

# IDENTIDAD FEMENINA Y AUTOCONCIENCIA: TRISTANA Y LULÚ, LA BÚSQUEDA DE SÍ MISMAS A TRAVÉS DEL EROS

MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI

Universidad "L'Orientale" de Nápoles

---

Almudena Grandes se ha distinguido desde su primera novela por ser una escritora innovadora y polifacética, unificando en su quehacer literario la actitud experimentadora y la herencia de su propia tradición literaria. Su escritura se dedica a la exploración del universo interior de sus personajes y a la realidad que les rodea, buscando respuestas básicas para el hombre contemporáneo, perdido en el laberinto de la posmodernidad. Sin embargo, la escritora es siempre consciente de la continuidad que su obra guarda con la de los autores que le han precedido.

La interrelación entre realidad colectiva e interior y, sobre todo, la necesidad de sus protagonistas de encontrarse a sí mismas, averiguando y profundizando la relación entre el ser humano y su contexto histórico, son cualidades de la escritura de la autora presentes ya en su novela de exordio. En efecto, *Las edades de Lulú*<sup>1</sup>, de 1989<sup>2</sup>, más allá de ser novela de género, representa la primera acertada prueba de esa búsqueda interior, dentro y a través de la realidad contemporánea de su protagonista. Y, en este sentido, Lulú es un personaje que guarda, en mi opinión, una relación muy estrecha con otra heroína de la novela española moderna, Tristana, protagonista de la homónima novela de Benito Pérez Galdós, de 1892<sup>3</sup>. Ambas son espejos de su propia realidad histórico-social, y aunque esa realidad ha cambiado de manera muy profunda a lo largo de un siglo, las dos mujeres comparten la manera de reaccionar ante la misma.

---

<sup>1</sup> Las perspectivas críticas que se han desarrollado a lo largo de los años con respecto a la primera novela de Almudena Grandes, con la cual la escritora inauguró sus reflexiones sobre el ser mujer en la contemporaneidad, caben dentro del discurso más amplio de la novela femenina en la posmodernidad, véase: (ROLLE-RISETTO, 2009: 576-584); (BEZHANOVA, 2009: 1-26); (NAVAJAS, 2002: 13-23); (GODOY RAMOS, 2006: 1-8); (POTOK-NYCZ, 2003: 151-160).

<sup>2</sup> Utilizo para las citas la edición de 2010.

<sup>3</sup> Utilizo para las citas la edición italiana con texto cotejado.

La modernidad de la escritura de Galdós<sup>4</sup> –y Tristana, en este sentido, me parece una buena muestra de esto– reside en dibujar personajes más que contradictorios, complejos, cuyas pulsiones y deseos profundos se enfrentan con su entorno hostil. El choque entre la búsqueda de libertad interior y las reglas que mantienen el orden de una sociedad todavía encarcelada en una concepción anacrónica de sí misma, pero ya inevitablemente sujeta a cambios temporales, lleva a esos personajes a actuar de manera conflictiva consigo mismos, debatiéndose entre su identidad y la adecuación a la realidad que les rodea.

Tristana acepta su esclavitud sexual, la relación casi incestuosa con un hombre mayor que le hace de padre por no tener otra posibilidad de sobrevivencia; acepta vivir como concubina de un hombre que aun a sabiendas de que no quiere casarse, es decir, formalizar socialmente esta relación que con una boda sería aceptada como algo normal en la mentalidad de la época. Como ya se sabe don Lope, con su actitud trasgresora, intenta continuar siendo un don Juan, intenta subvertir las leyes naturales del paso del tiempo, halagando y alimentando su ego con tener una amante joven.

El encuentro del amor y la pasión erótica en la relación con el joven pintor Horacio, desencadena en la protagonista un proceso de madurez y de independencia:

Como el amor había encendido nuevos focos de luz en su inteligencia, llenándole de ideas el cerebro, dándole asimismo una gran sutileza de expresión para traducir al lenguaje los más hondos misterios del alma, pudo exponer a su amante aquellos recelos con frase tan delicada y tropos tan exquisitos, que decía cuanto en lo humano cabe, sin decir nada que el pudor pudiera ofender. (PÉREZ GALDÓS, 1991: 150-151)

Por primera vez en su joven vida, Tristana empieza a fantasear sobre sí misma, a proyectarse como mujer que es capaz de decidir y opinar sobre su futuro:

Toda mujer aspira a casarse con el hombre que ama; yo, no.  
Según las reglas de la sociedad, estoy ya imposibilitada de

