 ganó el Ateneo Joven de Sevilla con su novela *Trigal con cuervos*. Ha escrito, además, las novelas *Aprender a huir* (2002) y *Los ojos del lobo* (2004), y los libros de cuentos *Ciertos testimonios* (1999), *Solos* (2000) y *Matar al padre* (2003). Los temas del pasado y la memoria, así como los asuntos de la psicología femenina y la situación de la mujer frente a las relaciones de pareja, están siempre presentes en su obra.

Laura Espido Freire (Bilbao, 1974). Fundadora de dos revistas de opinión y creación literaria, y columnista en diversas publicaciones. Ha publicado cuatro novelas hasta la fecha: *Irlanda* (1998), *Melocotones helados*, Premio Planeta (1999), *Diabulus in música* (2001) y *Nos espera la noche* (2003). Muchas de ellas han sido traducidas a diversos idiomas y han tenido un éxito inmediato. Ha publicado también poesía, ensayo y libros de relatos: *Donde siempre es octubre* (1999), y *Cuentos malvados* (2001). Freire es una autora que crea un mundo paralelo, irreal, mágico, “susceptible de ser observado desde distintos puntos de vista, desde distintos lugares y tiempos”²¹. Su narrativa, siempre simbólica, trata diversos temas como la oscuridad y las relaciones personales pero desde un punto de vista un tanto pesimista.

Sólo se han mencionado algunas narradoras que pertenecen a la misma generación de Almudena Grandes, con la finalidad de dar un panorama general de las mujeres que actualmente están publicando en España. En el siguiente capítulo, trataremos en forma individual el caso de Almudena Grandes.

²¹ Paula López Jiménez. “Espido Freire: una nueva visión de los cuentos de hadas”. En *ibidem*. p. 149.

CAPÍTULO 2

EL CASO DE ALMUDENA GRANDES

2.1. Semblanza biográfica

Almudena Grandes Hernández nació en Madrid en 1960. Estudió Geografía e Historia en la Universidad Complutense de esa misma ciudad. Nunca ejerció su carrera, en cambio, inició una en el mundo editorial en donde trabajaba como escritora de encargo para diversas editoriales que se dedicaban particularmente a libros de texto, fascículos y obras de consulta o divulgación²². Su padre y su abuelo eran poetas; pero lo que verdaderamente hizo que Almudena descubriera su vocación literaria, como ella misma nos narra en el prólogo de *Modelos de mujer*, fue una costumbre que los hombres de la familia cultivaban semana a semana. Mientras éstos veían el fútbol, los niños permanecían callados en el comedor, dibujando; Almudena Grandes no sabía dibujar, así que en vez de eso, escribía: “todos los domingos, invertía los noventa minutos del partido en escribir *el cuento*”²³.

Su trabajo como colaboradora editorial desarrolló notablemente su creatividad y asimismo le permitió aprender el oficio y familiarizarse con la disciplina cotidiana de la escritura²⁴. Fue precisamente en este ámbito donde Almudena Grandes se decidió a dar el paso definitivo para convertirse en escritora. Su jefe contrató a una periodista como redactora para compartir la carga de trabajo. Esta mujer, que había ganado un accésit en un concurso literario de cuento, desencadenó la soberbia y el ímpetu que la escritora albergaba en su interior para escribir su primera obra: *Las edades de Lulú*, novela que en 1989 recibió el XI premio de narrativa erótica La Sonrisa Vertical.

²² Almudena Grandes. Prólogo. *Las edades de Lulú*. Barcelona: Tusquets, 2004, p. 9. (Andanzas. 555.)

²³ Grandes. Prólogo. *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets, 2001, p. 11. (Fábula. 100.)

²⁴ Grandes. Prólogo. *Las edades...*, *op. cit.*, p.10.

Después del éxito inminente y la polémica que Almudena Grandes desencadenó con *Las edades de Lulú*, uno de los primeros conflictos a los que se enfrentó como escritora fue el de crear un personaje masculino con la misma fidelidad que había creado a Lulú. Así que en 1991 escribió su segunda novela: *Te llamaré Viernes*, que significó para ella una lucha encarnizada que finalmente la dejó insatisfecha:

Y a penas consigo perdonarme la dosis de pusilanimidad que encierra mi segunda novela —en la que escogí deliberadamente un punto de vista masculino sólo para demostrar que mi vocación literaria era firme—, cuando recuerdo el monstruoso esfuerzo que me exigió escribirla²⁵.

En 1994, publicó *Malena es un hombre de tango*, con la que recobró nuevamente el favor de la crítica y sobre todo, la confianza en sí misma. *Malena* es una novela que nos cuenta la historia de cuatro generaciones de una familia. En ésta, Almudena Grandes gestará los modelos de mujer que desarrollará plenamente en sus obras posteriores.

Dos años después, en 1996, dio a conocer una compilación de siete cuentos que llevará el título de uno de ellos: *Modelos de mujer*. Todos escritos desde una perspectiva femenina, desarrolla cada vez más la problemática que caracteriza la narrativa de Almudena Grandes (la comida, el sexo, el amor, el deseo y las relaciones entre madre e hija). Inevitablemente, estos relatos indicarán el sendero por el que transitará la narrativa de una mujer, que al igual que la de muchos escritores de su generación, busca la realización literaria a través del relato introspectivo.

Es por ello que, en 1998, identificada plenamente con el oficio literario, Almudena Grandes cerró el ciclo de su obra testimonial con *Atlas de geografía humana*, novela coral en la que cuatro mujeres “nos cuentan su vida y con ella buscan su identidad, una identidad individual, como mujeres muy distintas entre sí, y una identidad colectiva, como mujeres de

²⁵ Grandes. Prólogo. *Modelos...*, *op. cit.*, p.17.

la misma edad, con parecidas vivencias culturales y políticas y con problemas de amores y desamores compatibles²⁶.

En el 2002, Almudena Grandes fue galardonada con el Premio Juli, por su novela, *Los aires difíciles*, que cuenta la vida de Juan Olmedo y Sara Gómez. Esta obra representó un gran paso para la escritora en muchos aspectos: en ésta, la perspectiva autobiográfica si no desaparece, es abordada de una forma menos explícita; el ambiente y el contexto histórico pesarán mucho más que en sus obras anteriores; empleará recursos de corrientes literarias anteriores como la novela realista; y nuevamente intentará elaborar un personaje masculino, esta vez con más éxito.

Su última novela, *Castillos de cartón*, fue publicada en el 2004. En esta ocasión, la autora se inclinó por una historia en la que María José, Marcos y Jaime forman parte de un triángulo amoroso en una atmósfera artística y con una gran carga erótica. Al parecer, *Castillos de cartón* es el inicio de una etapa en que los temas y los recursos narrativos de Almudena Grandes siguen consolidándose.

Ésta es, hasta el momento, la totalidad de la producción literaria de Almudena Grandes, que para muchos es lamentablemente escasa; hecho que es explicado por la misma autora al declarar que su forma de escribir es muy lenta. No obstante, aunque Almudena Grandes no sea una autora prolífica, esto no quiere decir que su obra carezca de profundidad y calidad; por el contrario, considero que es una de las voces más importantes dentro de las narradoras españolas contemporáneas.

²⁶ Carballo-Abengózar, *op. cit.*, pp. 23-24.

2.2. Almudena Grandes dentro de la narrativa española actual escrita por mujeres

Como vimos en el capítulo anterior, Almudena Grandes pertenece a la generación de escritores nacidos después de 1960. Este grupo se gestó en medio de un ambiente histórico y cultural en el que la represión y la austeridad del régimen franquista fueron sustituidas por una democracia abierta y sin censura. La sociedad de estos años “sucumbió sin resistencia a las tentaciones de la vida moderna en cuanto ésta se hizo asequible. Del franquismo recalcitrante se pasó sin solución de continuidad a la etapa del ‘Destape’ en lo sexual y del ‘Desmadre’ en lo general”²⁷.

Almudena Grandes y muchos otros escritores tuvieron la oportunidad de ser testigos de esta etapa de descontrol y turbulencia que culminó en el nacimiento de la España democrática. Evidentemente, la revolución moral y cultural que experimentó el país repercutió en la concepción literaria de los jóvenes artistas:

La novela, en concreto, tras el pretendido terremoto cultural de 1968, produjo un relato que a menudo indaga en la identidad perdida del sujeto narrador, lo que la transforma en ejercicio de introspección frente a los vastos frisos narrativos que admiraban los críticos a la antigua usanza²⁸.

En este período, la literatura se enfocará principalmente hacia el sujeto y su intimidad; los temas sociales serán sustituidos por asuntos de carácter privado. Almudena Grandes compartirá con los escritores de la posmodernidad, una inclinación definitiva hacia los problemas personales, el tono intimista, el eclecticismo; pero sobre todo, la ausencia de censura y la libertad de expresión que comenzó a apoderarse del nuevo estilo de vida de los españoles a partir de la muerte de Franco.

Dentro de la nueva narrativa española, existe un número elevado de escritoras que ha luchado, durante varias generaciones, por ganar un lugar dentro del mundo literario que

²⁷ Miguel A. Pérez Abad. “‘Modelos de mujer’: ¿Feminismo en Almudena Grandes?”. En <http://www.sgci.mec.es/au/agrandes.htm>. Melbourne, junio de 2001.

²⁸ *Idem*.

antaño estaba dominado por los varones. Esta apertura ha significado un fenómeno social de alcances desconocidos aún. La novela española actual escrita por mujeres ha abierto un portal hacia el nuevo siglo con temas y estilos inexplorados. Por ello resultan de gran valor las aportaciones que estas narradoras están haciendo dentro de la narrativa, porque otorgan al lector una nueva visión literaria.

Las jóvenes narradoras han explorado caminos inéditos para la mujer dentro de la literatura. Actualmente, las escritoras no sólo cultivan el cuento infantil, la poesía lírica o el relato intimista, sino que han incursionado en todos los demás géneros con gran maestría. Estas escritoras han retratado con una fidelidad impresionante su realidad y el mundo en el que viven, por esta razón su producción resulta tan destacada.

Almudena Grandes no es la excepción, su proyecto literario, sobre todo dentro del ciclo testimonial, manifiesta una severa preocupación por la situación de la mujer no desde un punto de vista social; sino desde el interior de sus personajes. Escribe principalmente sobre mujeres, desde su propia memoria y experiencia, porque, como ella misma afirma:

Creo que la literatura es autobiográfica en un sentido amplio porque el único punto de partida de cualquier ficción es la memoria, pero en la memoria reside mucho más que la experiencia de los episodios objetivos de la vida real, en la memoria se amontonan muchas otras vidas, las vidas deseadas...²⁹

Como escritora posmoderna, partirá de su vida interior y su intuición para escribir. Sus personajes se gestarán en sus emociones y pensamientos más profundos. De ese modo, los lectores se verán reflejados en su narrativa como si fuera un espejo de sus propias almas.

²⁹ Inma Roiz. "Almudena Grandes. La naturalidad del estilo femenino". En http://www.chicachica.com/portals/chicachica/ini_Biblioteca_art.jsp?articulo=30&texto=ARTICULOS.

2.3. La postura literaria de Almudena Grandes

Almudena Grandes escribe desde su memoria; desde su propio territorio geográfico y literario que es Madrid; desde un universo íntimo y pequeño en donde habitan temas como el deseo, el sexo, el amor, el placer, la belleza física y la búsqueda de una libertad antes negada para España y para el género femenino. Porque Almudena Grandes se ha ido formando como escritora al mismo tiempo que su país se ha ido desarrollando como una nación democrática.

Esta escritora ha compartido con su nación y su ciudad un mundo de juventud en el que tanto España, Madrid y Almudena Grandes, como la mujer española, han alcanzado una autonomía considerable; y esto lo vemos reflejado en el ambiente madrileño, en los personajes de sus novelas como Lulú y María José, y de alguna manera, en la propia autora.

Pero además, Almudena Grandes, al igual que muchos escritores posmodernos, ha cultivado algunas técnicas de la tradición literaria como es el caso de la novela decimonónica. Retomando muchas de las características de forma de la novela realista, ha intentado escribir novelas largas y de estructura compleja a la usanza de los grandes autores del siglo XIX, con Leopoldo Alas *Clarín*, Emilia Pardo Bazán y sobre todo, Benito Pérez Galdós (excepto quizá en *Las edades de Lulú*).

Algunas de sus novelas son extensas, con claros indicios de un determinismo sobrio, pero contundente; la acción comienza *in medias res*, en un momento muy avanzado del conflicto, enfatizando de vez en cuando algunos antecedentes remotos y recientes; con temas galdosianos que la escritora ha traído hasta nuestro siglo como el problema del determinismo físico (pongo por caso, la belleza), la maternidad, el amor, entre otros.

Las características de la narrativa de Grandes revelan, evidentemente, que estamos frente a una escritora que mezcla tendencias innovadoras y auténticas con su innegable in-

clinación decimonónica. La novedad dentro de su obra la constituye no sólo el tratamiento de temas tabú, sino también que la autora “construye en sus relatos un mundo donde la realidad se percibe a través de los sentidos”³⁰, y al mismo tiempo, sus personajes son manipulados por el deseo y la voluntad de aquéllos:

Las novelas de Almudena Grandes están llenas de pasión. una pasión contra la que no se puede luchar, que no se elige, sino que se tiene o la tienen siempre cierto tipo de caracteres. La pasión es amor, el amor es deseo, el deseo produce hambre, y la literatura es una manera de expresarlo todo y a su vez una forma de pasión, deseo, amor y hambre³¹.

El deseo es el eje, y estos temas son los que giran alrededor de él, y poco a poco van evolucionando para tomar nuevos giros y matices que la escritora empleará como medios para expresar sus inquietudes más íntimas, y al mismo tiempo, más universales; donde los personajes paridos por la autora, buscan desesperadamente dar un sentido a su existencia a través del sexo, el amor, la pasión.

³⁰ Carmen Núñez Esteban y Neus Samblancat Miranda. “Belleza femenina y liberación en ‘Modelos de mujer’ de Almudena Grandes”. Universidad Autónoma de Barcelona. En <<http://www.ub.es/cdonal/Belleza/NUNEZ.pdf>>.

³¹ Carballo-Abengózar, *op. cit.*, p. 13.

CAPÍTULO 3

LA IMPORTANCIA DE LA MIRADA EN EL AMOR DENTRO DE LA LITERATURA

*...sólo se ve bien con el corazón.
lo esencial es invisible a los ojos.*

ANTOINE DE SAINT EXUPERY, *El principito*.

Antes de introducirnos en la novela elegida, es preciso hablar de la trascendencia de la mirada en la literatura, específicamente, de la mirada de los amantes. La mirada es esencial en el amor; incluso podemos atrevernos a afirmar que la mirada es el alma misma de Afrodita. El dicho popular: “el amor es ciego”, adquiere un profundo significado a través de los tiempos, no sólo es una fórmula o un cliché que se inventó para aludir al carácter poco objetivo de los enamorados.

Así como los fenómenos naturales se explican mediante mitos; así como los psicólogos encuentran la respuesta de los problemas de la mente humana en las letras; nosotros, como estudiosos y amantes de la literatura y del género humano, podemos encontrar la explicación a la ceguera del amor indagando en las historias que han acompañado a nuestra cultura occidental a través de los siglos, para demostrar la importancia de la mirada en el amor dentro de la literatura y sustentar la hipótesis que se ha planteado en nuestro trabajo de investigación y que Almudena Grandes escribe en el prólogo de *Modelos de mujer*: “la mirada del amante modifica y determina la imagen que el ser amado obtiene de sí mismo”³², en el caso de su primera novela, *Las edades de Lulú*.

³² Grandes. Prólogo. *Modelos...*, *op. cit.*, p. 14.

Uno de los temas más difíciles de estudiar para un humanista es el amor. porque el amor es un absoluto que está condicionado a interpretarse mediante la experiencia subjetiva, de suerte que el amor tiene las mismas cualidades que el estado líquido de la materia, es decir, tiene la propiedad de adquirir la forma del recipiente que lo contiene. Estudiar el amor equivale a cavar un hoyo; entre más se escarba, la hendidura se hace más grande y profunda; lo mismo ocurre con el amor, por eso se dice que “el amor es un misterio que no se debe indagar”³³. Y si el amor es uno de los grandes misterios de este mundo, es evidente que nuestros antepasados se dieron a la tarea de investigarlo, o al menos, de intentar explicarlo. Los misterios están siempre a la sombra, o bien, en la oscuridad, y por ello el enigma del amor está íntimamente relacionado con la mirada y la ausencia de ésta: la ceguera.

En este capítulo, analizaremos algunos casos dentro de la literatura en los que la mirada resulta un elemento esencial para el desarrollo de una historia de amor. Es importante señalar que el tema ha sido poco estudiado y que los ejemplos han sido elegidos por su gran representatividad, pero es evidente que existen muchos más igual de importantes y reveladores. Este apartado es sólo un breve bosquejo para dar una visión general del asunto³⁴.

Mirar es una forma de conocer, pero en el amor no cabe el conocimiento, en contraste, cuando surge este sentimiento, el ser amado ignora la verdadera naturaleza del objeto de su amor. “Saber y sentir son cosas diferentes. Cuando sientes no sabes, y cuando crees que sabes ya dejaste de sentir”³⁵. Como dijera Unamuno: “el amor precede al conocimiento, y éste mata a aquél [...] y es que *nihil cognitum quin praevolitum*”³⁶. Conocer es perdonar.

