

Breve panorama de la narrativa lésbica española del siglo XX: Funciones y relevancia del erotismo

Short review of the Twentieth-century Spanish lesbian narrative: Roles and relevance of eroticism

PATRICIA BARRERA VELASCO

Universidad Complutense

pbarrera@ucm.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8671-2345>.

Recibido: 31/07/2019. Aceptado: 15/12/2019.

Cómo citar: Barrera Velasco, Patricia, "Breve panorama de la narrativa lésbica española del siglo XX: Funciones y relevancia del erotismo", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 17 (2019): 241-269.

DOI: <https://10.24197/sxxi.0.2019.241-269>

Resumen: Desde principios del siglo XX, la representación del homoerotismo femenino en la narrativa española ha tenido un carácter desigual y variado de enorme interés. Nos encontramos con textos que reflejan las relaciones amorosas entre mujeres –de forma velada o explícita–, tanto en novelas donde la homosexualidad femenina no es el tema principal, como en otras donde sí es este su eje temático central. Prestando atención a las obras de autoría femenina, abordaremos la presencia del erotismo en esta novelística, dando cuenta de la evolución de su naturaleza y rasgos definitorios. Partiremos de novelas tempranas como *Zezé* (1909), de Ángeles Vicente, hasta llegar a importantes exponentes de la narrativa de finales del siglo XX y principios del XXI. Nos interesan, sobre todo, las implicaciones del homoerotismo en la identidad, intimidad, así como en la vida pública y social de los personajes.

Palabras clave: Erotismo femenino; lesbianismo; novela española; siglo XX.

Abstract: From the beginning of the 20th century, the representation of the female homoeroticism in the Spanish narrative has shown an interesting and unequal wide range. We will take into account texts that reflect loving relationships between women –in a hidden or in an explicit way–, as much in novels where female homosexuality is not the main topic, as in others where this is the primary issue. Paying attention to female written works, we will address the presence of eroticism in this corpus, presenting the evolution of its nature and characteristics. We will start with early novels such as *Zezé* (1909), by Ángeles Vicente, and continue with important examples of late 20th-century narrative in the review of implications of homoeroticism in the character's identity, intimacy and public and social life.

Keywords: Female eroticism; lesbianism; Spanish novel; 20th century.

En este artículo pretendemos exponer un breve recorrido por las distintas manifestaciones del erotismo en la novela lésbica española del siglo XX. Dado que estamos ante un tema de gran amplitud, hemos seleccionado un corpus de alrededor de treinta novelas que permite trazar algunas ideas esenciales sobre las relaciones eróticas entre mujeres. La selección incluye algunas de las consideradas novelas canónicas de la narrativa lésbica española, pero también otras menos conocidas o estudiadas por la crítica, por su importancia para determinar la evolución y rasgos definitorios del homoerotismo femenino en la novela española.

El conjunto elegido es lo suficientemente amplio como para desentrañar de forma global su evolución, pero lógicamente no es completo. Y es que, este trabajo es el prelude de otro más amplio, que incorporará el análisis de un mayor número de obras y que se extenderá a la narrativa del siglo XXI y que nos servirá para entender un mayor número de matices en torno al tema que nos ocupa.

El corpus elegido está compuesto, además de por obras de distintos períodos históricos, por textos que reflejan las relaciones amorosas o sexuales entre mujeres -de forma velada o explícita-, tanto en novelas donde la homosexualidad femenina no es el tema principal, como en otras donde sí es este su eje temático central.

Por otro lado, tenemos narraciones de clara -y a veces, casi exclusiva- voluntad erótica (por ejemplo aquellas publicadas en la célebre colección “La sonrisa vertical”, de la editorial Tusquets, iniciada en los años 70) y otras novelas donde el erotismo aparece solamente en pasajes concretos. Casi siempre, esos fragmentos están asociados a la descripción de los actos sexuales pero, a veces, el erotismo se disemina sutilmente a lo largo de toda la prosa, como se evidencia en el estilo novelesco que practica Esther Tusquets en algunas de sus novelas.

En esta ocasión, nos hemos centrado en novelas escritas por mujeres, dejando aquellas de autoría masculina para esa investigación más amplia ya mencionada en la que se encuadra este capítulo y que podrá ver la luz en un futuro próximo. Nos interesan aquí, fundamentalmente, las implicaciones del homoerotismo en la configuración de la identidad de los personajes y en la forma en que este perfila las relaciones existentes entre su vida íntima, privada, pública y social, puesto que estas contribuyen a su formulación genérica.

La constatación de la identidad lésbica puede manifestarse en las novelas de formas muy variadas y, una de ellas –la que importa en estas páginas– es el erotismo. Por ello, tenemos en cuenta aquellos textos que presentan matices eróticos, no aquellos que, incorporando las relaciones entre mujeres, desechan este aspecto.

Hasta los años setenta, son muy escasas las narraciones de autoría femenina que acogen la presencia de relaciones amorosas o sexuales entre mujeres. Contamos con algunos hitos representativos como, entre otras, la novela *Zezé*, de Ángeles Vicente, publicada en 1909 o, bastante más tarde, *Oculto sendero*, de Elena Fortún, escrita en los años cuarenta.