---

<sup>4</sup> Dentro de la extensa producción crítica sobre la obra narrativa de Galdós, voy a fijarme sólo en algunos ensayos que se centran sobre el discurso que estoy llevando al cabo y en la novela en cuestión. Véase, entre muchos: (SOBEJANO, 1966: 85-100); (SOBEJANO, 1998: 189-199), (GULLÓN, 1966); (GUILLÓL, 1977: 13-27); (SÁNCHEZ, 1977: 111-127); (CARA, 2012: 1-18).

casarme. (...) Yo te quiero y te querré siempre; pero deseo ser libre. Por eso ambiciono un medio de vivir; cosa difícil, ¿verdad? Saturna me pone en solfa, y dice que no hay más que tres carreras para las mujeres: el matrimonio, el teatro y... Ninguna de las tres me hace gracia. Buscaremos otra. Pero te pregunto: ¿es locura poseer un arte, cultivarlo y vivir de él? ¿tan poco entiendo el mundo que tengo por posible lo imposible? (Íbid, pág.184)

Y además:

Si encuentro mi manera de vivir, viviré sola. ¡Viva la independencia!, sin prejuicio de amarte y de ser siempre tuya. Yo me entiendo: tengo acá mis ideítas. Nada de matrimonio, para no andar a la greña por aquello de quién tiene las faldas y quién no. Creo que has de quererme menos si me haces tu esclava; creo que te querré poco si te meto en un puño. Libertad honrada es mi tema..., o si quieres, mi dogma. Ya sé que es difícil, porque la *sociedad*, como dice Saturna... No acaba de entenderlo... Pero yo me lanzo al ensayo... ¿Que fracaso? Bueno. Y si no fracaso, hijito, si me salgo con la mía, ¿qué dirás tú? (Íbid, pág. 196)

La fuerza interior de la protagonista, esta identidad todavía ingenua que se ha calificado ya como compleja, se impone a lo largo de la narración a veces a través del narrador omnisciente que, sin embargo, muy a menudo la deja libre de expresarse directamente a través del discurso directo en los diálogos con Horacio o en las cartas que ella escribe a su amante lejano.

Sin embargo, los sueños de libertad a través del amor sin vínculos y, sobre todo, de independencia del hombre desde un punto de vista económico, protegiéndose del poder masculino a través de una formación profesional, siguen siendo lo que son: sueños imposibles de realizar en una sociedad como la española de finales del siglo XIX. La enfermedad en la pierna, símbolo del fracaso vital de Tristana, y la consiguiente amputación, son hechos que la llevarán a aceptar el matrimonio con don Lope, es decir, a volver a un estado de esclavitud de una relación sin amor, pero esta vez aceptada por la sociedad y a conformarse con las aspiraciones de las demás mujeres, la afición a la cocina y a la iglesia. El fracaso para la pobre Tristana es total.

Pero, ¿qué les ocurre a los personajes femeninos de la contemporaneidad, en la era posmoderna?

A diferencia de los personajes masculinos<sup>5</sup> que pueblan el universo literario de la narrativa de la *transición*, individuos, por así decirlo, con una interioridad intercambiable que intentan desesperadamente encontrar su propia originalidad, sus propios rasgos distintivos, hasta llegar a descubrir su falta completa de identidad<sup>6</sup>, los personajes femeninos se distinguen por poseer una personalidad más sólida e identificadora. Ellas también se buscan o por lo menos intentan llegar a ser conscientes de sí mismas a través de un proceso de autoconocimiento que sí se lleva a cabo. Incluso el medio a través del cual se concreta ese proceso es diferente entre hombres y mujeres. Para los personajes masculinos es la escritura el medio que parece asegurarles la toma de conciencia de sí mismos, pero su impotencia para realizarse como personas lleva simbólicamente a la paradoja de no ser capaz de realizar su propio oficio, convirtiéndose en escritores que no escriben. Téngase en cuenta muchas novelas de Millás<sup>7</sup>, en las que hay todo un juego de cambio de identidad entre ellos por estar difuminados los límites entre yo y el otro o en las de Vila-Matas<sup>8</sup>, donde la realidad creada por la escritura no es suficiente para el intento de salvación personal. Las mujeres, en cambio, necesitan algo interno a su propio ser para desvelarse a sí mismas, siendo el amor, o mejor dicho, lo que ellas sienten, el punto de enfoque de su búsqueda.