³³ Luis Bonilla. *El amor y su alcance histórico*. Madrid: Revista de Occidente, 1964, p. 36.

³⁴ Los ejemplos serán mencionados en el siguiente orden: En primer lugar, los de literatura clásica o que pertenezcan a una lengua que no sea el español; en segundo lugar, los de la narrativa española; por último, los casos elegidos que pertenezcan a las letras latinoamericana.

³⁵ Xavier Velasco. *Diablo guardián*. Alfaguara: México, 2003, p. 403.

³⁶ No se conoce nada que no se haya querido antes.

dicen. No, perdonar es conocer. Primero el amor, el conocimiento después³⁷. Según Fromm, la fe es una condición necesaria para que el amor exista; no puede haber amor si existe temor a amar; el miedo es lo contrario a la fe y por tanto, amor y falta de fe no pueden habitar al mismo tiempo el corazón del ser humano:

Mientras tememos conscientemente no ser amados, el temor real, aunque habitualmente inconsciente, es el de amar. Amar significa comprometerse sin garantías, entregarse totalmente con la esperanza de producir amor en la persona amada. El amor es un acto de fe, y quien tenga poca fe también tiene poco amor³⁸.

La ceguera, la oscuridad y la sombra son elementos que simbolizan la fe del amante, cuya mirada se nubla o enceguece ante la presencia del ser amado. Por el contrario, cuando el amante se quita la venda de los ojos y accede al conocimiento, está renunciando a amar. La oposición entre el conocimiento y el amor; la ceguera y la vista; la claridad y la oscuridad, es tan añeja que se remonta a la historia de los primeros amantes: Adán y Eva. Dios les permite comer de todos los árboles que hay en la huerta, excepto del Árbol de la Vida, pero la serpiente consigue que Eva desobedezca esta orden, con el siguiente argumento: “se les abrirán a ustedes los ojos y serán como dioses y conocerán el bien y el mal”³⁹. La pareja pensaba que al probar el fruto prohibido conquistaría la Verdad, pero al hacerlo, Adán y Eva se contemplan desnudos e indefensos y son expulsados del paraíso: “Entonces se les abrieron los ojos y se dieron cuenta de que estaban desnudos”⁴⁰. Se ha hablado de la interpretación religiosa de este pasaje, pero si nos atrevemos a realizar una lectura sustituyendo los motivos religiosos por motivos amorosos en donde Dios representa a Eros; el Paraíso es todo aquello que el amor ofrece al ser humano; Adán y Eva son los amantes; la serpiente es

³⁷ Miguel de Unamuno. *Niebla*. Mario J. Valdés (ed.). Madrid: Cátedra, 2001, p. 123. (Letras Hispánicas, 154.)

³⁸ Erich Fromm. *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*. Noemi Rosenblatt (trad.). Barcelona: Paidós, 1980, p. 123. (Paidós Studio, 7.) Las cursivas en la cita son del autor.

³⁹ Génesis 3, 5.

⁴⁰ Génesis 3, 7.

la curiosidad y el fruto del árbol es el conocimiento, el texto bíblico alcanzaría un significado enfocado a nuestra investigación. Cuando los amantes probaron el fruto (adquirieron el conocimiento), perdieron su fe en el Amor (traicionaron la confianza en Dios), y así, la venda invisible que tenían en los ojos desapareció y pudieron contemplarse uno al otro tal y como eran, y el Amor, como castigo, los expulsó del paraíso, es decir, los despojó del ensueño que representa el enamoramiento.

La moraleja de esta historia, a partir de la lectura muy particular que acabamos de hacer, es que si se quiere conservar el amor —el paraíso del amor—, se debe mantener la venda de los ojos bien puesta, se debe creer ciegamente en el amor, porque el que no lo haga, corre el riesgo de perder su edén: “Los que no tienen el amor ciego, han de cerrar los ojos para no defraudarse”⁴¹.

Adán y Eva lo perdieron todo y no fueron los únicos amantes que sufrieron el exilio del amor. Remontándonos a los mitos griegos, citaremos dos en los que la historia de Adán y Eva se repite con algunas variantes. Si se ama, y el miedo y la curiosidad aparecen, la fe del amante se debilita y entonces, el amor se esfuma en un instante. Cuando Plutón y Proserpina, dioses que reinaban en el Hades, conceden a Orfeo la oportunidad de rescatar a su amada Eurídice, le ponen como condición que no debe mirarla hasta que se encuentren fuera de aquel valle de oscuridad. Eurídice caminaba detrás de Orfeo, pero cuando ya estaban cerca de atravesar las puertas del Infierno, Orfeo flaquea y vuelve la mirada hacia su amada cuya figura se evapora en ese mismo instante ante los ojos del enamorado. Orfeo, símbolo de la fidelidad masculina, pierde para siempre a su amada por el temor de no creer que ella lo seguía realmente. Así, es expulsado del paraíso de las mieles de la ninfa y es castigado

⁴¹ Palabras de Noel Claraso Daudi.

por el Amor a través de los dioses del Averno⁴². El saber equivale a abrir los ojos, a perder la confianza en creerse amados y entregarse al miedo a amar. La duda se apoderó de Orfeo y miró, mostrando desconfianza hacia su amada y hacia los dioses, fue preso de “la atormentadora incertidumbre que es también impaciencia de amar y afán de saberse correspondido. Al querer comprobar la realidad, se desvanece su ideal y fracasa el intento de resucitar un amor...”⁴³

Uno de los mitos que representa mejor la pérdida del amor por el conocimiento y la falta de fe, es el de Psiquis y Cupido. Psiquis era hija de un rey, poseedora de una belleza que competía con la de Venus; dicha hermosura despertó el coraje y la envidia de la diosa. Por eso envió a su hijo Cupido a que se deshiciera de ella. El joven se enamoró de Psiquis, la tomó secretamente como esposa y la llevó a un palacio lleno de riquezas. Psiquis no conocía la identidad de su marido, pero se entregaba a su amor todas las noches y cada vez se sentía más unida a él. Sus hermanas, que representaban los vicios enemigos del amor: la *vanidad* y la *curiosidad*, la convencieron de que su marido era un monstruo y que debía matarlo. Psiquis no pudo soportar la curiosidad y una noche decidió seguir los consejos de sus hermanas y averiguar la identidad de su marido. Para su sorpresa, el terrible monstruo que dormía en el lecho conyugal no era sino el dios del amor. Cupido, al verse descubierto, huyó de Psiquis de inmediato. Por faltar a su promesa y doblegar su fe, Psiquis perdió el amor y su paraíso. Sólo realizando tareas sorprendentes que le encomendó Venus, pudo recuperarlo⁴⁴.

⁴² Bonilla, *op. cit.*, pp. 21-24.

⁴³ *Ibidem*, p. 24.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 31-36.

Éste es el ejemplo más egregio de cómo el amor no conoce la luz, sino que vive en la oscuridad o en la niebla, y de cómo se esfuma cuando la fe desmaya y la luz llega a los ojos del amante.

Psiquis se enamora del amor, pero como precisamente ella es Sabiduría pretende *saber* lo que es ciertamente el amor, desea conocer, profundizar en la verdad sobre la existencia del amor, y por eso quiere *ver* con sus ojos la realidad; pero cuando lo consigue, el amor se desvanece para ella, porque es algo que no resiste el análisis sin correr el riesgo de perderlo, así como la ilusión se desvanece cuando se investiga con ojos analizadores, y la felicidad desaparece cuando se pierde la ilusión del ideal creado⁴⁵.

El que intenta explicar su amor, como Psiquis, ama con la cabeza y no con el corazón, y por ello, corre el riesgo de perderlo. “Porque en el reino del amor sólo sabe quien cree, y lo demás no existe”⁴⁶. Ésta es la lección que la tradición bíblica y grecolatina nos ha querido mostrar acerca del amor y su condición invidente.

Pero si Eva y Psiquis optaron por desafiar esta condición y abrir los ojos, los hombres de la Baja Edad Media, en su orientación al amor idealizado, eligieron al objeto de su amor a partir de una imagen a la que adornaron de las más sublimes cualidades. La propuesta de esta época es precisamente que se puede llegar al amor espiritual a través de la belleza: “y *amaré más todavía a aquella cuya imagen me enamora*”⁴⁷, escribe Petrarca. La mujer amada se convierte en un ser perfecto, quimérico. Para el amante es imposible poseerla, está destinado a vivir en la ilusión y el embelesamiento; por tanto, el conocimiento de la verdad le es negado. Beatriz y Laura quedarán para la posteridad como los iconos de la mujer ideal. Gracias a estas dos mujeres, Dante y Petrarca confirman lo propuesto por Platón y Séneca, filósofos que afirmaron que la belleza puede conducir al amor espiritual a través de la contemplación y la idealización. De tal manera que los poetas nos dan una

⁴⁵ *Ibidem*, p 36. Las cursivas son del autor.

⁴⁶ Velasco. *op. cit.*, p. 344.

⁴⁷ Cit. en Bonilla, *op. cit.*, p. 117. Las cursivas son del autor.

muestra de su fe ciega en el amor, pues se entregaron totalmente a la adoración de una mujer sin conocer su auténtico valor.

En el *Roman de la Rose* (1573)⁴⁸, el caballero *Amor* va acompañado de su escudero llamado *Dulce Mirada*, y baila con una dama llamada *Hermosura*⁴⁹. El amor está acompañado siempre de la mirada del amante que se mezcla en una danza misteriosa con una mujer que representa la belleza. Pero, ¿cómo se puede saber si un ser es portador o no de hermosura? Alguien dijo muy acertadamente que “la belleza está en los ojos del que mira”. Georges Bataille también asegura que la belleza “varía según cuál sea la inclinación de quienes la aprecian”⁵⁰. El amor tiene la facultad de hacer que el amante revista al ser amado de cualidades extraordinarias, o más precisamente, que encuentre virtudes en éste que nadie más había visto antes.

Por eso las cuartetas octosilábicas del *Libro de buen amor* (1330) —el manual para el buen amante hispanoamericano por antonomasia—, resultan reveladoras:

El amor faz sutil al omne que es rrudo; faze le fablar fermoso al que antes es mudo; al omne que es covarde faze lo muy atrevudo; al perezoso faze ser presto e agudo. Al mancebo mantiene mucho en la mancebez, e al viejo faz perder mucho la vejez; feze blanco e fermoso del negro como pez: lo que non vale una nuez, amor le da grand prez⁵¹.

En estos versos, el Arcipreste de Hita explica claramente la manera como el amor transforma a las personas y cómo éstas pueden adquirir un valor impresionante a los ojos del ama-

⁴⁸ Se presume que el manuscrito pudo ser escrito a finales del siglo XIII o principios del XIV, aunque la primera edición que se conoce es de 1573. De Meun, Jean et Guillaume de Lorris. *Le roman de la rose*. Armand Strubel (trad.). Paris: Le livre de Poche, 1992. (Lettres gothiques, 4533.)

⁴⁹ *Ibidem*, p. 124.

⁵⁰ Georges Bataille. *El erotismo*. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin (trad.). Barcelona: Tusquets, 2002. p. 148. (Ensayo, 34.)

⁵¹ Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*. G. B. Gybbon-Monypenny (ed.). Madrid: Castalia, 1988. p. 141. (Clásicos Castalia, 161.)

morado: “El que es enamorado, por muy feo que sea, otrosí su amiga, maguer que sea muy fea, el uno e el otro, non ha cosa que vea que tan bien le paresca, nin que tanto desea”⁵².

Pero este fenómeno no sólo ha sido ilustrado por los grandes escritores. Los estudiosos del erotismo han descubierto, a través de investigaciones de campo, que el amor no es tan ciego como se presume. En un trabajo realizado por Ignace Lepp, llamado *Psicoanálisis del amor*, se demuestra que una persona enamorada es capaz de descubrir talentos y virtudes en el ser amado que éste mismo ignoraba. El investigador nos habla del caso de una bailarina que lo visita para que la ayude a ser una mejor mujer. Los conocidos de la paciente comenzaron a dar informes acerca de su personalidad frívola y vanidosa; la única persona que no habló de los defectos de aquella mujer y que opinó cosas agradables fue el hombre que la amaba. Inicialmente, el psicoanalista pensó dar la razón a los censores de la paciente y creer que el amor enceguecía a su pareja. Con gran asombro, descubrió que el enamorado tenía la razón contra todos los demás. El amor había logrado que el amante descubriera cualidades que el propio ser amado ignoraba⁵³. Concluye que “el amor auténtico es, en efecto, el más eficaz creador y promotor de la existencia. Si tantas personas, bien o medianamente dotadas, siguen siendo tan mediocres, a menudo se debe a que nunca han

⁵² *Idem.*

⁵³ Un caso que vale la pena ser mencionado es el de la película *A la sombra del sol*, en el que una prostituta y un asesino a sueldo que huye de sus enemigos se conocen por casualidad. Ninguno de los dos conoce la verdadera identidad del otro. Se enamoran. Gracias a que los amantes se forjan una opinión basándose sólo en los momentos gratos que han vivido juntos, la prostituta comienza a sentirse como una dama respetable que puede aspirar a ser una mujer decente; mientras que el asesino se da cuenta de su capacidad de albergar sentimientos sublimes como el amor y el perdón. De esta forma, el concepto que cada uno tiene de sí mismo se transforma a través de la opinión del otro. El desenlace es sumamente interesante: Los amantes planean escapar juntos del país, pero no son capaces de confesarse la verdad. Por distintos motivos no pueden llegar al barco donde se fugarían. Pero ambos envían cartas donde explican su verdadero oficio e identidad. Sabiamente, y ante la inevitable separación de los amantes, el encargado de entregar estas cartas, las arroja al mar, evitando para siempre que cada uno conozca la verdad y experimente una gran desilusión. Este ejemplo cinematográfico nos explica no sólo cómo el amante descubre la verdadera esencia del ser amado, sino también la forma en que el amor se salva, renunciando al conocimiento de la verdad.

sido amadas con un amor tierno y exigente”⁵⁴. El amor es una experiencia subjetiva que permite “reconocer los ocultos tesoros del amado, no sólo lo que el ser amado es, sino sus posibilidades futuras”⁵⁵.

Don Quijote⁵⁶, el personaje más célebre de las letras españolas, tampoco pudo escapar a los efectos del enamoramiento. En su supuesta locura, que más bien era una lucidez excelsa, fue capaz de transformar la imagen de una moza humilde y grotesca —Aldonza Lorenzo— en la figura de una doncella grácil y bella —Dulcinea del Toboso—. Interesante y preciso resulta lo que Antonio Rodríguez escribe en sus comentarios a esta célebre novela cervantina: “Ahí donde Don Quijote es más ridículo que nunca, es donde nos parecemos más a él [...] En cada uno de nosotros existe o existió algún día un Don Quijote que, en su imaginación, transformó en hermosa Dulcinea a cualquier vulgar Aldonza Lorenzo”⁵⁷. Por fuerza de sus ideales caballerescos, su imaginación transforma la fealdad en hermosura. En el episodio donde Sancho intenta hacer pasar a tres aldeanas por Dulcinea y sus doncellas, se exponen de manera contundente los alcances del ideal platónico a través de los ojos del hidalgo. Creyendo Sancho que sería fácil engañar a Don Quijote, cuya imaginación había transformado a una labradora en una princesa, el escudero anuncia al caballero la visita de Dulcinea. Para su sorpresa, Don Quijote no ve más que tres humildes labradoras montadas en burros. Sancho no consiguió sustituir a Aldonza por otra labradora, porque el hidalgo veía con claridad que aquélla no era Aldonza Lorenzo y por tanto, tampoco podía ser Dulcinea. A pesar de su supuesta locura: “su idealización se mantenía fiel al recuerdo de la auténtica Aldonza; podía atesorar en ésta todas las cualidades excelsas nacidas de su imagi-

⁵⁴ Ignace Leep. *Psicoanálisis del amor*. Delfin Leocadio Garasa (trad.). Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé, 1991, p. 40.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 39.

⁵⁶ La primera edición de *Don Quijote de la Mancha* es la de 1605.

⁵⁷ Antonio Rodríguez. *El Quijote, mensaje oportuno*. México: FCE, 1985, pp. 77-79. (Biblioteca Joven. 89).

nación, necesitaba creerlas así”, tanto, que en determinado momento, para resolver su conflicto entre lo quimérico y lo real, Don Quijote opta por declarar que la ‘realidad’ había sido manipulada por el conjuro de algún hechicero y así se pronuncia ante su amada: “...el maligno encantador que me persigue, y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para sólo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre...”⁵⁸ Las palabras del Caballero de la Triste Figura son las mismas que un amante común pronuncia cuando un tercero intenta hacerle ver los defectos del ser amado, argumentando que sólo son calumnias y mentiras para separarlo de aquél. En *Mimesis*, Erich Auerbach analiza este episodio: Don Quijote declara que “Dulcinea ha sido embrujada por un encantador. Es la salida que se ofrece ante su espíritu cada vez que la realidad exterior se halla en contradicción irreductible con la ilusión...”⁵⁹ En este caso, el hidalgo no intenta “imponer la voluntad ideal del caballero frente a la realidad, sino [...] contemplar y adorar el objeto en que el ideal aparece encarnado”⁶⁰.

Recordemos que en el Renacimiento, con Dante y Petrarca, el sentimiento amoroso se fundamentaba en las ideas de Platón. Asimismo, Juan Valera retoma el neoplatonismo y lo plasma en su obra. En el ideario renacentista, el sentimiento amoroso es lanzado desde los ojos de la mujer, y penetra en el alma del amante también por vía ocular. Del mismo modo, en *Pepita Jiménez* (1874), don Luis y Pepita se enamoran y comunican a través de las miradas.

Don Luis de Vargas va a visitar a su padre en vísperas de ordenarse como sacerdote. Durante su estancia conoce a Pepita Jiménez. Paulatinamente, el joven comienza a sentir

⁵⁸ Miguel de Cervantes Saavedra. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Castalia, 1997. p. 109. Tomo II. (Castalia didáctica, 44.)

⁵⁹ Erich Auerbach. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. I. Villanueva y E. Ímaz (trad.). México: FCE, 1950, p. 318. (Sección de Obras de Lengua y estudios literarios.)

⁶⁰ *Ibidem*, p. 323.

una atracción muy grande por esta mujer. Seducido por los ojos hechiceros de Pepita, que son “grandes, verdes como los de Circe, hermosos y rasgados”⁶¹, que poseen “una serenidad y una paz como del cielo”⁶², don Luis entabla una lucha entre el amor hacia Dios y su amor hacia Pepita. Se siente enormemente confundido porque en ocasiones su amor espiritual representa la luz del sol y otras la oscuridad más terrible; de igual forma, por momentos, su amor físico simboliza una claridad serena como la de la luna, y otras veces las tinieblas. Entre claros y oscuros, don Luis no encuentra un ente que designe su amor celestial en forma terrena, y que pueda luchar con la imagen poderosa de Pepita. El objeto de su amor divino, dice don Luis, es “vago, es obscuro, es indescriptible, es como tiniebla profunda del más alto concepto, blanco de mi amor...”⁶³; en cambio, Pepita “se me representa con determinados contornos, clara, evidente, luminosa, con la luz velada que resisten los ojos del espíritu, no luminosa con la otra luz intensísima que para los ojos del espíritu es como tinieblas”⁶⁴. Don Luis se percató de que Pepita lo mira de otra manera que como suele mirar. A través de este miramiento, Pepita comunica sus sentimientos que en un principio don Luis sólo es capaz de intuir, pero no de descifrar, pues no sabe si corresponden a una dulce amistad o a una ardiente pasión. “Como la tibia luz de la luna es el rayo de su mirada”⁶⁵, escribe el joven en la correspondencia que envía a su tío. “Ella me mira a veces con la ardiente mirada de que ya he hablado a usted. Sus ojos están dotados de una atracción magnética inexplicable. Me atrae, me seduce, y se fijan en ella los míos. Mis ojos deben arder entonces, como los suyos, con una llama funesta... Al mirarnos así, hasta de Dios me olvi-

⁶¹ Juan Valera. *Pepita Jiménez*. Leonardo Romero (ed.). Madrid: Cátedra, 2001, p. 177. (Letras Hispánicas, 290.)

⁶² *Ibidem*, p. 178.

⁶³ *Ibidem*, p. 217.

⁶⁴ *Idem*.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 222.

do”⁶⁶. Su amor por Pepita se impondrá poco a poco a su vocación religiosa: “Ansio confundirme en una de sus miradas; diluir y evaporar toda mi esencia en el rayo de luz que sale de sus ojos; quedarme muerto mirándola, aunque me condene”⁶⁷. Hasta que las miradas son entendidas y correspondidas completamente por los dos amantes: “Cada vez que se encuentran nuestras miradas se lanzan en ellas nuestras almas, y en los rayos que se cruzan se me figura que se unen y compenetran”⁶⁸.

Caso celeberrimo y conmovedor es el de la niña Nela, fea y deforme, que se enamora del ciego de nacimiento Pablo. *Marianela* (1878), es una de las obras más sobresalientes de las Novelas de la Primera Época de Benito Pérez Galdós. Tres de sus temas principales: la ceguera, la ciencia y el amor, forman un tejido inseparable de profundas reflexiones acerca de valores como la belleza y la verdad. Pablo depende completamente de su lazarillo, Marianela, pues a través de los ojos de la muchacha conoce toda la hermosura de la naturaleza. El joven imagina que ella posee una gracia sinigual: “Concibo un tipo de belleza encantadora, un tipo que contiene todas las bellezas posibles; ese tipo es la Nela”⁶⁹. El amor que ambos sienten está condicionado a la ceguera de Pablo, pues él no puede ver que Nela no es una hermosa doncella, sino una chica poco atractiva. La felicidad de los enamorados será truncada con la llegada del doctor Teodoro Golfín —cuyo personaje representa la ciencia y la verdad—, quien promete sanar al joven. Marianela experimentará un sentimiento contradictorio; por un lado, será feliz de que su amo pueda ver, pero por otro, se sentirá desgraciada porque presiente que al hacerlo, Pablo conocerá la realidad y dejará de amarla, ya que luz es sinónimo de verdad, y Nela intuye que en el amor es mejor ignorarla, pues lastima:

⁶⁶ *Ibidem*, p. 227.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 230.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 229.

⁶⁹ Benito Pérez Galdós. *Marianela*. Joaquín Casalduero (ed.). Madrid: Cátedra, 2000, p. 106. (Letras Hispánicas, 174.)

“El sol es muy feo. No se le puede mirar a la cara... Porque duele”⁷⁰. Durante su ceguera, Pablo dice a Marianela: “Prefiero no ver con los ojos tu hermosura, porque la veo dentro de mí, clara como la verdad que proclamo interiormente”⁷¹, pero cuando por fin puede ver gracias a la ciencia —al conocimiento—, cuando la venda de sus ojos cede, pierde el amor ciego y verdadero que siente por Marianela, y lo reemplaza por el deslumbramiento de la belleza de su prima: “Te encuentro tan maravillosamente hermosa”, dice a Florentina, “que me parece que nunca te he visto bien hasta hoy... He visto muchas mujeres...; todas son horribles junto a ti [...] lo que me ocurre es que naciste en el momento en que se hizo la luz dentro de mí”⁷². Pablo amaba el alma y las virtudes de Marianela cuando era ciego, cuando ya no lo fue, se enamoró de la belleza física de Florentina: “yo amaba a un monstruo... Ahora puedo decir que idolatro a un ángel”⁷³. La mirada de Pablo mata a Nela como un horroroso misterio, “es el horrendo desplome de las ilusiones, es el brusco golpe de la realidad, de esa niveladora implacable que se ha interpuesto, al fin, entre esos dos nobles seres”⁷⁴.

En *Niebla* (1914), Augusto Pérez ha permanecido toda su vida a la sombra de su madre y no ha tenido oportunidad de conocer el amor, hasta que encuentra a la profesora de piano. Eugenia se convierte en su principal motivo para sobrellevar una vida sin sentido representada por una nebulosa. Inmerso en la bruma de su existencia, Augusto Pérez escribe a Eugenia: “Me habían llevado ahí sus ojos, sus ojos, que son refulgentes estrellas mellizas en la nebulosa de mi mundo”⁷⁵. Los ojos de Eugenia poseían cierto resplandor que disipaba la niebla del alma de Augusto. La presencia de esta mujer irrumpe en la rutina del protagonista, desencadenando en éste un cambio de actitud y de personalidad. A través del

⁷⁰ *Ibidem*, p. 98.

⁷¹ *Ibidem*, p. 117.

⁷² *Ibidem*, pp. 220-221.

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 226.

⁷⁵ Unamuno, *op. cit.*, p. 116.

amor idealizado que siente hacia Eugenia, Augusto abre los ojos a la vida, a pesar de que al mismo tiempo es cegado por el amor: “Esa mujer que tú dices que es mala. sin conocerla. me ha vuelto ciego al darme la vista”⁷⁶.

La conjetura sobre el amor que Unamuno expone en esta novela, es que este sentimiento es una luz que contrasta con la niebla cotidiana en que vive el ser humano. La penumbra de la vida es el hastío, el amor es la emoción que la disipa porque trae consigo obstáculos y emociones; es un albor que transforma por completo nuestra visión de las cosas y también de nosotros mismos: “para amar algo, ¿qué basta? ¡Vislumbrarlo! El vislumbre: he aquí la intuición amorosa, el vislumbre en la niebla”⁷⁷. A partir de su enamoramiento por Eugenia, Augusto encontrará belleza en cualquier rostro femenino, y se enamorará de todas las mujeres: “casi todas las mujeres que veo me parecen hermosuras, y desde que he salido de casa, no hace aún media hora seguramente, me he enamorado ya de tres, digo no, de cuatro...”⁷⁸ Pero es Eugenia el verdadero objeto de su amor, ya que gracias a sus ojos, Augusto descubrió el amor y comenzó a vivir lejos de las sombras⁷⁹.

Se dice que “aunque sea un sapo lo que amas, más bello que la luna lo proclamas”. En *Olvidado rey Gudú* (1996), Ana María Matute nos da un ejemplo del poder transformador del amor y la mirada: En la parte final de la novela, Raiga, una de las hijas de Gudú, se casa con Contrahecho, quien es un personaje deforme, como su propio nombre lo indica. Gracias al poder del amor, Raiga descubre un día que su amado deja de ser feo y jorobado, para transformarse en el más apuesto de los príncipes. Sin embargo, para los demás. Contra-

⁷⁶ *Ibidem*, p. 167.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 123.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 156.

⁷⁹ En *Luces de bohemia*, de Ramón Valle-Inclán, el protagonista, Max Estrella, es un poeta ciego –al igual que Homero– dotado de una gran complejidad, hasta el punto de ser, a veces, contradictorio, ya que posee la capacidad de “ver” lo que los videntes no pueden ver. Paradójicamente, Max es el único personaje capaz de ver la realidad española con veracidad. Anónimo. “La obra teatral de Ramón Ma. de Valle-Inclán” En *Literatura española del siglo XX*. <<http://www.auladeletras.net/material/valle.pdf>>.

hecho sigue siendo igual de feo y deforme. La imagen hermosa y perfecta que Raiga tiene de su amado, es producto de su visión enamorada.

Revisemos ahora cuatro obras de autores latinoamericanos que ejemplifican y demuestran que los temas del amor y la mirada no son exclusivos de la narrativa española, ni de los libros clásicos.

La mirada del amante, la mirada que idealiza, o bien, como dicen los psicólogos, que descubre la verdadera esencia del ser amado, es una especie de bumerán, porque encuentra eco en el objeto de su amor.

Federico Gamboa, en su novela *Santa* (1903), trata el tema de la mirada del amante y su repercusión en el ser amado. Hipólito, el pianista ciego, se enamora de Santa, una de las prostitutas más cotizadas de México. Santa, al escuchar aquella estrofa musical: "...*que si el cuerpo muere, jamás muere el alma, y ella es la que te ama con ciega pasión...*"⁸⁰, recordaba a su fiel enamorado con dulzura, porque ella creía que sólo él era capaz de amarla incondicionalmente. Puesto que su ceguera le impide ver la belleza física de Santa, el amor de Hipólito va más allá de una simple atracción física: no desea verla, sino sentirla, oírla y adorarla⁸¹. Hipólito la imagina más hermosa de lo que ella es en realidad; le adjudica cualidades que está muy lejos de tener; y aunque el ciego está consciente de que "Santa no era manjar de dioses ni monja clarisa"⁸², se entrega a ese amor completamente, e incluso renuncia a poseerla físicamente. Ciego es el cariño que Hipólito siente por Santa. Igual que ciego era él. Pero gracias al amor de Hipólito y a los sueños de que su devoción consiga limpiar el cuerpo de su amada, Santa finalmente es redimida.

⁸⁰ Federico Gamboa. *Santa*. México: Océano, 1998, p. 292. Las cursivas son del autor.

⁸¹ *Ibidem*, p. 111.

⁸² *Ibidem*, p. 136.

Ya vimos que el carácter invidente del amor es tan poderoso que puede llegar a redimir, transformar o hermostrar al ser amado, pero también la literatura nos muestra la cara opuesta, un lado que irónicamente podemos denominar ‘oscuro’, y que se presenta cuando el amante pretende saber absolutamente todo del ser amado y descifrar el misterio del amor. En *El túnel* (1948), del argentino Ernesto Sábato, hallamos un ejemplo notable de lo que ocurre cuando el amor se deforma. *El túnel* narra los motivos que Juan Pablo Castel, pintor, tuvo para asesinar a su amante, María Iribarne. Al comienzo de la novela, una extraña mujer —María— se detiene a contemplar, en una exposición de artes plásticas, un detalle en el cuadro de Castel que nadie más había notado: una ventana en segundo plano donde se vislumbra a una mujer mirando el mar. El pintor sintió de inmediato que aquella joven había entendido la importancia de la escena, y que había logrado adentrarse en su alma, al mismo tiempo que había sido capaz de asomarse a la ventanita del cuadro. María y Castel se encontraron, se miraron a través de un cuadro. La mirada de María se convirtió paulatinamente en la prolongación de su propia mirada: *“ahora tu figura”*, escribe, *“se interpone: estás entre el mar y yo. Mis ojos encuentran tus ojos. Estás quieto y un poco desconsolado, me mirás como pidiendo ayuda”*⁸³. Aquella mujer comenzó a influir favorablemente en el pintor. Castel describe la forma como sus almas se comunican y sus cuerpos se compenetran: encuentra en María un ser análogo capaz de comprender y asimilar sus más profundos sentimientos; compara la existencia de ambos con un terrible viaje a través de un túnel oscuro y solitario, donde los dos comparten el dolor de vivir..., en fin, parecía que Castel había hallado a su alma gemela. Hasta que el pintor es acometido por los celos y su enamoramiento se torna enfermizo: se empeña en interpretar cada mirada y cada gesto de su amada;

⁸³ Ernesto Sábato. *El túnel*. Ángel Leiva (ed.). Madrid: Cátedra, 2001, p. 101. (Letras Hispánicas, 55.) Las cursivas son del autor.

quiere saber, quiere ver, pero “la oscuridad [no le] permitía adivinar sus pensamientos a través de sus ojos”⁸⁴. Su curiosidad obsesiva, su inseguridad y su falta de fe le impiden entregarse por completo al amor y su relación se transforma en una auténtica tortura para ambos. No se puede amar y saber al mismo tiempo. Castel, posteriormente, comienza a creer que “*en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario*”⁸⁵ en el que sólo caminaba él, porque su amada pertenecía a un mundo ajeno, inaccesible. Al final, no conforme con haberse quitado la venda de los ojos, Castel desea que el marido de María, Allende —quien por cierto es ciego—, se entere de la infidelidad de su mujer, pero el esposo sólo se limita a llamarlo una y otra vez “insensato”, como si el verdadero culpable y traidor fuera Castel, no María. El que evidentemente amaba a María y se mantenía con los ojos vendados era Allende, quien poseía la inequívoca característica del auténtico amante: la ceguera.

Carlos Fuentes, en *Aura* (1962), trata el tema de la «verdadera identidad» en una narración donde el amor y lo sobrenatural conviven en un mismo plano. Felipe Montero, antiguo becario de la Sorbona, es contratado por una anciana para ordenar las memorias de su difunto esposo, el general Llorente. La historia transcurre en una antigua y oscura casa del centro de la ciudad de México, cuya única iluminación, además de unas cuantas veladoras y un tragaluz, es la presencia de Aura, la sobrina de la anciana, de quien Felipe se enamora. Entre sueños y ensueños, Aura y Felipe se aman, hasta que él se da cuenta de su legítima personalidad (él es en realidad la reencarnación del general) y de la de Aura, que es una encarnación de la anciana, quien se transforma a sus ojos en la hermosa joven para poder consumir el amor que años atrás les fue arrebatado. En este caso, el amor es recíproco y los amantes se reencuentran recobrando sus auténticas individualidades.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 103.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 160. Las cursivas son del autor.

Una mirada de amor es tan poderosa y ardiente que no sólo puede llegar a quemar la piel del mismo modo que el aceite hirviendo dora la masa de un buñuelo, sino que además es capaz de encender cualquier estrella, o al mismo sol:

De seguro que el calor de su cuerpo, inflamado por el amor, viajaría con la mirada a través del espacio infinito sin perder su energía, hasta depositarse en el lucero de su atención. Estos grandes astros han sobrevivido millones de años gracias a que se cuidan mucho de no absorber los rayos ardientes que los amantes de todo el mundo les lanzan noche tras noche. De hacerlo, se generaría tanto calor en su interior que estallarían en mil pedazos. Por lo que al recibir una mirada, la rechazan de inmediato, reflejándola hacia la tierra, como un juego de espejos. Es por eso que brillan tanto en las noches⁸⁶.

Estas ideas revoloteaban en la cabeza de Tita a partir de su intuición amorosa y de la pasión que había surgido en ella gracias a la mirada de Pedro. Laura Esquivel, en *Como agua para chocolate* (1989), nos cuenta una apasionada historia de amor que se desarrolla entre la cocina y un ‘cuarto oscuro’ iluminado sólo por el fuego y la mirada brillante de los amantes, y a la sombra de una mirada dura e impenetrable, la de Mamá Elena, quien se encargará de impedir todo el tiempo que el amor entre Tita y Pedro se lleve a cabo; incluso, será la culpable de que éste se convierta en un amor prohibido al casar a Pedro con Rosaura, la hermana mayor de Tita. Pero a pesar de todos los impedimentos, los ojos de Pedro y Tita se fundirán en una sola mirada y en un mismo deseo hasta cruzar el umbral de un túnel brillante que los unirá eternamente más allá de la muerte.