Es como si diferentes puntos de partida llevaran a diferentes conclusiones: frente al “soy porque hago” de los personajes masculinos, los femeninos oponen el “soy porque siento” y quizás por eso los primeros llegan a “no ser” por no conseguir “hacer”, mientras que los segundos descubren y desarrollan su identidad a través de un largo y doloroso camino de independencia en sus relaciones personales. Eso es evidente ya en muchas novelas de la posguerra, como en Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, hasta la complaciente ironía de una obra de Millás, *La soledad era esto*, en la que, en mi opinión, el autor juega con este rasgo característico de la escritura femenina para dibujar un *happy end* en el cual la protagonista se deshace de todas las obsesiones del pasado –privado y público– para volver a una nueva

---

<sup>5</sup> Véase: (BERNATH, 2011: 1-23).

<sup>6</sup> Este aspecto específico de la novela contemporánea española que, en mi opinión, surge a *leitmotif* de la posmodernidad, puede detectarlo y analizarlo según las diferentes modalidades en que se encuentra en las obras de muchos autores de la *transición* –Javier Marías, José María Merino, Enrique Vila-Matas y Juan José Millás–. Véase: (GIOVANNINI, 2000: 243-254); (GIOVANNINI, 2001: 245-260); (GIOVANNINI, 2005: 253-261).

<sup>7</sup> Por lo que concierne este tema en la obra de Juan José Millás, se vea mi estudio monográfico sobre la obra narrativa del escritor valenciano y su extensa bibliografía: (GIOVANNINI, 2012).

<sup>8</sup> Véase: (GIOVANNINI, 2007: 77-84).

vida, supuestamente adueñándose de sí misma a través de la redacción de un diario –otra vez el poder salvador de la escritura– y actuando consecuentemente en su realidad diaria<sup>9</sup>.

Con la llegada de la democracia y motivadas por las instancias feministas, autoras como Esther Tusquets bucean por los límites de la experiencia amorosa, independizándose por completo de la servidumbre erótico-sentimental del hombre, entregándose al amor lesbiano, medio para la mujer de conocimiento íntimo y rescate a la vez<sup>10</sup>.

La protagonista de *Las edades de Lulú* presenta una actitud, por decirlo de alguna forma, más tradicional con respecto al tema y su historia se desarrolla, como ya anticipa el título de la novela, en etapas en las que el sujeto se va construyendo como tal, de la niñez a la edad adulta, etapas, por supuesto, que no tienen relación con la edad biológica del personaje, sino con su camino de autoconciencia y autodefinición como “yo”. En este sentido la novela es un *bildungsroman*, la historia de un aprendizaje.

Lulú se nos presenta ya desde el principio de la novela como una personalidad sólida, una adolescente atrevida que no tiene miedo de enfrentarse a la vida, característica ya destacada por su madre en un raro momento de intimidad, cuando le confiesa conocer muy bien su capacidad de tener éxito en la vida, por ser ella, su hija menor, fuerte y determinada:

Tú tienes muchas cosas de las que darle gracias a Dios, hija. Eres guapa, eres lista, te gusta estudiar, sacas buenas notas, tienes carácter, y fortaleza, sabes encarar los problemas, los disgustos... No me preocupas, aunque eso no quiere decir que no te quiera. (GRANDES, 2010: 151).

Pero esa supuesta fuerza interior que se le reconoce a Lulú es motivo del abandono de su madre y del aislamiento del resto de su familia, llevándola a encontrar amparo sólo en el amor de su hermano Marcelo.

Le dice su madre:

En fin, Dios me ha dado nueve hijos, y todos los días le doy las gracias por ello, pero no puedo ocuparme de todos vosotros a la vez, y tú eres tan inteligente, tan responsable, y tan dura a la vez, no quiero decir que no seas sensible, pero pareces tan segura de ti misma, no te dejas afectar por nada, creas tan pocos problemas... Marisa, hija mía, ¿entiendes lo que quiero decir? (Íbid, pág.152)

---

<sup>9</sup> Se vea: (GIOVANNINI, 2012: 270-300).

<sup>10</sup> Véase mi contribución al análisis de este tema en (GIOVANNINI, 1999: 359-369).

Lo que falta en la joven vida de Lulú es supuestamente lo que ella intenta realizar: tener una familia con el hombre que ama, rodeada del amor fraternal de Marcelo, un deseo que cabe en la concepción tradicional de la sociedad donde la muchacha vive. Y muy pronto ella consigue realizar su sueño, casándose con el hombre del que ella estaba enamorada desde pequeña, íntimo amigo de Marcelo, el que la había iniciado al sexo y había continuado siendo su Pigmalión en el campo erótico. Además, su amor se había completado con el nacimiento de una hija, Inés: nada más simple y más perfecto. En cambio, esa joven mujer de treinta años, de repente y sin saber en realidad por qué, decide dejar a su marido y quebrantar el equilibrio familiar.

Así es como empieza la narración, construida integralmente en primera persona: el narrador intradieético nos brinda su propia historia desde su personal punto de vista, filtrando todo lo narrado a través de lo que él siente y opina, revelándonos y revelándose a sí mismo poco a poco las pautas del proceso de autoconciencia que llevará a cabo, después de unos acontecimientos que coinciden con el final de la novela.

En efecto, lo que sabemos de los demás personajes depende de la opinión que Lulú, nuestra intérprete, tiene de ellos y por eso, las personalidades de Pablo y de Marcelo, puntos de referencia centrales en la vida de la protagonista y directamente relacionados con sus elecciones, parecen no sufrir cambios substanciales. La que cambia y evoluciona es sólo Lulú, porque es ella la que se pone en juego, es ella la que acepta el reto de ir hasta el fondo de su abismo y la que tiene el valor de mirarse y reconocerse.

La historia de Lulú se desarrolla a lo largo de quince años, aproximadamente entre finales de los 60 y primera mitad de los 80. Los acontecimientos históricos que marcan este periodo a toda Europa y llegan, aunque de soslayo a la España franquista, constituyen el telón de fondo de la historia de la protagonista y su entorno. La afiliación al comunismo y la actitud “progre” de Pablo y Marcelo, su detención por cuestiones políticas hasta el aire nuevo de la movida madrileña en el cual se mueve Lulú en sus búsquedas nocturnas, son aspectos imprescindibles para insertar la historia personal del personaje en su contexto histórico y para que ella se enfrente con su realidad social.

Durante los quince años en los que se desarrolla la historia, saltando del presente al pasado a través de *flashback* evocados por la mente de la protagonista que a lo largo de la narración va atando cabos en su memoria, esos hombres tan importantes hasta “invasivos” en la vida de Lulú se habían ido adecuando al cambio de los tiempos, guardando sin embargo aquella actitud de jóvenes progres que se les había impuesto en los años rebeldes de finales de los 60, una actitud descarada que escondía antiguas obsesiones. El deseo incestuoso de Marcelo por su hermana, y el deseo todavía más

inconfesable de verse involucrados en una relación sexual los dos amigos, son obsesiones que quedan inalteradas a lo largo del tiempo y que se cumplirán gracias a la complacencia de Pablo. Lulú es la víctima sacrificada porque se le utilizará sexualmente sin que ella lo sepa y, al mismo tiempo, es el anillo imprescindible, *trait d'union* entre los dos hombres en el doble sentido, emotivo y carnal. Los orificios de Lulú se llenan de los sexos de su marido y de su hermano, convirtiéndose ella en una invisible lámina de carne que los separa. Su deseo homosexual no sería realizable sin su intervención porque ellos no se atreven a llevarlo a cabo a solas.

Este es el acontecimiento que desencadena la rebeldía de Lulú por verse traicionada por los seres que ella más quiere, porque mientras se estaba consumiendo el acto entre los tres sin que ella supiera quién era el segundo hombre, Pablo la iba tranquilizando repitiéndole al oído “Te quiero”, sabiendo que su amor significaba todo para ella, y que por amor ella se había entregado a su marido desde la adolescencia, dejándose llevar de la mano. Ella se sentía todavía su niña, incluso después de quince años, porque dependía todavía de él. El amor había sido el arma con la que Pablo había ejercitado su poder sobre Lulú: no es casual que muchas veces ella se refiera a él —en sus sueños eróticos, por ejemplo— como a su padre, por ser quien la había guiado dentro de los senderos del deseo y del sexo. Y como el sexo había sido el campo experimental en que Pablo la había introducido, supuestamente a través de su cuerpo ella empezará su búsqueda interior, ahora sin el amparo de nadie. Dejar a su marido es la primera prueba de nuestra heroína para crecer con identidad autónoma.