Las historias donde la rana se convierte en príncipe tras el beso de una doncella, o el duro corazón de una bestia se ablanda gracias al amor de la princesa, no son sólo cuentos de hadas o relatos mitológicos. Al llegar a nuestros días, parece que pocos han aprendido del mito de Psiquis, si bien es comprensible ya que “nadie escarmienta en cabeza ajena”. La

⁸⁶ Laura Esquivel. *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros*. México, Planeta, 2003, p. 63.

literatura nos ha enseñado que “cuando se intentó quitar la venda al amor, se quedaron con algo que ya no era el amor, el «verdadero amor», el de la venda, había volado como voló en el mito griego cuando Psiquis quiso saber”⁸⁷. Y que, “si quitamos al amor su venda poética, no debe ser para ponerle otra como un harapo”⁸⁸. Hay quienes sí asimilaron la experiencia de Psiquis y renunciaron a conocer la verdad, escritores y personajes literarios que se negaron a abrir los ojos para entregarse sin reservas al ser amado, con la esperanza de correr la misma suerte que Psiquis y lograr que su compañero de lecho no fuera un monstruo terrible como advertían las hermanas de aquella preciosa doncella, sino un ser bello y excelso, como Cupido. Por eso, cuando alguien se encuentra frente a frente con su verdadero amor, no importa quién sea ni lo que haga, pues cuando el ser amado se mire en el espejo del alma de su amante, verá un hermoso ser, un ser perfecto.

⁸⁷ Bonilla, *op. cit.*, p. 253.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 254.

CAPÍTULO 4

LA IMPORTANCIA DE LA MIRADA EN *LAS EDADES DE LULÚ*, DE ALMUDENA GRANDES

*El recuerdo del deseo
es el deseo mismo,
como el ojo,
recordándose,
se mira*

BRIANDA DOMEQ, *Bestiario doméstico*

4.1. El tema y la importancia de la mirada en *Las edades de Lulú*

En el prólogo de *Modelos de mujer*, Almudena Grandes menciona que uno de los temas más recurrentes en su narrativa es la mirada como factor determinante en la personalidad y el comportamiento del ser amado: “la mirada del amante modifica y determina la imagen que el ser amado obtiene de sí mismo”⁸⁹. La autora señala que ése es el tema que gobierna su primera novela, *Las edades de Lulú*, y que posteriormente reaparece en sus demás obras: Piedad, Malena, Miguela, Lola, María José, etcétera, son personajes que en el universo literario de Almudena, sufren una metamorfosis precedida por una mirada amorosa que las hace comenzar a brillar, a iluminar el mundo, a transportarlo entero sobre una nube⁹⁰. Según Mercedes Carballo, esto no es más que “la inquietud por verse reflejada en los ojos del otro hasta el punto de perderse en el intento de parecerse a esa imagen”⁹¹.

En el presente capítulo, veremos cómo los protagonistas, Lulú y Pablo, emplearán las miradas como un instrumento que posee distintas connotaciones, pero que siempre resulta determinante para la evolución de los personajes y de la acción. También examinaremos la

⁸⁹ Grandes. Prólogo. *Modelos...*, *op. cit.*, p.14.

⁹⁰ Grandes. *Modelos...*, *op. cit.*, p. 217.

⁹¹ Carballo-Abengózar, *op. cit.*, p. 14.

influencia que la mirada de Pablo tendrá en Lulú, y cómo ésta reaccionará ante la condición invidente del amor que analizamos anteriormente, en el tercer capítulo. No obstante, la concepción amorosa de Almudena Grandes va más allá de los mitos griegos y las historias de brujas y princesas; además trasciende la tradición amatoria de sus antecesores inmediatos.

Hemos de mencionar que el tema de las miradas en *Las edades de Lulú*, no se limita al asunto amoroso, sino que además se infiltra en el resto de la narración y de los personajes, aunque siempre regresemos al punto inicial: la importancia de la mirada en el amor. Por ello, no hablaremos exclusivamente de los amantes, puesto que en esta novela, la mirada de todos los personajes es una expresión rotunda de sus sentimientos, un guiño o una señal en los que se refleja el propósito de una acción. En la narrativa de Almudena Grandes, y sobre todo en su primera novela, las miradas nunca son gratuitas, sino que tienen diferentes funciones: preceder a un hecho contundente; enfatizar la intención de un personaje; motivar o cambiar un determinado comportamiento; o bien, expresar una emoción trascendente.

Todos los personajes de la novela se manifiestan a través de un lenguaje corporal en el que predomina la expresión del rostro y la manera de mirar. Las miradas tienen tanta importancia dentro de esta obra, que es posible determinar la personalidad de los protagonistas a través de ellas. Incluso, la intención y los adjetivos con que se describen siguen un patrón determinado.

Es imprescindible tomar en cuenta las miradas físicas y su valor explícito, pero también las miradas en sentido figurado, pues éstas contienen un sentido metafórico e implícito de gran alcance para la interpretación de la obra.

A partir de las afirmaciones anteriores, intentaré analizar las características de las miradas de los personajes, su intención, su significado, la manera en que determinan su perso-

nalidad y funcionan para manifestar sentimientos y pensamientos. Y con ello pretenderé demostrar su importancia en la primera novela de Almudena Grandes.

4.2. La mirada como expresión de una acción contundente o de una emoción trascendente

Para Jean Le Du, mirar significa “volver a tomar bajo custodia [...] aceptar ver que se restauran identidades separadas, ver que queda abolida la imaginaria y deseable confusión de uno mismo con la cosa y de las cosas entre sí”⁹². Mirar es una forma de individualizar al sujeto, de ratificar su existencia. Los momentos trascendentes dentro de *Las edades de Lulú*, siempre están precedidos por una expresión nueva en la mirada de los personajes, o bien, por un cambio en la manera como éstos perciben una situación determinada. Veamos cómo a través estas miradas, los protagonistas asumen o no su individualidad.

Entre Pablo y Lulú, el lenguaje de las miradas es muy frecuente y marca la pauta de una interminable relación de seducción y dominio:

Durante el primer encuentro a solas, en el que se produce por primera vez un contacto sexual, se hacen numerosas referencias a las miradas, y éstas juegan un papel culminante en el desarrollo de la acción. Una mirada simboliza un paso hacia delante, un cambio fundamental dentro del mundo de *Las edades de Lulú*. Pablo otorgará a Lulú su condición de mujer, y este momento será anunciado por una mirada significativa: después del concierto, Pablo y Lulú suben al auto y segundos después de *mirarla*, Pablo la besa y acaricia por primera vez como una mujer, y no como una niña. A pesar de ello, Lulú no admitirá su calidad adulta y evitará a toda costa dejar de ser la chiquilla encantadora de Pablo. Esta situación confrontará la posición de ambos personajes. Mientras que Lulú pretende dejar en manos de Pablo toda la responsabilidad de los actos de ambos y cierra los ojos ante la posibilidad de asumirse como parte de una relación amorosa madura, Pablo desea que ella participe

⁹² Jean Le Du. *El cuerpo hablado. Psicoanálisis de la expresión corporal*. Barcelona: Paidós, 1992, p. 35. (Técnicas y lenguajes corporales, 10.)

como un sujeto en el acto de amor y no sólo como un ente pasivo. Ella dice: “Intenté abandonarme, echar la cabeza atrás, pero no me lo permitió. Me pidió que abriera los ojos”⁹³.

Pero Lulú mantiene los ojos cerrados en todo momento, y cuando mira a Pablo, generalmente lo hace para pedir su aprobación y así, la mirada de Pablo delimita los actos de Lulú. Por ejemplo, cuando ella pretende transgredir los límites, le dirige una mirada interrogante y éste responde ya sea con una mirada imperativa (cuando toma el papel de autoridad) o con una mirada de complicidad (cuando asume el papel de amante): “se reía y me miraba” (99).

La mayoría de las veces Lulú evita a toda costa mirar a Pablo de frente, ya sea porque no quiere involucrarse totalmente en los hechos, porque no asume su papel de protagonista en ellos, o bien, porque no es capaz de aceptar que ha cruzado los linderos impuestos por la autoridad: “Preferí no mirarle a la cara” (101).

En el primer acto sexual, es sumamente notable la insistencia de Pablo en que Lulú abra los ojos; pero Lulú se niega rotundamente, se siente incapaz. Es por ello que Pablo la castiga cuando ella se rehúsa a esta petición:

El mero hecho de ver, de mirar lo que estaba sucediendo, aceleraba las exigencias de mi sexo, que me obligaba otra vez a cerrar los ojos, y entonces volvía a escuchar su voz, mírame, y si me obstinaba en mi soledad, notaba también sus acometidas, mucho más violentas de repente, nuevamente hirientes, por no abrir los ojos, dejaba caer sobre mi todo el peso de su cuerpo, resucitando el dolor, moviéndose deprisa, y bruscamente, hasta que le obedecía, y abría los ojos, y todo volvía a ser húmedo, fluido... (63)

Sin embargo, en este pasaje hay algo que va más allá de un aparente juego sadomasoquista: Pablo pretende que Lulú se involucre, pero Lulú se resiste; esta negación se puede interpretar como un indicio del rechazo de la protagonista al amor como acto compartido. Recordemos que Lulú nunca le dice a Pablo “te quiero”; el lector sabe que sí lo quiere por los

⁹³ Almudena Grandes. *Las edades de Lulú*. Barcelona: Tusquets, 2000, p. 31. (Fábula, 10.) A partir de este momento, todas las citas serán de esta edición y aparecerá la página entre paréntesis a su lado.

monólogos interiores del personaje. La única ocasión en que se lo dice es cuando intenta volver con él y Pablo la rechaza con estas palabras: “Ya es demasiado tarde, Lulú. Esta vez no cuele” (231). Lulú experimenta el deseo incontenible de sentirse amada, pero su aislamiento y cobardía son tales, que le cuesta trabajo corresponder la mirada de amor que Pablo le otorga. Lulú quiere a Pablo, de eso no hay duda, pero debemos aceptar que el caso de la protagonista es muy peculiar: tiene fe ciega en Pablo (condición necesaria, dice Fromm, para que el amor exista)⁹⁴, sin embargo, le costará mucho trabajo deshacerse del miedo a mirar la realidad. Es posible que en el fondo Lulú tenga más temor a crecer y perder su amor idealizado, que a amar verdaderamente.

La noche del concierto, Pablo lleva a Lulú al taller de su madre. Mientras él la masturba, Lulú confiesa que es incapaz de mirarlo a los ojos, como si quisiera negar el placer que le produce Pablo y su participación directa en el acto, pero él la obliga a que lo mire y comparta esa complicidad. Pablo ansía que Lulú se involucre todo el tiempo, y no que sólo sea un objeto sexual, una muñeca o una niñita pervertida, pero en esta escena, Lulú nuevamente rechaza esa invitación y baja la cabeza, porque prefiere la pasividad, dejarse hacer, aferrarse al papel de sujeto inactivo; mientras que Pablo intenta obligarla una y otra vez a que lo mire, quiere hacerla su amante, su cómplice, empleando siempre una sonrisa y un brillo especial en la mirada. Los ojos de Lulú sólo son capaces de derramar un par de lágrimas; lágrimas de cocodrilo de una pequeña que ha incurrido en alguna travesura y que no tiene la madurez para aceptar las consecuencias de sus acciones. La actitud de Lulú durante toda la novela —reflejada siempre en su mirada sumisa y cobarde— es la de una niña

⁹⁴ Véase la cita 38, en la que Eric Fromm habla de la fe como un elemento esencial para que el ser humano pueda amar.

que pone su vida en manos de su padre-esposo. Pablo representa al mismo tiempo el papel de autoridad y de amante.

Lulú se resiste a entregarse por completo a su pasión por Pablo, prefiere esa soledad acompañada que caracteriza a los seres cuya forma de amar no ha madurado. En este sentido, el orgasmo de Lulú resulta egoísta y solitario, análogo a los años en los que ella tiene fantasías sexuales y se entrega a un amor platónico y cómodo.

De hecho, la actitud de Lulú puede tener dos significados contradictorios. Es posible que el cerrar los ojos demuestre su indisposición a involucrarse en una relación amorosa equitativa y su mirada, dócil e interrogante, sea el reflejo de un alma incapaz de entregarse totalmente al ser amado, llena de temores y de dudas, inmadura y cobarde; pero también puede denotar todo lo contrario, es decir, que Lulú se niegue a abrir los ojos como si su instinto para conservar el *amor ciego* se impusiera ante todo. En una interpretación más positiva podemos decir que Lulú no abrirá los ojos como Psiquis y se entregará ciegamente a su amor por Pablo, esto de cierta forma es verdad, porque lo que siente Lulú cumple con las características de la idealización y la contemplación del amor platónico, e instantáneamente, ella quedará exenta de conocer la verdadera naturaleza de su amado. Con todo, es más probable que Lulú se niegue a mirar por temor a asumir su individualidad y cargar con la parte de la responsabilidad que le toca en la relación amorosa, a que su comportamiento se deba a un pánico oculto hacia el amor.

La mirada de Pablo oscila entre un tono paternal y uno amoroso. Emplea la potencia de sus ojos como preludeo de una especie de declaración amorosa, muy al estilo del protagonista, que resulta fundamental dentro de la trama: cuando Lulú le pregunta a Pablo si le gusta, él responde con una mirada —antes que con un mimo o una palabra—, posteriormente, se desencadenan líneas de vital trascendencia para la novela, en las que Pablo llama

a Lulú: “Eres una niña especial, Lulú... Casi perfecta” (55). Y con esta frase, Lulú queda marcada para siempre, porque a partir de esa mirada y esa declaración comienza a sufrir y a transformar su amor platónico en un amor esperanzado que sufre a perpetuidad:

Fue en aquel momento, a pesar de lo extravagante de la situación, cuando mi amor por Pablo dejó de ser una cosa vaga y cómoda, fue entonces cuando comencé a tener esperanzas, y a sufrir. Sus palabras —eres una niña especial, casi perfecta— retumbarían en mis oídos durante años, viviría años, a partir de aquel momento, aferrada a sus palabras como a una tabla de salvación (55).

Constantemente, Lulú escuchará las palabras de Pablo y recreará en su interior la mirada que las precedió una y otra vez, pues a partir de ese momento, Lulú comenzará a sentirse especial y a cambiar la imagen que posee de sí misma y por ende, intentará prolongar su niñez hasta límites insospechados y se aferrará al modelo que Pablo ha creado de ella: una niña especial y eterna, casi perfecta⁹⁵.

Es curioso cómo esta misma situación se da en “Modelos de mujer”. Lola cambia totalmente la imagen que proyecta hacia sí misma y hacia los demás a partir de su enamoramiento: “el espejo me devolvió una imagen inesperada, estrictamente opuesta a la que había obtenido hasta entonces...”⁹⁶. Así, Lola, una mujer que inicialmente no se consideraba ni remotamente guapa, se convierte en un icono de belleza. Cuando su enamorado la llama “preciosa”, Lola asume su hermosura y la proyecta hacia los demás. Lo curioso es que no sólo el ser amado nota aquella transformación, sino también los demás personajes.

Evidentemente, la mirada de Pablo es la que determina el comportamiento y la autoestima de Lulú. Con una sola mirada, Pablo domina al corderito con lazo rosa en el cuello,

⁹⁵ Véase la cita 91, en la que Carballo-Abengózar nos habla de cómo algunos personajes de Almudena Grandes encuentran en los ojos del amante un reflejo de sí mismos tan excepcional, que a partir de ese momento sólo viven para mantener esa imagen o alcanzarla aunque esto implique perder algunos rasgos de su personalidad.

⁹⁶ Grandes, *Modelos...*, op. cit., p. 188.

piel blanca, suave y aborregada (74); no necesita de ningún otro artificio porque Lulú está poseída por él, y a pesar de todo, ella encuentra cómoda esa situación porque no tiene que preocuparse nunca por las consecuencias.

4.2.1. Las lágrimas

Óscar Ladoire, viejo amigo de la autora (y quien curiosamente se convirtió en el protagonista de la película adaptada al cine por Bigas Luna), al leer la novela antes de su publicación, comentaba a Almudena que Lulú lloraba exageradamente: “Yo creo que entre el pabellón del Real Madrid y Neptuno no hay distancia suficiente para que haga todas las cosas que hace y le dé tiempo de llorar, encima”⁹⁷.

Y no se equivoca: Lulú llora en todo momento, como si el llanto fuera una parte esencial de su carácter:

En principio, llora cuando está frente a Pablo y éste se entera que ella ha utilizado una flauta escolar para masturbarse. Se siente apenada. En este caso, sus lágrimas son las de una niña que ha sido reprendida por una travesura. Pero después, sus lágrimas se relacionan con un sentimiento de dolor ante la pérdida del ser amado; estas mismas lágrimas le impiden ver la luz: “Conduje como una bestia, como una auténtica bestia, saltándome los semáforos, no los veía, tenía los ojos llenos de lágrimas” (77). Con la pérdida de Pablo, Lulú encara la niebla de la existencia de la que hablaba Unamuno⁹⁸. Igual que Augusto Pérez se enfrenta a una paradoja entre la vista y la ceguera que le otorga su amor por la profesora de piano, Lulú no puede sentirse libre en compañía de Pablo, pero tampoco está preparada para ac-

⁹⁷ Grandes. Prólogo. *Las edades...*, *op. cit.*, p.17.

⁹⁸ Véase la cita 77, en la que se dice que el amor es el vislumbre en la niebla de la existencia.

tuar con madurez sin él; no es capaz de disipar la *niebla*, con o sin su amor; y esto le impide reconocerse como un individuo dispuesto a enfrentar sus problemas y sentimientos.

Las lágrimas, al igual que las miradas, son imprescindibles para los momentos cruciales en la narración:

Lulú llora después de ser sodomizada, pero en esa ocasión está Pablo a su lado para secar su llanto y mirar por ella, mientras que ella permanece con los ojos cerrados...

Cuando Pablo le cuenta a Lulú de su estancia en la cárcel, y de cómo a través de sus cartas había comenzado a enamorarse de ella, Lulú también llora; y esas lágrimas son las que de alguna manera representan el amor que existe entre Lulú y Pablo, porque Pablo ha confesado que desde que ella era una niña ya la amaba, mientras que Lulú se ha conmovido al escucharlo. El llanto es un elemento que consolida esta escena.

Lulú llorará también cuando se entera que Pablo se irá a América, y estas lágrimas no sólo simbolizan el dolor por la pérdida del ser amado, sino también son el reflejo de la realidad de Lulú, incapaz de adquirir un espacio para ella misma. En ese momento tan doloroso en el que sabe que Pablo se irá, Lulú debe compartir su sufrimiento con su hermana Amelia, quien llora por la misma razón: “Estupendo”, se queja Lulú, “en esta casa ni siquiera se puede llorar sola” (133).

Pablo también llora cuando salva a Lulú de manos de un grupo sadomasoquista, cuando ella estaba a punto de perder la vida y la encuentra en un estado patético, casi desnuda y lacerada. Las lágrimas de Pablo representan el dolor de ver que la niña de su vida se había convertido en una mujer viciosa; también demuestran la impotencia y el dolor de ver a Lulú magullada; en suma, son lágrimas que Pablo derrama para confirmar su amor verdadero e incondicional, un amor que está por encima de todos los errores que ambos han cometido.

4.2.2. El *menage*

Dentro de la novela existen numerosas referencias a relaciones sexuales entre tres o más personas. Esto, como veremos más adelante, tiene una estrecha relación con la mirada *voyeurista* de Lulú, con la que adquiere una visión innovadora y desligada completamente de la forma como tradicionalmente concebían el amor y la mirada las mujeres.

La escena sexual que ocurre entre Pablo, Ely —trasvesti—⁹⁹, y Lulú, es una de las más controvertidas. Una vez más, la autora utilizará las miradas para comunicar emociones y sentimientos.

En este encuentro, la mirada de Pablo tomará dos rumbos: cuando pretende picar a Lulú y seguirle el juego, la mirará “con una expresión divertida, casi sonriente, pero sin despegar los labios” (105); en cambio, cuando pretende dejarlo todo en manos de la protagonista, su mirada estará como ausente, fija en un punto indeterminado. En ocasiones esta mirada será de asombro, pero Pablo jamás cerrará los ojos como Lulú; nunca la dejará sola y con el peso de toda la escena. Otras veces la mirada de Pablo parecerá decisiva: “Me abalancé sobre él y le metí las dos manos en el escote. Levanté la vista para encontrarme con los ojos de Pablo clavados en el retrovisor. Me estaba mirando, parecía tranquilo, y supuse, me repetí a mí misma, que eso significaba que la raya estaba todavía lejos” (201).

Después de que Lulú cruza el límite con Ely, abre los ojos a su realidad y se encuentra con los de Pablo, que simbolizan el regreso al ‘corral’, sana y salva, a pesar de haber cruzado el límite: “Cuando abrí los ojos, vi los de Pablo, vuelto hacia mí, que me miraban” (103).

⁹⁹ Almudena Grandes comenta lo complicado que es escribir sobre un transexual en femenino y sobre todo, tratándose de una novela erótica. En la edición corregida de *Las edades...*, la autora se dio a la tarea de feminizar totalmente a Ely. Siendo fieles al criterio de Almudena, intentaremos seguirlo cuando se hable de dicho personaje, *ibidem*, pp. 18-19.

La mirada de Lulú también tiene distintos matices: hacia Pablo siempre será una mirada interrogante que busca su aprobación o la expresión de su rostro para saber de qué manera debe actuar; ella no dará un paso sin antes consultar el gesto de su amado. Mientras que a Ely la mirará fijamente a los ojos, porque no siente que ésta ejerza ningún dominio sobre ella, como con Pablo; por el contrario, se sentirá superior a ella. Dueña de Pablo ante el mundo, la mirada de Lulú hacia Ely es retadora, activa, orgullosa, incluso llena de curiosidad.

Sólo cuando Lulú se siente dominada por Pablo completamente, cerrará los ojos y se dejará guiar por el cayado de su marido. Ely mantendrá la vista baja la mayor parte del tiempo, como si no pudiera ser protagonista, tan sólo “espectadora” de lo que ocurría entre Pablo y Lulú. Ely simboliza solamente un elemento de prohibición, un factor secundario, un instrumento, un objeto, un juguete sexual, pero jamás un ser humano —sin embargo, no hay que olvidar que Ely es decidida a la hora de avisar a Pablo sobre el riesgo que corre Lulú—. En este *menage* Lulú sale completamente ileso, no así, en el incesto que ella comete sin saber, pues tiene los ojos cubiertos. Desde el momento en que Pablo acaricia a Lulú mientras habla por teléfono con Marcelo, se nos vaticina el encuentro que posteriormente se llevará a cabo entre estos tres personajes. Una mirada de complicidad entre Pablo y Marcelo, anticipa el próximo juego en el que Lulú será la víctima. Previamente, Pablo exonera a Lulú de toda responsabilidad vendándole los ojos: “Es fundamental que no puedas ver nada, si no, el juego no tiene ninguna gracia” (204).

Lulú permanece con los ojos tapados durante el incesto; esto simboliza su plena confianza en Pablo y una inocencia obligada, una condición de ciega ante el amor de éste, una sumisión total, como si estuviera tomando el papel de cordero en la tabla de sacrificio, un amor que no cuestiona ni duda porque no quiere ser responsable de nada; todo se lo deja

a él: “lo mejor será no abrir los ojos, salir de él a ciegas, a ciegas dar la vuelta y meterme en la cama, acurrucarme en una esquina y esperar” (220).

Pablo, en cambio, quiere que Lulú mire, él le arranca el pañuelo de los ojos, pero Lulú no quiere abrirlos. Esta acción se repite en forma literal o simbólica a lo largo de toda la novela.

Lulú se pone en las manos de Pablo, porque él “tenía muy clara la frontera entre la luz y las sombras, y jamás mezclaba una cosa, solamente una dosis de cada cosa, con la otra” (220). Dice Lulú al respecto: “Con él era muy fácil atravesar la raya y regresar sana y salva al otro lado, caminar por la cuerda floja era fácil, mientras él estaba allí, sosteniéndome. Luego, lo único que tenía que hacer era cerrar los ojos. Él se encargaba de todo lo demás” (221).

Pero sin Pablo, Lulú no podía volver al otro lado, porque la raya le atraía, pero al cruzarla ella sola, ya no puede regresar, sino que se precipita al vacío. Retomando las palabras de Le Du que citamos al principio de este apartado, Lulú, al cerrar los ojos, se niega a aprehender su individualidad, porque quiere seguir siendo parte de Pablo. Cuando Lulú decide separarse de él, después del incidente con su hermano, ella intentará abrirse a un mundo donde estará sola y ‘huérfana’. Dentro de un ambiente homosexual, Lulú vagará como Orfeo en el infierno, esperando volver al ‘paraíso’, buscando desesperadamente un espejo, que no sea Pablo, que le devuelva una imagen de sí misma, adulta, independiente, satisfecha.

4.3. Las miradas de los personajes y su importancia

Alrededor de la protagonista no sólo gira la mirada de Pablo, sino también la de los demás personajes, cuya presencia tendrá un gran peso en la trayectoria dolorosa de Lulú hacia el autoconocimiento. La mirada de cada uno ellos tiene una relación directa con el comportamiento y la personalidad de Lulú, y por ende, con su relación con Pablo. Muchas veces el lenguaje corporal sustituirá a las palabras y le hará ver al lector los tejidos profundos que unen a estos actores con la protagonista. Si las miradas tienen el poder de reflejar con intensidad la vida interior de un personaje¹⁰⁰, será interesante ver cómo Lulú se comunica con el mundo y éste a su vez se comunica con ella, a través aquéllas.

Lulú utiliza la mirada como medio de expresión en sus relaciones personales, sobre todo con Pablo. Por ejemplo, cuando desea que Pablo la lleve al concierto, ella intenta que su mirada brille de deseo. También la usa para demostrar su estado de ánimo y su actitud, como si ésta fuera la prolongación de sus sentimientos.

Asimismo, cada vez que se alude a la mirada de Pablo, sucede algo trascendente. Pablo emplea el lenguaje visual como herramienta para comunicar sus decisiones o deseos.

En un principio, la mirada de Pablo es hermética, escrutadora, de un paternalismo que irradia a la vez autoridad y ternura; incluso llega a ser muy prudente, con la intención de no despertar las sospechas del hermano de Lulú, pero poco a poco, va transformándose en la mirada de un amante, llena de deseo y complicidad, aunque en ocasiones, se resiste a admitir su papel de amante de Lulú, para regresar momentáneamente a su posición inicial como adulto y amigo de la familia.

La mirada de Pablo hacia Marcelo, su mejor amigo y hermano de Lulú, es de confabulación y picardía, pero también de demencia, sobre todo cuando se lleva por primera vez

¹⁰⁰ Véase la cita 3, en ella se habla de que la mirada está estrechamente relacionada con la vida interior.

a Lulú fuera de casa: “¡Vamos, Marcelo, pero por quién me tomas!” (24), le dice, horas más tarde, mientras Pablo desnuda a Lulú, llama por teléfono a Marcelo y le dice una mentira para justificarse.

Pablo será vencido por la pasión que siente hacia la hermana de Marcelo y a diferencia de ésta, asimilará su nueva posición ante las circunstancias: Su mirada se convierte en una mirada de alianza, de compenetración, de fusión. La mirada de Pablo, la del amante, es un guiño que Lulú no sabe interpretar del todo. Simboliza contundencia, cambio, acción; la actividad *versus* la pasividad del mirar cabizbajo de la chica. Su imagen siempre será la de un hombre con los ojos fijos en el sexo de su amada, con una concepción de la belleza femenina que desata toda una revolución en el ser amado¹⁰¹.

La mirada de Marcelo es la de un padre, es cierto, pero la de un padre enamorado de su hija. Un hombre que en el fondo desea a su propia hermana y siente celos de su mejor amigo.

La mirada de los otros manifiesta el desconcierto con el que el mundo contempla esta historia de amor y sexo. No sólo los personajes que conviven con Lulú y Pablo se quedarán pasmados ante las peripecias de esta relación, sino también el público. En nuestros días, quizá nos sorprende un poco menos la historia de estos dos personajes, pero hace unos años despertó mucha más polémica si tomamos en cuenta que, tan sólo en la Península, la mujer era educada bajo principios estrictos de virtud y fidelidad, mientras que el hombre distinguía dos grupos de mujeres: las prostitutas, que ‘servían’ para satisfacer sus necesidades

¹⁰¹ Es curioso que, mientras Pablo está afeitando los labios vaginales de Lulú, recuerda las palabras de su madre acerca de la belleza: “La belleza es un monstruo, una deidad sangrienta a la que hay que aplacar con constantes sacrificios” (55-56). Al respecto, Georges Bataille asegura que “La belleza de la mujer deseable anuncia sus vergüenzas; justamente, sus partes pilosas, sus partes animales” Bataille, *op. cit.*, p. 149. De esta forma, Pablo intenta desaparecer los vellos de Lulú, en un intento por desaparecer también su parte animal, que no es sino la parte oculta de su belleza. Por eso Pablo dice que se debe aplacar la belleza, cuyo deseo es “la exaltación de las partes animales”, *idem*.

sexuales, y las otras chicas, con las que salían al cine o al café, que ‘servían’ para el matrimonio; ninguna podía cruzar la frontera de la otra y los novios sólo podían verse a través de un velo de tul que simbolizaba la pureza de la mujer, pero también la ignorancia con la que ambos se unían en el altar¹⁰². Por tanto, no es nada extraordinario que el personaje de Lulú, una niña precoz que es inducida prontamente en las artes sexuales y que además se convierte en la esposa de su iniciador; y que Pablo, un hombre maduro que permite que Lulú viole toda clase de límites, incluyendo los impuestos por la sociedad (disociación amante-esposa), sean tan controversiales.

A pesar de su inexperiencia, Lulú sabe muy bien que la gente no percibe de una forma natural su convivencia con Pablo. Por ejemplo, cuando llegan al concierto y un escritor que se encuentra entre la multitud la mira y le dirige a Pablo un comentario cargado de intriga. O bien, cuando llegan al bar, y Lulú comenta que todos la miran de una forma extraña y que la conciencia de su uniforme la tortura. Este sentimiento de ser observada con curiosidad o rechazo será mantenido por Lulú durante toda la novela y las miradas incisivas de terceros, la afectarán considerablemente. Tal es el caso de la mirada de Chelo, la amiga de Lulú, que resulta inquisitorial. Se hace hincapié en su gesto para subrayar el enojo que aquélla siente ante la irresponsabilidad de la conducta de la protagonista. Chelo mira a Lulú con extrañeza mientras ve que el coche de Pablo se aleja frente a la puerta del colegio.

La mirada de Ely se reduce simplemente a la de una espectadora, de alguna forma o de otra, Ely presenciará con cierta envidia, la relación entre Pablo y Lulú. Para Lulú, este hecho resulta satisfactorio, puesto que ella gusta de exhibir su relación con Pablo. Ely mirará a Pablo y a Lulú mientras éstos tienen relaciones sexuales, asimismo, observará a Lulú

¹⁰² Carmen Martín Gaité. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987, pp. 100-160.

mientras ésta compra ropa interior para mostrársela a Pablo. Pero también Ely reacciona con una mirada de desconcierto ante la noticia de que Lulú ha abandonado a Pablo. Una vez más, la mirada antecede a cualquier emoción trascendente, y la actitud de Ely es tan sólo una muestra de la mirada de asombro que el prójimo dirige a los protagonistas. Todos los personajes demuestran una mirada de estupefacción, de temor, de curiosidad, o hasta de ironía, como la del profesor de griego cuando encontró a Lulú disfrazada de “Lulú a los quince años”. Lulú siempre afirma: “nos miraba todo el mundo”; “nos miraba con curiosidad”; “nos miraban con extrañeza”; “con expresión de asombro”...

Ni siquiera Cristina, la nueva novia de Pablo, está exenta de dirigir a los amantes una mirada de asombro, pero al mismo tiempo, esta chica es uno de los pocos personajes que no es capaz de retener la mirada a Lulú, porque incluso ella se da cuenta de que entre Pablo y Lulú existe un estrecho vínculo que ni una chica joven es capaz de romper: “Me miró un momento, roja como un tomate, luego se dio la vuelta y desapareció” (186).

La mirada de la madre de Lulú, es la de una madre despreocupada, hasta cierto punto egoísta y que carece de toda compenetración con su hija. Esta misma situación podemos hallarla, por ejemplo, en *Modelos de mujer*. Berta y Malena protagonizan dos historias donde las relaciones madre e hija se caracterizan por la incomprensión y el choque de caracteres.

En “La buena hija”, Berta convive con dos figuras maternas y contradictorias: su ‘madre’ es doña Carmen, la mujer que le dio la vida, pero que nunca se ha ocupado de su educación ni le ha demostrado cariño; por otro lado está Piedad, su nana, su ‘mamá’, la mujer que con la “intensa dulzura de aquellos ojos verdes de un brillo casi líquido”¹⁰³, la crió en el territorio de la cocina y el cuarto de servicio de la casa materna. Y en “Malena,

¹⁰³ Grandes, *Modelos...*, op. cit., p. 214.

una vida hervida”, Malena, una chica obesa, siente el rechazo y la vergüenza que su madre, una mujer guapa y delgada, experimenta al tener una hija con problemas de sobrepeso, situación que crea un grave problema de autoestima en la protagonista.

En *Las edades...*, la mirada maternal está tan ausente que sólo se hace presente en una escena, cuando madre e hija hablan en la habitación del hermano después de que Lulú recibe la noticia de que Pablo se irá a América. Ésta será la única ocasión, durante toda la novela, en la que ambas se miren y compartan un mismo instante. La omisión de miradas entre Lulú y su madre demuestra que pertenecen a mundos distintos, con realidades diferentes, y que se encuentran totalmente aisladas una de la otra, porque la madre de Lulú “deja de verla” (la abandona) desde el momento en que nacen los gemelos, argumentando la fuerza e independencia de su hija. Ella repite, en silencio, que aunque es una chica autónoma necesita del cariño materno y desea que su madre la ‘mire’ para guiarla.