Escribe Carmen Gloria Godoy Ramos:

Para Pablo, Lulú no es una mujer ni tampoco para sí misma. Su voluntad de crecer la lleva a abandonarlo; su voluntad de construirse como sujeto con deseo propio. Como si abandonase la “casa paterna” Lulú debe renunciar a los privilegios y comodidades que le otorgaba su relación con Pablo. Esto es, la seguridad de saberse Lulú, su identidad individual. (GODOY RAMOS, 2006: 7).

Una identidad individual, añadiría yo, construida por los demás hasta aquel momento.

Lulú, como Tristana, se había formado como mujer bajo el control de una figura masculina —el amante-padre— figura de la cual en su momento ella se aleja, transformándose de objeto a sujeto responsable de sus propias elecciones; pero, a diferencia de la protagonista de la novela galdosiana, ella huye del hombre que ama, desafiándose y adentrándose en el peligroso sendero de la promiscuidad sexual.

Poco a poco el valor simbólico del corderito con el que ella misma se identifica diversas veces a lo largo de la narración, adquiere su compleja significación: desde la primera experiencia a los quince años en el atelier de la madre de Pablo, hasta el momento del incesto y la nefasta experiencia final en el festín sado-maso organizado por Remi. Para no seguir siendo eso, Lulú se convierte en dueña de su propio deseo: la participación en orgías entre homosexuales, de mera realización de sus fantasías sexuales se convierte en su personalísima obsesión. Pagar para que unos desconocidos hagan lo que ella quiere es como si fuera catárticamente una manera de independizarse de los hombres que le habían hecho daño, del amor por ellos. El cuerpo, sólo el cuerpo, sin la esclavitud de los sentimientos.

La aventura dentro de sí misma por parte de Lulú, el desarrollo de su identidad hasta su autoconocimiento empieza y termina simbólicamente a través de la mirada del personaje a través del espejo. Ella se mira desconcertada en los espejos del atelier de la madre de Pablo la primera vez que hace el amor con él, episodio que marca toda su vida; cada espejo le devuelve una imagen parcial y distorsionada de sí misma, una *mise en abîme* fragmentaria que refleja su falta de coherencia como yo. La noche en la cual se prepara para ir a la cita con Remi para participar en su última orgía, Lulú se mira al espejo de su cuarto de baño y la imagen que ve no le gusta: es la imagen de una mujer adulta en la que no quiere reconocerse. Este es el preciso momento en el cual ella se da cuenta de que su búsqueda ha terminado:

La salida al mundo, la búsqueda que inicia a través de juegos sexuales es la búsqueda de sí, pero supone también el “descenso” hacia el peligro. Lulú debe llegar a los límites de su propio juego y de su propio deseo para luego emerger nuevamente hacia Pablo. (Íbid.: pág. 7)

Ahora puede volver a ser lo que siempre había querido ser: la mujer de Pablo. Pero el rechazo del marido la empuja a atender a la cita que casi le costará la vida. Al final de aquella larga noche en que el deseo deja paso al miedo, Lulú vuelve definitivamente a su vida, una vida normal de mujer cualquiera, con la conciencia de haber comprendido finalmente quién es ella y, sobre todo, quien ya no quiere ser. El que haya vuelto al lado de Pablo no es una derrota, sino todo lo contrario: ahora puede enfrentarse con él de manera adulta.

A diferencia de Tristana, cuyos sueños de independencia están destinados a no realizarse por ser demasiado atrevidos, por consiguiente su regreso a una condición de “desamor” marca su definitiva adecuación a la sociedad de su tiempo, Lulú consigue vencer su reto con respecto a sí misma. Lo que ella había querido, en definitiva, era encontrarse y entenderse



como individuo autónomo, como ser autoconsciente de su propia identidad, para luego volver a ser lo que nunca había dejado de ser: una mujer enamorada de su hombre al que ahora puede enfrentarse a la par.

### Summary

This study tries to compare two female figures of spanish literature: Tristana, the protagonist of a very interesting novel of Benito Pérez Galdós and Lulú, the main character of Almudena Grandes' novel *Las edades de Lulú*. In very different historical times and in different situation of their lives, they try to reach their own identity, their very deep consciousness through the sexual independence. These themes introduce to a wider reflexion about the role of female body in the process of self-awareness of woman in contemporary literature.

### Bibliografía

BERNATH, Mónica (2011) “¿Existe una masculinidad hegemónica en *Las edades de Lulú*? Un estudio sobre el personaje Pablo en la novela *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes”. *Institutionen för spanska, portugisiska och latinamerika studier Examensarbete 15 hp*, Spanska IV, 30 hp, Vårterminen, Stockholms universitet/Stockholm University: 1-23.