La mirada de la madre de Lulú es también una mirada de perplejidad, una mirada que ni siquiera es capaz de corresponder a nuestra protagonista, porque Lulú ha vivido el trauma del rechazo materno y como consecuencia, ella desdeñará por completo la relación madre e hija. Aunque la madre le pide a Lulú que la mire a los ojos y ésta obedece, existe tal desconexión y falta de comunicación entre ellas, que la madre no es capaz de adivinar el verdadero motivo del llanto de Lulú (la partida de Pablo). El lenguaje corporal en esta escena tiene un significado implícito, en este caso, revela la ruptura entre Lulú y su madre, el abismo entre ambas, la ausencia absoluta de complicidad. La visión maternal tiene que ver mucho con la personalidad de Lulú; Almudena dice que siempre se escribe sobre la pérdida; y Lulú ha carecido por completo de la figura materna, y por eso es que esta ausencia pesa tanto en el desarrollo del personaje: “Este sentimiento de rechazo por la persona que, en principio, debiera quererlas más que nada en el mundo hace [...] que estas mujeres apa-

rezcan siempre como muy dependientes en el terreno amoroso”¹⁰⁴. La mirada de apoyo y de autoridad de la que carecen Lulú y su madre, respectivamente, será buscada por aquélla en los ojos de Pablo, y la encuentra, por eso es que Pablo simboliza para ella un sustento emocional: “Lulú aparece como una niña malquerida e indefensa que, de alguna manera, recobra su niñez en los brazos de Pablo. Con él se siente protegida y amada a pesar de que las complicadas relaciones de poder que se establecen entre ellos la lleven a dejarlo”¹⁰⁵.

Pablo crea un mundo para Lulú tan sólo con su mirada. Todo el universo de Lulú, es el reflejo de la mirada de Pablo. Y esto le basta a ella para vivir: posterior a la escena de Lulú con su madre, se describe la fantasía que Lulú tiene con Pablo donde éste es su padre y su presencia es suficiente para hacerla plenamente feliz: “Es, por tanto, a través del sexo [y del amor de Pablo] como Lulú recupera su niñez y el cariño perdido. Con esta escena Lulú vuelve a la niñez y, aunque sólo sea por un momento, recupera todo el amor de su infancia y de su vida madura”¹⁰⁶.

¹⁰⁴ Cit. en Carballo-Abengózar, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁵ Carballo-Abengózar, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁶ *Idem.*

4.4. Cómo modifica la mirada del amante, la visión que el ser amado tiene de sí mismo

Si bien las miradas de perplejidad y asombro de los personajes que rodean a Lulú tienen cierta jerarquía en el argumento, algunas veces importan muy poco o se desvanecen (como la mirada del padre o de las hermanas) frente a la mirada atenta, brillante, sugestiva, seductora, e incluso, imperativa, de Pablo. Después del primer encuentro sexual-amoroso entre los protagonistas, Lulú se percata de que le ha cambiado el rostro¹⁰⁷; éste es el primer indicio que sustenta la hipótesis de que el amante, así como el deseo y la consumación de éste, cambian el semblante de una mujer.

Pablo manifiesta una evidente fascinación al mirar a Lulú. Sabemos que a Pablo le encanta Lulú, no sólo porque la protagonista lo repite incesantemente, sino también porque a lo largo de la novela se alude indirectamente a esta situación, por ejemplo, cuando Lulú sale de compras con Ely, ella afirma que Pablo le había dado mucho dinero para comprar ropa interior, porque Pablo no sólo gustaba de destrozarse la ropa de Lulú, sino también de mirarla: “sus ojos me recorrieron en silencio, lentamente, de punta a punta... y me miró a la cara, sonriendo” (146).

La mirada de Pablo modificará la visión que Lulú tendrá de sí misma, pues gracias a las afirmaciones y las acciones de Pablo, Lulú será una niña eterna; y ella se verá a sí misma como una criatura que no puede ser adulta, y cuya sexualidad es la de una niña pervertida, no la de una mujer. Pablo determinará en todo momento el comportamiento de Lulú, incluso de forma indirecta, cuando ésta decide abandonarlo.

¹⁰⁷ En *El amante*, novela erótica que trata, igual que *Las edades...*, de una adolescente iniciada en el sexo por un hombre mucho mayor, la autora habla también de una extraordinaria transformación de sus facciones, luego de haber conocido el amor y la mirada de un hombre: “Entre los dieciocho y los veinticinco años mi rostro emprendió un camino imprevisto [...] Quienes me conocieron a los diecisiete años, en la época de mi viaje a Francia, quedaron impresionados al volver a verme, dos años después, a los diecinueve [...] algo sucedió cuando tenía dieciocho años que motivó que ese rostro fuera como es [...] Ahora comprendo que muy joven, a los dieciocho, a los quince [...] tenía el rostro del placer...”. Marguerite Duras. *El amante*. Barcelona: Tusquets, 2002, pp. 10-16. (Fábula, 14.)

Revisemos la evolución que tiene Lulú gracias a Pablo. Antes del concierto. Lulú dice: “Yo le conocía desde que tenía memoria, y le amaba de una manera vaga y cómoda, sin esperanzas” (23).

Poco a poco, Pablo irá transformando la posición que Lulú tiene ante él y ante ella misma:

La primera imagen que tenemos de Lulú es a los quince años. Ella se describe a sí misma con su espantoso uniforme que le favorece muy poco y manifiesta que se siente ridícula con su “trenka” verde y sus calcetas. Esta descripción revela que la protagonista duda de su belleza y que no se siente del todo atractiva. Ésta es Lulú *antes de Pablo*, que a pesar de todo confía en su capacidad para seducir al hombre que le gusta. Sin embargo, esta visión será modificada poco a poco por Pablo. Mientras ella ve su reflejo poco atractivo en el espejo de la fachada de madera de una mantequería, Pablo le dice: “Estás muy guapa así” (24). Y con ello le devuelve otro reflejo diferente del que ella tiene inicialmente; tan es así que cuando Lulú se ve reflejada en los espejos del taller de la madre de Pablo, unas horas después de haberse visto en el espejo de la mantequería, su imagen ya no es tan penosa. al contrario, se ve realmente hermosa: “me daba cuenta de que estaba guapa, muy guapa, a pesar de las espinillas de la frente” (51), es decir, comienza a nacer una Lulú *después de Pablo*.

Al estudiar la manera cómo la mirada de Pablo transforma a Lulú, es imprescindible hablar de sus distintos matices, pues ésta oscilará entre un tono paternal y un tono erótico. La firmeza y cortesía con que Pablo comienza a tratar a Lulú, es sumamente importante para el desarrollo de su relación amorosa, sin embargo, esa severidad le recordará a la autoridad paterna, asimismo la cortesía estará relacionada con el cortejo: el amor cortés. De ahí que Lulú vea en Pablo a una figura paterna y a la vez a un amante.

Durante el desarrollo de la trama, el personaje de Lulú comienza a tener ciertos cambios, ella comienza a verse a sí misma como *un corderito blanco con lazo rosa alrededor del cuello* que no controla jamás la situación. Ésta es una de las imágenes que Pablo le proporciona: la del corderito de lazo rosa y la piel blanca, suave y aborregada; la de una niña que no puede ejercer su autonomía ni tomar decisiones por sí misma.

A partir de entonces, Lulú está a merced de las órdenes de Pablo. Sin embargo, en la psicología de Pablo hay una evidente contradicción, pues aunque éste quiere hacerla sentir mujer, al mismo tiempo quiere que conserve su figura de niña. Es por ello que Lulú se siente todo el tiempo como una niña pequeña: “Me sentía como si todos mis movimientos, desde que saltaba de la cama cada mañana hasta que me zambullía en ella nuevamente por la noche, hubieran sido previamente concebidos por él” (227).

Esta situación comenzará a cambiar al final del relato sin llegar a transformarse totalmente; cuando Pablo interviene en la salvación de Lulú, éste le suplica con su mirada que de una vez se dé cuenta de que ella es una mujer y no una niña, de que él quiere amarla y hacerla su igual, de que ella debe aprender y madurar y de que a pesar de ello él la seguirá queriendo como su niña consentida. Lulú se percata de esto pero una vez más se resiste a mirarlo y con ello aceptar su realidad:

En ese momento intuí que me estaba mirando, me miraba fija, implacablemente, pero yo no podía despegar mis ojos del suelo, vacilaba entre la rabia y la gratitud, entre la desesperación y la paz, entre la soberbia, milagrosamente recobrada por un instante, y el sometimiento último, definitivo, le quería, pero eso ya lo sabía, lo sabía desde el principio, siempre le había querido (256).

Lulú, hasta el último instante, se niega a ver a los ojos a Pablo, porque justo en este momento, Pablo le pide a Lulú que lo mire y deje atrás su condición de cordero, que lo mire para alcanzar la libertad entre sus brazos. Sin embargo, cuando Lulú despierta en aquella

cama grande y vestida con la camiseta infantil, se niega para siempre la oportunidad de alcanzar ese amor libre que Pablo le ofrece.

Entre Lulú y Pablo el código de las miradas es fundamental. Pablo mira a Lulú con distintos gestos y ella ya sabe exactamente lo que él está pensando. Lulú conoce tan bien a Pablo, que sabe cuándo mirarlo o no.

Como se mencionó anteriormente, existen incontables ocasiones en las que ella prefiere no mirarlo de frente, sino esquivar sus ojos. Lulú no enfrenta la mirada de Pablo porque ella se ve a sí misma como una oveja que depende de su pastor para sobrevivir: “trataba de despertar su compasión mirándole con ojos de cordero degollado” (157). Porque Lulú es una chica sumisa que no se siente capaz de mirar a Pablo igualitariamente, de estar al mismo nivel que él, salvo en contadas ocasiones, cuando quiere demostrar algo. por ejemplo, cuando Lulú utiliza el vibrador para enseñarle a Pablo que ha crecido.

Pablo descubre en Lulú esa dicotomía niña-mujer, cordero-lobo; porque para él, Lulú no sólo es una pequeña malcriada, sino también una mujer sensual y decidida, y es precisamente a esta segunda Lulú, a la que Pablo intenta despertar durante toda la novela: “abre los ojos, Lulú, sé que no estás dormida” (260). Pero él no ve al corderito degollado en la mirada de Lulú, por el contrario, le dice: “tú tienes la culpa de todo, en realidad, siempre empiezas tú, te me quedas mirando, con esos ojos hambrientos, yo no puedo evitar que me gustes tanto...” (158).

Lulú es en general un personaje pasivo que pocas veces emprende la acción; las miradas entre estos amantes son una especie de juego en el que Lulú siempre sigue las órdenes de Pablo, ella sólo le mira a los ojos cuando está completamente convencida de que no arriesga nada. Lulú tiene miedo de tomar la iniciativa porque prefiere que Pablo haga todo el trabajo y tenga toda la responsabilidad. Ni siquiera es capaz de abrir los ojos cuando él la

lleva a cruzar el límite, sino que prefiere ponerse en manos de Pablo y dejarse llevar. Pero cuando ella decide independizarse, de pronto la mirada de Pablo se torna dura y ajena: “me miró con ojos duros, todavía más duros” (188).

Cuando Lulú decide aparentar que ha podido vivir sin él y ser independiente, la mitad de la batalla entre ellos se lleva a cabo a través de las miradas; al principio hay una dureza en la mirada de Pablo que Lulú sostiene, pero que inmediatamente deja caer; en esta disputa ambos salen derrotados: Lulú porque no es capaz de sostener la farsa de su supuesta autonomía, y Pablo porque no es capaz de regresar a casa (al corral) a su niña (cordero).

Sin embargo, Lulú desea tomar a su hogar y hace un último intento —antes de rebasar la raya por sí misma—, de volver con Pablo y volver a la ceguera: “Cerré los ojos, estaba muy cansada, todo ha salido bien, me repetí, ahora podré dormir, dormir durante horas y horas, cuando nos despertemos, él me descubrirá y me comprenderá” (231). Sin embargo, esta vez la posición de Pablo será diferente, como si dijera a Lulú: ‘Sé que no estás dormida y que puedes ver la luz al igual que yo y ya no vivir en las tinieblas, en esa ceguera que tú misma te has impuesto para no asumir tu condición de mujer y de amante. Para negarte la oportunidad de amarme como una mujer y no como una niña que se esconde tras esa piel aborregada y suave de un sacrificio que ya no te estoy pidiendo’. Porque en última instancia, Pablo le pide a Lulú que abra los ojos a una realidad, a un mundo, porque él sabe que si Lulú abre los ojos su amor no sufrirá ningún daño, pero Lulú sigue teniendo miedo y seguirá teniendo miedo a crecer.

Lo curioso es que Lulú no siempre es la que se encuentra a merced de los deseos de Pablo —aunque la mayor parte de la novela, Pablo es quien representa la figura y la autoridad y los límites para Lulú, que no sólo actúa como un corderito blanco con lazo rosa en el cuello, sino como un corderito ciego, del que se encarga el pastor Pablo de conducir a pas-

tar, a beber y de regreso al hogar—, en algunas ocasiones Pablo intenta cambiar su papel de poseedor por la de poseído.

A veces él mismo se pone en manos de Lulú; al principio lo hace cuando está con ella en el auto y se deja llevar por sus sensaciones mientras Lulú le hace el sexo oral, pero también existen otras imágenes en las que es evidente el deseo que Pablo tiene de convertirse en el cordero de la historia: cuando hunde su cabeza entre sus senos: “como un recién nacido que solamente dispone del tacto, el engañoso tacto del rostro, para reconocer el pecho de su madre...” (46)

Solemos encasillar a Lulú como la niña de Pablo, pero esta imagen nos demuestra que también Pablo *pretende* ser el niño de Lulú. Pablo quiere convencer a Lulú de que abra los ojos al amor, al amor recíproco.

Pablo verá a Lulú como a una niña, pero a una niña que puede ser pervertida, ésta es una dicotomía de la que Lulú no puede separarse: niña-mujer. Pablo de alguna manera deja a un lado la visión que tiene de Lulú como niña, y en el preciso momento en el que comienza a mirarla como amante, Lulú adquiere otra figura a los ojos de sí misma, de los demás personajes y de los lectores. Lo mismo ocurre en algunos cuentos que Almudena Grandes publicó en *Modelos de mujer*:

En “Los ojos rotos”, Miguela, enferma de Síndrome de Down, “se mira en el espejo y ve a otra mujer, una mujer normal y hasta guapa”¹⁰⁸. Y es que Migue se ha enamorado del fantasma que vaga en el centro de salud mental donde ella está internada y que todo el tiempo la está mirando. Desde entonces, ella no deja de mirarse al espejo, pero en lugar de ver en él la imagen de un semblante distorsionado por la enfermedad, encuentra el rostro de

¹⁰⁸ Grandes, *Modelos...*, *op. cit.*, p. 28.

una mujer muy bella que “sonríe todo el tiempo y se llama guapa a sí misma, se lo dice bajito, sin parar, guapa, guapa, Mígue guapa...”¹⁰⁹

En “Modelos de mujer”¹¹⁰, las dos protagonistas, Lola y Eva, como consecuencia del amor y del rechazo, respectivamente, sufren una interpolación de papeles. En un principio, Eva es una modelo que siempre está “impecablemente maquillada, peinada, vestida...”¹¹¹, mientras que Lola es una traductora no tan atractiva y con sobrepeso. Rushnikov, el director de la película donde ambas trabajan, se enamora de Lola y desdeña a Eva. La radiante sonrisa de Eva es reemplazada “por un ceño fruncido, una boca abierta, una mueca de asombro y unos ojos dilatados”¹¹², mientras que el rostro de Lola resplandece y se vuelve hermoso, porque el director encontró atractiva a la modelo, pero quien le provocó el amor y el deseo fue la imperfecta traductora. Al final del relato, Lola se convierte en una mujer bellísima y Eva en una mujer flaca e insípida.

“El vocabulario de los balcones” es un relato en el que un chico, Juan, se siente tan inseguro que sólo es capaz de mirar a la chica de la que está enamorado, pero no se atreve a hablarle, ni a acercarse a ella. De pronto, ella se percata de que la mirada de éste es muy importante en su vida: “el valor de aquellos ojos que tal vez me concedieran el privilegio de existir, en lugar de nutrirse de mi existencia”¹¹³. A través de sus balcones sostienen una especie de comunicación, entre canciones y miradas cómplices, sin que ese juego vaya más allá de un coqueteo. No dejan de mirarse, pero no avanzan hacia algo más, hasta que, como último recurso para que él reaccione, ella decide quitarse la ropa, como si con su desnudez se estuviera entregando por completo a ese amor que había sido sólo contemplativo. De

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 24.

¹¹⁰ La premisa de este relato se basa en una frase de Ortega y Gasset que dice: “La belleza que atrae, rara vez coincide con la belleza que enamora”.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 165.

¹¹² *Ibidem*, p. 193.

¹¹³ *Ibidem*, p. 142.

esta forma, el protagonista pierde el miedo y se atreve a cruzar la calle para ir al encuentro de su amada. Lo importante es que ella se enamora de Juan porque sólo él, entre todos los demás chicos, había sabido mirarla y devolverle el peso de sus pies sobre el cemento.

Marguerite Duras, en *El amante*, realiza algunas reflexiones sobre este mismo tema¹¹⁴. Duras intuyó, al igual que Almudena Grandes, que la belleza, el sexo, la pasión y el amor, son los vértices de un paralelogramo perfecto: el deseo.

Sé que no son los vestidos lo que hacen a las mujeres más o menos hermosas, ni los tratamientos de belleza, ni el precio de los potingues, ni la rareza, el precio de los atavíos. Sé que el problema está en otra parte. No sé dónde. Sólo sé que no está donde las mujeres creen¹¹⁵.

Es posible que, como dice Almudena Grandes, el verdadero atractivo de una mujer no esté en ella misma ni en su arreglo personal, sino en los ojos del ser amado. Ambas escritoras coinciden en que la belleza no está en los vestidos, peinados o en un modelo impuesto por una sociedad consumista; la belleza está en el reflejo que el amante le devuelve al ser amado de sí mismo. : “No se trataba de atraer al deseo. Estaba en quien lo provocaba o no existía. Existía ya desde la primera mirada o no había existido nunca. Era el entendimiento inmediato de la relación sexual o no era nada”¹¹⁶.

Recordemos, en primera instancia, la cita de George Bataille a la que aludimos en el tercer capítulo, la belleza “varía según cuál sea la inclinación de quienes la aprecian”¹¹⁷. Y por otro lado, las palabras de Almudena Grandes en “La buena hija”: “la pasión escoge

¹¹⁴ Aunque no estamos haciendo un análisis comparativo entre *El amante* y *Las edades de Lulú*, podemos señalar que estas obras, además de la correspondencia temática sobre el erotismo y la mirada, comparten otros rasgos en el argumento: ambas protagonistas tienen la misma edad y son iniciadas en el sexo por hombres mayores que ellas; las dos viven una relación madre-hija poco satisfactoria; las dos incurren en un acto incestuoso con sus respectivos hermanos; y por si fuera poco, el semblante de estas dos adolescentes es modificado a partir de la mirada del amante.

¹¹⁵ Duras, *op. cit.*, pp. 27-28.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 29.

¹¹⁷ Bataille, *op. cit.*, p. 148.

cuidadosamente a sus víctimas, y sólo confiere poder a quien antes ha sido capaz de negarse a sí mismo para entregarse al otro por completo”¹¹⁸.

Un deseo, cualquiera que sea, sólo puede ser cumplido si va acompañado de una pasión absoluta e infrenable; deseo y pasión se combinan para crear una mezcla homogénea, incapaz de ser separada en sus componentes por medios físicos.

Confrontando estas ideas llegamos a la determinación de que el deseo siempre es precedido por una mirada que ha descubierto una belleza especial en el ser amado y esa mirada es inflamada por la pasión que va de un ser al otro y que desemboca en el amante que transforma definitivamente el semblante del ser amado.

A través del sexo y de la pasión que se apodera de Lulú gracias a la mirada de Pablo y a la belleza que surge en ella a partir de ésta, Lulú comienza a tener una visión de las cosas que no se parece a la que tuvieron, por ejemplo, las mujeres de la posguerra.

Estas conjeturas presiden claramente la relación de Lulú y Pablo, pues todos los elementos que la autora desarrolla en su obra y que ya hemos mencionado, están activos en este idilio. Pablo mira a Lulú con amor y deseo; Lulú encuentra en Pablo un espejo en el que se ve reflejada, un espejo que le regresa un reflejo inédito e inesperado de sí misma, un reflejo quizá un poco lascivo pero agradable. Y Lulú, al igual que Santa, Marianela o Augusto Pérez, le devolverá esa mirada (como si fuera un bumerán) a Pablo a través del amor y la pasión (la clase de pasión de la que hemos hablado anteriormente) y sobre todo, del sexo. Y luego Lulú no sólo mirará a Pablo sino también al mundo que la rodea.

Lulú es contemplada por todos con atención, y después ella restituye al mundo esas miradas; y quizá sea por eso que ella se pierde, como le sucedió a Psiquis¹¹⁹ (y a pesar de

¹¹⁸ Grandes, *Modelos...op. cit.*, p. 231.

que al cerrar los ojos, Lulú se resistía a correr su misma suerte), tras haber agotado su mirada y haberse cegado ante un amor que luego la obligaría a abrir los ojos después de haber cometido la trasgresión (el incesto). Pero igual que la mítica doncella, luego de pasar pruebas muy duras, consigue recuperar a su amado, pero aunque tenga puesta la camiseta de niña pequeña y las porras de desayuno, Lulú ya no es la misma que salió por la puerta aquella tarde, vistiendo el uniforme escolar, cuando se miró al espejo y se encontró frente a frente con *el deseo*.

4.4.3. Los espejos

Hay un juego psicológico interesante cuando uno se mira en el espejo: “Mientras que el que ve y el que es visto son sólo uno, la desaparición de aquel que es visto *constituye* la desaparición del que ve”¹¹⁹. En *Las edades de Lulú*, los espejos tienen un significado muy vinculado con la cita anterior. Así como en el cuento de “Los ojos rotos”, en donde la protagonista, Miguela, se ve reflejada en ellos como una mujer bella aunque no lo sea, en *Lulú*, los espejos adquieren un significado especial, puesto que nos presentan la verdadera visión que tiene la protagonista de sí misma, sobre todo cuando esta visión aún no es trastocada por Pablo: “en todos ellos estaba yo, yo con mi espantoso jersey marrón y la falta tableada, yo de frente, yo de espaldas, de perfil, de escorzo...” (42) Y además dice: “Los espejos me devolvieron una extraña imagen de mí misma” (50).

Gracias a Pablo, los espejos le proporcionan a Lulú una imagen diferente de la que tenía al principio —cuando se miró a sí misma con el horrible uniforme verde—; todas las

¹¹⁹ Véase la nota 45, en la que se habla de cómo Psiquis, al querer descubrir la verdadera identidad de su esposo, pierde su amor.

¹²⁰ Le Du, *op. cit.*, p. 34.

miradas de Pablo, de deseo y complicidad desembocan en un reflejo distinto: “me daba cuenta de que estaba guapa, muy guapa, a pesar de las espinillas de la frente” (51).

A pesar de que Lulú no se concebía a sí misma como una chica guapa, comienza a asumirse como tal, envuelta en esa serie de sucesos desencadenados a partir de Pablo y su mirada. Entonces Pablo le brinda a Lulú un gesto de complicidad, y el resultado final es un espejo que refleja una Lulú *después de Pablo*¹²¹.

Los espejos siempre reflejarán una realidad que no puede ser distorsionada. Cuando están con Ely, en el bar, hay un espejo grande que les devuelve a los tres: Ely, Pablo y Lulú, una imagen “casi ridícula”. Donde Ely miraba hacia abajo, sumisamente, esperando; Pablo miraba un punto fijo, como si estuviera ausente, y Lulú miraba hacia enfrente, dueña de la situación por primera vez.

La independencia y la madurez momentánea que su juego con los homosexuales le proporciona a Lulú, también se describe a través de espejos: “Lester me condujo hacia un espejo, me miré y me gusté, aquellos correaes me sentaban bien, me encontré guapa. se lo comenté a ellos y se mostraron de acuerdo conmigo” (238-239).

Sin embargo, cuando Lulú abandona a Pablo, se mira al espejo y se ve gorda¹²², envejecida, por primera vez sin su amado, tan lejos ahora de aquella niña de quince años con uniforme verde que Pablo había pervertido:

¹²¹ Del mismo modo, en “Los ojos rotos”, existe una Miguela *antes de Orencio*, cuyo semblante es el de una enferma de Síndrome de Down; y *después de Orencio*, cuando Miguela: “se mira en el espejo y ve a otra mujer, una mujer normal y hasta guapa”. Cabe destacar que cuando el fantasma se aleja del manicomio, la protagonista “se miraba en el espejo y el cristal ya sólo la reflejaba tal cual era [...] y no podía soportarlo, no podía, porque ella quería ser guapa [...] pero era imposible, porque él ya no la miraba...”. *Grandes. Modelos...* *op. cit.*, pp. 61 y 28.

¹²² En “Malena, una vida hervida”, Malena se pone a dieta por Andrés, cambia su forma de vida por él. Pero al darse cuenta que había perdido la figura de Andrés adolescente para siempre, se ve a sí misma vieja, con “el cuerpo fofo, añoso, de una mujer de cuarenta y seis años, los pechos caídos, el vientre dilatado, venas varicosas en las piernas y caderas a punto de derrumbarse”, *ibidem*, p. 77.

Contemplé el rostro de una mujer de mediana edad, vieja, labios tensos enmarcados por un rictus familiar, pero distinto, dos finas arrugas que expresaban conocimiento y edad, una mezcla compleja, la antitesis de la risa fácil, incontrolada, que solía trastocar en una mueca la sonrisa de aquella extravagante golfa inocente que fui una vez. Mantuve los ojos fijos en esa mujer, durante algunos segundos. No me gustaba. El balance era nefasto, nefasto (228).

Ella misma no se gustaba porque había envejecido y era una mujer distinta ya sin Pablo, sin su mirada que le otorgara juventud y sensualidad.

Cuando Lulú ha cruzado sola el límite y ha estado al borde de la muerte, es precisamente Pablo, no tanto con una mirada, pero sí con una actitud, con su propia presencia, quien borra esa imagen que Lulú ha tenido ante el espejo del baño y también ante el espejo de aquel lugar. Porque Lulú nunca había visto llorar a Pablo y en ese momento él da cuenta a través de su llanto del amor que siente por Lulú:

...agradecía los golpes que me rompían en pedazos, que deshacían el maleficio, desfigurando el rostro de aquella mujer vieja, ajena, que me había sorprendido apenas unas horas desde el otro lado del espejo, regenerando mi piel, que volvía a nacer, suave y tersa [como la del corderito], con cada bofetada (254).

Es entonces y sólo entonces, cuando desaparece en Pablo la mirada dura, para transformarse en una mirada que a pesar de estar llena de furia, también estaba cargada de misericordia. Pablo la había regresado una vez más de este lado de la raya, la había resucitado.

4.5. Lulú como *voyeur*, la mirada hacia su alrededor

Existe otro aspecto imposible de soslayar en *Lulú* y el tema de las miradas: el *voyeurismo*. Lulú manifiesta mucho interés en observar a homosexuales y transexuales que se agudiza cuando se separa de Pablo, poco a poco se convierte en una *voyeur*, y posteriormente, participará directamente en estos mismos actos.

Lulú, protagonista de una novela de ruptura, es un personaje inédito en la literatura española escrita por mujeres. Ya había señalado Mario Vargas Llosa la distancia abismal que existe entre *Nada*, de Carmen Laforet (1944) y *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes (1989), entre Andrea y Lulú:

A diferencia de Andrea, la Lulú de Almudena Grandes [...] no vive en un mundo desasexuado por una moral ignominiosamente represiva. Por el contrario, ella se mueve alegremente, como Andrea entre chopos dorados y edificios y recintos universitarios, entre falos enhiestos, vaginas engordadas por el placer y chorros de semen¹²³.

Pero para entender un poco más, habría que remontarse a la época de posguerra, cuando Franco, la censura y el autoritarismo reinaban en España.

En *Usos amorosos de la posguerra española*, Carmen Martín Gaité nos habla de la visión amorosa del hombre y la mujer durante este período.

Lulú mirará y será mirada de un modo completamente diferente: tendrá el derecho a mirarse a sí misma sin censura, de mirar a su amante como un ente sexual y no sólo como un individuo encargado de su manutención y su felicidad doméstica, y si no lo mira, es porque se entrega ciegamente a la pasión que éste le despierta (en todo caso, por la resistencia a madurar que Lulú demuestra), y no por timidez o censura social. Además, mira a su alre-

¹²³ Mario Vargas Llosa. "Piedra de Toque / Dos muchachas". *Reforma*, México, D.F., 28 de noviembre de 2004.

dedor, y sobre todo, se introduce en un mundo donde al parecer ningún otro *ente de ficción* femenino había entrado antes: el *vouyerismo*, la mirada sexual hacia terceros.

El *vouyerismo* está presente en otros relatos de Almudena; en “Malena, una vida her-vida”, Malena, la protagonista, reemplaza el placer de comer por el placer de ver comer a otros. Considerando que los pecados de la lujuria y la gula están íntimamente relacionados¹²⁴, y que frecuentemente, los personajes de Almudena “disfruta[n] del sexo igual que lo hace[n] de la comida”¹²⁵, resulta recurrente este tema en la narrativa de la autora.

Lulú comienza a prestar atención a las relaciones entre homosexuales y travestis. Primero lo hace a través de una película que le presta su amiga Chelo; esta curiosidad se incrementa cuando ella sale a la calle y se encuentra con Ely: mientras charla con ella, está observando cuidadosamente el trato que cierra un hombre con dos transexuales. Su inquietud por los transexuales y homosexuales se origina desde el momento en que estaba con Pablo y conocen a Ely. Pero va en aumento cuando ella se queda sola. Y esta costumbre se convierte en una especie de mecanismo de compensación que Lulú emplea para llenar la ausencia de su amado. Lo cierto es que Lulú olvida lo que Pablo le ha dicho: “El sexo y el amor no tienen nada que ver...” (67), porque ella pretende reemplazar el amor de Pablo con sexo. Él no sólo es su amor, sino también una figura tras la que ella se esconderá para realizar sus travesuras de niña: “yo me arrebujaba en mi asiento, para no llamar demasiado la atención, para que le vieran solamente a él, y entonces salían de sus madrigueras, los veíamos a la luz de las farolas...” (95) Y se escudaba en Pablo porque dice que con él nunca se sentía culpable después de rebasar el límite.

¹²⁴ Al respecto podemos acotar dos reflexiones: “La actitud que muestran unos personajes y otros hacia la comida define metafóricamente su actitud hacia el sexo”. Cit. en Carballo-Abengózar, *op. cit.*, p. 21. Por tanto, “hambre y falta de amor son estados difusos y confusos, son la misma cosa”. Pérez Abad, *op. cit.*

¹²⁵ Carballo-Abengózar, *op. cit.*, p. 21.

Lulú sale a las calles para mirar homosexuales, lo que al principio había sido un juego inocente solapado por Pablo, cuando salían de noche a perseguir transexuales, se convirtió en una obsesión para ella. Al principio los perseguía con la mirada, le gustaba observar su comportamiento, totalmente ajena a ellos, sin involucrarse, como una mera espectadora. Le gustaba mirarlos no sólo porque los homosexuales le atraían, sino también porque experimentaba ante ellos la igualdad que no sentía con Pablo, a ellos sí era capaz de sostenerles la mirada; participaba en sus juegos con protagonismo y era capaz de asumir el peso de sus actos. A los homosexuales los miraba a la cara, detenidamente, con expresión desafiante. La confianza que adquiere Lulú ante esos individuos, le permite posteriormente participar en sus juegos sexuales. Porque esa mirada le ha dado la seguridad de cruzar hacia el otro lado, al lado de los que llevan la batuta en el juego:

Yo me había preguntado ya muchas veces, y lo haría todavía muchas más, a lo largo de las oscuras, febriles noches que sucedieron a aquella primera noche, qué sacaba yo en claro de todo aquello, qué me daban ellos, más allá de la saciedad de la piel. Seguridad. El derecho a decir cómo, cuándo, dónde, cuánto y con quién. El estar al otro lado de la calle, en la acera de los fuertes. El espejismo de la madurez (197).

Su afición por mirar, se manifiesta también cuando Lulú ve la película pornográfica que ha sacado de la casa de Chelo. Lulú se dejará atrapar por la imagen sadomasoquista entre esos hombres, incluso afirma que “aquella inocente imagen, resultó al cabo el factor más esclarecedor, el impacto más violento” (9).

Esa imagen comienza a producirle a Lulú primero curiosidad y morbo, luego placer. Ella se siente atraída por las escenas de sadomasoquismo, es decir, no sólo se siente complacida de participar en ellas como lo hacía con Pablo, sino se siente satisfecha y excitada al contemplarlas. Encuentra un placer especial en mirar a los homosexuales, se siente cautivada por la forma en que se tratan entre ellos. Su condición de simple espectadora del juego, en vez de protagonista de él, le otorga por unos instantes el control de la situación: “yo

disfrutaba más con las miradas, las sonrisas, las palabras que se dirigían el uno al otro que con las miradas, las sonrisas, las palabras que me dirigían a mí” (237). La película pornográfica contribuye de alguna manera a la evolución del personaje: “Fue entonces cuando deseé por primera vez estar allí, al otro lado de la pantalla, tocarle, escrutarle, obligarle a levantar la cara y mirarle a los ojos...” (10) De cierto modo, la película hace que por primera vez Lulú quiera asumir la responsabilidad de sus actos, convertirse en protagonista, abrir los ojos, y no ser una simple espectadora como lo era con Pablo.

Además, Lulú se ve proyectada en la cinta: Lester le recuerda su propia imagen de una niña que es castigada por la figura de autoridad, en una forma sexual; mientras que el chico rubio, que sodomiza a Lester, le recuerda a Pablo. Nuevamente las miradas cumplen un papel fundamental porque Lester, al igual que Lulú, mientras se encuentra en el acto sexual, cierra los ojos, se niega a ver hacia alguna parte, asimismo, el rubio, al igual que Pablo, siempre está mirando y sonriendo, es dueño de la situación:

Les miraba, y no era capaz de procesar mis propias sensaciones. Poco a poco, el hombre rubio dejó de serlo, su pelo se volvió negro, dentro de mi cabeza, salpicado de canas blancas y tiesas, se echó unos cuantos años mas encima, de repente, y ahora tenía un nombre, pero yo no me atrevía a pronunciarlo, ni siquiera me atrevía a pensar en él (18).

Mientras tanto, Lulú observa toda la escena que le devolvía una vez más un reflejo de su propia vida, de su propia alma, casi como el espejo.

Porque en cada acto sexual que participa Lulú ya sea como espectadora o como protagonista, existe un corderito blanco, una víctima, un ser que tiene las mismas características de Lulú y que siempre va a cerrar los ojos o va a tapárselos con una mano para ver a través de los dedos y hacer trampa, pero siempre evadiendo su participación y su responsabilidad en el acto.