BEZHANOVA, Olga (2009) “La angustia de ser mujer en el *Bildungsroman* femenino: Varsavsky, Boullosa y Grandes” *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid. 41: 1-26.

CARA, Giovanni (2012) “El romanzo a pezzi. Benito Pérez Galdós: *Tristana* (1892) e l’urgenza del Modernismo”. *Orillas. Rivista d’Ispanistica*. 1: 1-18.

GIOVANNINI, Maria Alessandra (1999) “Quando la ‘voce’ del romanzo è (una) donna: l’ultima Esther Tusquets”, en *Fine Secolo e Scrittura: dal Medioevo ai giorni nostri*, Atti del XVIII Convegno Associazione Ispanisti Italiani, Siena 5-7 marzo 1998. Roma, Bulzoni: 359-369.

GIOVANNINI, Maria Alessandra (2000) “La realidad y su ‘doble’: el espacio narrativo en la obra de Juan José Millás”. en *Cuadernos de Narrativa, Juan José Millás, Grand Séminaire*. Universidad de Neuchâtel 9-11 de mayo 2000. Neuchâtel (Suiza), Ed. Centro de Investigación de Narrativa Española UniNeuchâtel. 5 : 243-254.

GIOVANNINI, Maria Alessandra (2001) “La evaporación corpórea como metáfora de la pérdida de la identidad del yo: “Las palabras del mundo” e “Imposibilidad de la memoria””. en *Cuadernos de Narrativa, José María Merino, Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel 14-16 de mayo 2001. Neuchâtel (Suiza), Ed. Centro de Investigación de Narrativa Española UniNeuchâtel. 6: 245-260.

GIOVANNINI, Maria Alessandra (2005) “Los protagonistas de las novelas de Javier Marías, intérpretes y traductores simultáneos de vidas ajenas”. *Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli, Sezione Romanza*, XLVII, 2: 253-261.

- GIOVANNINI, Maria Alessandra (2007) “El secreto de la “pareja eléctrica” o la ambigua relación entre arte y realidad en dos escritos de Enrique Vila-Matas”. en *Cuadernos de Narrativa, Enrique Vila-Matas, Grand Séminaire*, Universidad de Neuchâtel 2-3 de diciembre 2002. Neuchâtel (Suiza), en Irene Andres-Suárez, Ana Casas (eds.), *Cuadernos de Narrativa, Enrique Vila-Matas*, Madrid, Arco/Libros: 77-84.
- GIOVANNINI, Maria Alessandra (2012) *La memoria, l'identità, la scrittura: l'universo narrativo di fine millennio di Juan José Millás*. Nápoles, Il Torcoliere ed.
- GODOY RAMOS, Carmen Gloria (2006) “Las edades de Lulú. Erotismo y subjetividad femenina. *Revista Artemis*. 4: 1-8
- GRANDES, Almudena (2010) *Las edades de Lulú*. Barcelona, Tusquets.
- GUILLÓN, Germán (1977) “*Tristana*, literaturización y estructura novelesca”. *Hispanc Review*. 45: 13-27.
- GULLÓN, Ricardo 1966 *Galdós, novelista moderno*. Madrid, Gredos.
- NAVAJAS, Gonzalo (2002) “Ficción y Erotismo. La reubicación del cuerpo en la ficción española contemporánea”. *Verba Hispánica*. X:13-23.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1991) *Tristana*. Venecia, Marsilio.
- POTOK-NY CZ, Magda (2003) “Escritoras españolas y el concepto de literatura femenina”. *Lectora revista de dones i textualitat*. 9:151-160.
- ROLLE-RISSETTO, Silvia (2009) “Decirse desde el cuerpo: *Modelos de mujer*, de Almudena Grandes”. *Destiempos*.19: 576-584.
- SÁNCHEZ, Roberto G. (1977) “Galdós’ *Tristana*, Anathomy of a “Disappointment””. *Anales Galdosianos*.XII: 111-127.
- SOBEJANO, Gonzalo (1966) “Galdós y el vocabulario de los amantes”. *Anales galdosianos*. I: 85-100.
- SOBEJANO, Gonzalo (1998) “La prosa de *Tristana*” en Yvan Lissorgues, Gonzalo Sobejano (eds.), *Pensamiento y Literatura en España en el Siglo XIX. Idealismo, Positivismo, Espiritualismo*. Toulouse, Presses Universitaires de Marail: 189-199.