Después se percata de que no puede regresar sola al corral, como cuando estaba con Pablo, pero mientras tanto, encuentra en Jimmy, y sobre todo, en Pablito, gente igual o hasta inferior que ella. Por ejemplo, Pablito la mira sorprendido, suplicante, sumiso, lo mismo que ella miraba a Pablo, y por eso es que lo califica como un corderito, con una mirada sollozante o con los ojos cerrados, pero nunca mirando a los ojos a su amante, porque el mirar a los ojos significa estar al mismo nivel: “los dos somos ovejitas del mismo rebaño, blancas y lustrosas, mullidas, con un lacito alrededor del cuello, el mío de color rosa e insoportablemente cómodo, el suyo supongo que rosa también, aunque mucho más doloroso” (181).

La mirada que hay en estos seres, con los que Lulú se identifica tanto, es tierna y húmeda, es la mirada de un borrego sacrificado que no cuestiona nada, y siente placer de ser una víctima.

Al final de la novela, Lulú empieza a abandonarse y a tomar parte del juego y descastrar los ojos como lo hacía con Pablo, pero se equivoca, ya que al cerrar los ojos ya no hay quien la regrese, quien la salve del peligro que está siempre latente en el otro lado.

Lulú busca en el sexo y en este tipo de prácticas, cubrir la necesidad y el deseo de ser amada: “no sólo por el hombre del que se enamora, sino por el mundo”¹²⁶, desgraciadamente, esta conducta sólo le acarrea más soledad y más desamor. Lulú no tuvo la madurez de entender que el sexo y el amor son como dos círculos independientes que en algún punto se intersecan, pero los elementos de uno no pueden sustituir los del otro: Ella quiso encontrar en el placer sexual lo que había experimentando en el amor, sin tener éxito. Lo que es más rescatable de esta actitud, es el valor y la actitud atrevida que muestra el personaje con respecto a otras mujeres que no se atrevían siquiera a mirar a su alrededor. Lulú se arriesga, por ello su fracaso es relativo, porque de algún modo triunfa y consigue avanzar al menos

¹²⁶ *Ibidem*, p.15.

un paso hacia su autonomía, aunque muchos críticos crean que al final, cuando regresa a casa con Pablo, Lulú retrocede y queda en el punto inicial. Esto no es cierto, pues, como se dijo anteriormente, ella ya no es la misma adolescente que salió de su casa usando el horrendo y monjil uniforme de la escuela, imagen más cercana al traje grisáceo que utilizaban las mujeres para realizar el servicio social durante la posguerra que al atuendo de cuero que Lulú vestía años después, cuando su temperamento intrépido estuvo a punto de llevarla a la muerte. Después Lulú se mirará al espejo y se encontrará con el deseo, pero no sólo con el deseo sexual y el de ser amada, sino también con el deseo de vivir intensamente, de ver la luz en la *niebla*, y de vislumbrar la realidad que le había sido negada a su madre, a sus abuelas y a las mujeres que vivieron tantos años en las sombras.

CONCLUSIONES

Decía Lacan que como sujetos tenemos una estructura de ficción, pero quizá, los personajes de ficción sean los que tienen una estructura humanizada.

Almudena Grandes, en el prólogo que redactó con motivo de la publicación de la edición corregida de *Las edades de Lulú*, quince años después de su primera aparición, hablaba de cómo una generación de lectores españoles que coincidía más o menos con la suya se había identificado con esta novela: “aquellos lectores acogieron la historia de Pablo y Lulú como una crónica sentimental de su propia generación, una crónica radical y hasta exagerada en algunos aspectos, pero también universal en otros”¹²⁷; y es bien cierto: el amor entre Pablo y Lulú representó en ese momento un enfoque inédito del amor y del sexo, y fue el reflejo de una generación de españoles que vivió la metamorfosis de una nación constreñida bajo el régimen dictatorial de Franco en una España moderna y libre. Ambos personajes reflejan la esencia de un grupo de jóvenes cuyos corazones latían agazapados al mismo ritmo que la reciente democracia y los nuevos estilos de vida se instalaban definitivamente en la Península.

Las edades de Lulú ha sido considerada una novela de ruptura, la primera novela erótica escrita por una mujer española. Durante la posguerra, los hombres distinguían perfectamente el sexo del amor, sabían que había mujeres para tener relaciones sexuales (prostitutas) y mujeres para el matrimonio (hijas de familia). Pablo también disociará el sexo del amor, pero a diferencia de aquellos hombres, Pablo tendrá el privilegio de experimentar ambos con la misma mujer: Lulú. De hecho, cuando Pablo dice a Lulú que puede haber sexo sin amor —y quizá viceversa—: “el sexo y el amor no tienen nada que ver...” (67), lo

¹²⁷ Grandes. Prólogo. *Las edades...*, *op. cit.*, p. 20.

que éste quiere decir en realidad es que el episodio de la noche del concierto había sido un acto de amor, no un acto sexual. Gracias a esta nueva visión amorosa masculina, Lulú podrá asumir los papeles de amante carnal y “mujer amada”. Por otro lado, las mujeres de la posguerra, sólo podían ver la realidad y el amor a través de un velo de novia hecho de “tul ilusión”, que simbolizaba la nube de irrealidad en la que todas ellas vivían en aquella época. Mientras que Lulú, viviendo su adolescencia y su primera experiencia sexual en una España libre de la dictadura, es una mujer facultada para mirar con amor y deseo, más aún, con lujuria o *vouyerismo*. Ésta es la gran evolución que la pareja de Lulú y Pablo establecen respecto a la perspectiva amorosa de los años anteriores¹²⁸.

Atendiendo a la importancia de la mirada en esta obra, hay que destacar que este elemento pesa mucho en el desarrollo de la acción y la evolución de los personajes: la mirada funciona en la narración como artificio humano (y también literario) que transforma el semblante de la protagonista: proyecta el fondo psicológico del personaje con igual fidelidad que otros recursos, por ejemplo, el monólogo interior, porque en esta historia se percibe la realidad a través de los sentidos, en especial, a través de la vista. La mirada constituye el lenguaje primordial entre los personajes cuando las palabras se ausentan de la escena o el silencio —acompañado del lenguaje visual—, resulta más contundente que una frase.

La mirada en *Las edades...*, es una columna fundamental que sostiene la estructura de la novela, porque estamos hablando de una historia cuyos temas principales son el reconocimiento de la identidad, el binomio amor-sexo y la búsqueda de la libertad a partir de los límites impuestos por el contexto, y en este caso, la visión de los personajes, en especial, de Pablo, será el vehículo que transportará a la protagonista en su viaje por la vida.

¹²⁸ Martín Gaité, *op. cit.*, pp. 100-160.

Pero también hay que destacar la visión que tuvo la autora para desarrollar el tema de la mirada del amante. Quizá Almudena Grandes no fue quien habló de este asunto por primera vez, pero sí fue la primera en desarrollarlo de forma muy consciente y además en declararlo abiertamente. De la jarcha mozárabe¹²⁹ a las palabras de Pablo la distancia sólo es temporal, porque el sentimiento es el mismo y esto revela la fuerza que un valor como el amor puede tener en la historia del hombre. Cuando un profesor de Ética pregunta a sus alumnos cuáles son los aspectos de un valor humano que cambian y cuáles los que se mantienen, es difícil que algún chico, en cualquier época, pueda responderle. Sin embargo, creo que esta vez hemos encontrado al menos uno que se ha mantenido a través de los siglos como factor constante dentro de un sentimiento tan mutable como es el amor: “Pueden pasar muchos años, muchos, pero hay algo que nunca envejece, la mirada”¹³⁰.

En el mismo prólogo, Almudena Grandes decía que no entendía por qué los jóvenes del siglo XXI habían acogido su novela con el mismo entusiasmo que sus contemporáneos: “Los motivos de que ahora mismo la novela siga llegando a lectores mucho más jóvenes [...] son más difíciles de entender, hasta el punto de que no me siento capaz de desentrañarlos”¹³¹. Y la respuesta es, posiblemente, que Almudena Grandes, desde su primera novela, llevó a cabo lo que todo gran escritor: crear un espejo en el que no sólo se reflejen los lectores de su mismo espacio-tiempo, sino cualquier ser humano.

La proeza de Almudena Grandes en esta historia consiste en que, sin dejar de ser una novela donde los verdaderos héroes son el falo y la vagina — acaso también el ano y la boca y, apenas, la mano—, *Las edades de Lulú* es también una penetrante indagación en los secretos de la intimidad femenina, en los fantasmas recónditos que gobiernan desde la sombra la conducta humana¹³².

¹²⁹ Véase la cita 1. “Tanto amar, tanto amar, querido, tanto amar. Enfermaron ojos brillantes, y [ahora] duelen tan mal”.

¹³⁰ Palabras de Rodrigo Isidro Jiménez.

¹³¹ Grandes. Prólogo. *Las edades...*, *op. cit.*, p. 20.

¹³² Vargas Llosa, *op. cit.*

Esta escritora consiguió, a través de *Las edades de Lulú*, expresar una mirada muy íntima, quizá cargada de deseo, amor y lujuria, pero al fin y al cabo, una mirada que habla de sí misma, de los lectores de su generación, pero también del interior de cualquier ser humano, utilizando el instrumento del lenguaje y el arte que se caracteriza por ser ambivalente: íntimo y ecuménico al mismo tiempo: la literatura.

Al utilizar la mirada como artificio del oficio de escritor, la creadora de Lulú nos ha mostrado que en la medida en que, como seres humanos, nos acerquemos a ser un *ente de ficción*, y podamos decir, como el amigo Manso: “Quimera soy, sueño de sueño y sombra de sombra, sospecha de una posibilidad”¹³³, seremos cada vez más humanos y menos ficticios, aunque parezca contradictorio.

Las edades de Lulú, es una novela que nos invita a hacer reflexiones muy profundas sobre temas universales que son abordados por la escritora con gran originalidad. La importancia de esta obra no sólo radica en su carácter revolucionario, sino también en cómo puede llegar a mover de manera tan rotunda las estructuras más firmes del alma de un lector. Hay novelas que por su profundidad humana cambian nuestra vida o nos ayudan a superar las desavenencias de la cotidianidad, y estoy convencida de que *Las edades de Lulú* es una de ellas. La buena literatura redime al ser humano; la historia de Lulú y Pablo ha rescatado a muchos lectores, o al menos, me ayudó a mí, como lectora, a vislumbrar, como dijera Augusto Pérez, a través de la niebla de la existencia, y ésa es, desde mi perspectiva, su aportación más valiosa.

¹³³ Pérez Galdós, *El amigo Manso*. Francisco Caudet (ed.). Madrid: Cátedra, 2001. p. 144. (Letras Hispánicas, 513.)

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

GRANDES, Almudena. *Las edades de Lulú*, (1989). Barcelona: Tusquets, 1989, 260 pp. (Fábula, 10.)

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA Y HEMEROGRAFÍA INDIRECTAS

Anónimo. "Belén Gopegui". En: *escritoras.com*. <<http://www.escritoras.com/escritoras/escritora.php?i=143>>.

---. "La obra teatral de Ramón Ma. de Valle-Inclán". En *Literatura española del siglo XX*. <<http://www.auladeletras.net/material/valle.pdf>>

—. "Lucía Etxebarria". En: *escritoras.com* <<http://www.escritoras.com/escritoras/escritora.php?i=154>>.

ALBERONI, Francesco. *El erotismo*. Beatriz E. Anastasi de Loen (trad.). Barcelona: Gedisa, 1986, 226 pp. (Libertad y Cambio.)

AMEZÚA, Efigenio. *La erótica española en sus comienzos. Apuntes para una hermenéutica de la sexualidad española*. Barcelona: Fontanella, 1974, 215 pp.

ARCIPRESTE DE HITIA. *Libro de buen amor*. G. B. Gybbon-Monypenny (ed.). Madrid: Castalia, 1988, 571 pp. (Clásicos Castalia, 161.)

AUERBACH, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. I. Villanueva y E. Ímaz. México: FCE, 1950, 531 pp. (Sección de Obras de Lengua y estudios literarios.)

BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin (trad.). Barcelona: Tusquets, 2002, 289 pp. (Ensayo, 34.)

BONILLA, Luis. *El amor y su alcance histórico*. Madrid: Revista de Occidente, 1964. 262 pp.

CASTILLA, Amelia. "Revista de agosto. La seducción de 'Las edades de Lulú' vence el paso del tiempo", *El País*. núm. 9,950. 29 de agosto de 2004.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Castalia. 1997. 2t. (Castalia didáctica, 44.)

DE LA FUENTE, Inmaculada. *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*. Barcelona: Planeta, 2002, pp. 158-211. (Historia y Sociedad.)

DE MEUN, Jean et Guillaume de Lorris. *Le roman de la rose*. Armand Strubel (trad.). Paris: Le livre de Poche, 1992. (Lettres gothiques, 4533.)

DOMECQ, Brianda. *Bestiario doméstico*. México: FCE, 1982, 124 pp. (Letras mexicanas.)

- DURAS, Marguerite. *El amante*. Barcelona: Tusquets, 2002, 146 pp. (Fábula, 14.)
- ESQUIVEL, Laura. *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales con recetas, amores y remedios caseros*. México: Planta, 2003, 244 pp.
- FROMM, Erich. *El arte de amar. Una investigación sobre la naturaleza del amor*. Noemi Rosenblatt (trad.). Barcelona: Paidós, 1980, 128 pp. (Paidós Studio, 7.)
- FUENTES, Carlos. *Aura*. México: Biblioteca Era, 2001, 61 pp.
- GAMBOA, Federico. *Santa*. México: Océano, 1998, 327 pp.
- GRANDES, Almudena. Prólogo. *Las edades de Lulú*. Barcelona: Tusquets, 2004, pp. 9-26. (Andanzas, 555.)
- . *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets, 2001, 248 pp. (Fábula, 100.)
- GUADARRAMA CORTÉS, Román. *La cultura del norte de México en la novela 'La rema del sur' de Arturo Pérez-Reverte*. México: El autor, 2004, 132 pp. (Tesis de Maestría.)
- La Biblia*. Madrid: Sociedad Bíblica Católica Internacional, 1989.
- LE DU, Jean. *El cuerpo hablado. Psicoanálisis de la expresión corporal*. Barcelona: Paidós, 1992. (Técnicas y lenguajes corporales, 10.)
- LEEP, Ignace. *Psicoanálisis del amor*. Delfín Leocadio Garasa (trad.). Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1991, 226 pp.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987, 218 pp.
- MORA, Rosa. "La novela de sofá no se ha muerto", *El País*. a. XXVII, núm. 9.023. 7 de febrero de 2002, p. 31. (Entrevista a Almudena Grandes.)
- NÚÑEZ ESTEBAN, Carmen y Neus Samblancat Miranda. "Belleza femenina y liberación en 'Modelos de mujer' de Almudena Grandes". Universidad Autónoma de Barcelona, en <<http://www.ub.es/cdonal/Belleza/NUNEZ.pdf>>
- PÉREZ ABAD, Miguel A. "'Modelos de mujer': ¿Feminismo en Almudena Grandes?", en <<http://www.sgcj.mec.es/au/agrandes.htm>> Melbourne, junio de 2001.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. *El amigo Manso*. Francisco Caudet (ed.). Madrid: Cátedra, 2001, 419 pp. (Letras Hispánicas, 513.)
- . *Marianela*. Joaquín Casaldueiro (ed.). Madrid: Cátedra, 2000, 232 pp. (Letras Hispánicas, 174.)

REDONDO GOICOECHEA, Alicia (coord.). *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*. Madrid: Narcea, 2003, 228 pp.

RICO, Francisco (ed.). *Historia y crítica de la Literatura española IX. Los nuevos nombres 1975-1990*. Barcelona: Crítica, 1992, 556 pp.

RODRÍGUEZ, Antonio. *El Quijote, mensaje oportuno*. México: FCE, 1985. 168 pp. (Biblioteca Joven, 89.)

ROIZ, Inma. "Almudena Grandes. La naturalidad del estilo femenino". En <http://www.chicachica.com/portals/chicachica/ini_Biblioteca_art.jsp?articulo=30&texto=ARTICULOS>.

SÁBATO, Ernesto. *El túnel*. Ángel Leiva (ed.). Madrid: Cátedra, 2001, 165 pp. (Letras Hispánicas, 55.)

SAINT EXUPERY, de Antoine. *El principito*. México: Editorial Tomo II, 1996. 128 pp.

UNAMUNO, Miguel de. *Niebla*. Mario J. Valdés (ed.). Madrid: Cátedra, 2001, 300 pp. (Letras Hispánicas, 154.)

VALERA, Juan. *Pepita Jiménez*. Leonardo Romero (ed.). Madrid: Cátedra, 2001, 352 pp. (Letras Hispánicas 290.)

VARGAS LLOSA, Mario. "Piedra de Toque / Dos muchachas". *Reforma*, México, D.F., 28 de noviembre de 2004.

VELASCO, Xavier. *Diablo guardián*. México: Alfaguara, 2003, 500 pp.

WOOD Rivera, Alma. *Las jarchas mozárabes: una compilación de lecturas*. "Jarcha 18". En <<http://maga.tripod.com/jarcha18.htm>>. Monterrey, México, 5 de noviembre de 1997.