En *Zezé* –de la que existe una estupenda edición a cargo de Ángela Ena Bordonada (2005), en la editorial Lengua de Trapo– nos encontramos uno de los rasgos más repetidos en las novelas que le seguirán después: la plasmación de la experiencia homoerótica como espacio de descubrimiento y aprendizaje sexual y emocional de la protagonista. La noción de aprendizaje aparece a veces unida a la de inocencia, concepto relevante en muchos de estos textos, como se verá más adelante y como se observa en la confesión de la protagonista:

Cuando estábamos solas, me cogía de las manos con un abandono que me hacía estremecer, y me besaba nerviosamente. Entonces quedaba abatida y sin valor para nada, hasta que la presencia de alguna compañera me hacía reaccionar al separarse Leonor de mí bruscamente como cogida en falta [...].

Leonor tenía diecisiete años; yo, catorce, pero era tan alta y desarrollada como ella. Sus caricias, cada vez más expresivas, me hacían sentir sensaciones nuevas que yo no me explicaba. Para ello, recurría a Leonor, que, con sonrisa maliciosa y lentamente, como gozándose en mi rubor, iba descorriendo el velo de mi inocencia (23-24).

Observamos aquí el impacto erótico que tienen en la protagonista estas primeras experiencias sexuales. Bataille, en su famosa obra *El erotismo* (1957), ya se refirió al carácter iniciático de la experiencia sexual, presente en muchas de las novelas aquí estudiadas. Para Bataille, el erotismo supone un cuestionamiento consciente de lo que él denomina “experiencia interior”:

El erotismo es (...) un desequilibrio en el cual el ser se cuestiona a sí mismo, conscientemente. En cierto sentido, el ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde. (...) Pero

debo subrayar de entrada que, si hablo de los movimientos del erotismo de forma objetiva, es porque la experiencia interior nunca se da con independencia de las impresiones objetivas; la hallamos siempre vinculada a tal o cual aspecto, innegablemente objetivo (1957: 22).

Como es sabido, son ya numerosos los estudios dedicados a la narrativa lésbica¹. Algunas críticas pioneras en este campo concreto, como Meri Torras, se plantean cuál es la naturaleza esencial del texto lésbico y lanzan la pregunta de si este viene determinado por el tema o la autora, mientras que otras como Rosalía Cornejo-Parriego, repasan exhaustivamente la literatura de representación lésbica en España. En su libro, *Entre mujeres: política de la amistad y el deseo en la narrativa española contemporánea*, destaca la importancia del estudio de este tipo de textos en tanto que revisión del canon y resalta su potencial literario:

En las últimas décadas, [...], la literatura española ha llevado a cabo una importante revisión de los conceptos de amistad y deseo al feminizarlos y lesbianizarlos y, al mismo tiempo, de la tradición y el canon literarios, al abrir nuevos espacios de representación. Aunque es cierto que no puede hablarse en España de literatura o cultura lésbicas en sentido estricto, es innegable que el deseo y los sentimientos entre mujeres ocupan un lugar primordial en la literatura del siglo XX.

[...] En este paso de la invisibilidad —no de la inexistencia— epistemológica, sociohistórica y literaria a la visibilidad, el amor y la amistad entre mujeres, por su ambigüedad y su articulación entre lo público y lo privado se revela como un motivo lleno de posibilidades y potencial literarios (2007: 41-43).

En sentido similar, la afirmación de Rafael M. Mérida Jiménez resume bien la situación de este campo de estudio:

Los estudios pioneros sobre la literatura lésbica española, en buena medida influidos por modelos anglosajones y franceses, concentraron parte de sus esfuerzos en realizar una indispensable labor genealógica que ha exigido un esfuerzo añadido (2018: 11).

¹ Véase también la obra de Judith Butler, *El género en disputa* (1990), fundamental de los estudios de género, así como *La salida del armario* (2005), donde Inmaculada Pertusa Seva analiza algunos textos de Esther Tusquets, Carme Riera, Sylvia Molloy y Cristina Peri Rossi, que contribuyen a la configuración del canon de la literatura lésbica hispánica.

En relación a los inicios de esta tradición crítica, Mérida Jiménez (11) se hace eco de las palabras de Beatriz Suárez Briones para aclarar su interés por el carácter críptico que encierra este tipo de novelística:

La crítica lesbiana comienza con el establecimiento de una tradición de escritura y escritoras lesbianas. La arqueología de la escritura lesbiana ha de tener muy en cuenta que en una sociedad misógina y homofóbica las escritoras lesbianas han tenido que codificar en un lenguaje oscuro y oblicuo sus mensajes o recurrir a la autocensura (1997: 271).

La propia temática y la condición sexual de algunas de estas autoras, han conducido a esta narrativa al silencio y al olvido en los círculos académicos. Todavía más en la poesía y el teatro pues, como afirma Fefa Vila, la narrativa es el género en el que la representación del lesbianismo ha sido más reconocida (1997: 51).

Podemos decir, no obstante, que son varias las estudiosas que han establecido diversas clasificaciones en cuanto a la genealogía de la novela lésbica española, entre ellas, Maria Àngels Cabré (2011) y Angie Simonis (2007 y 2009), cuyas propuestas podemos resumir afirmando que, si bien antes de los años setenta encontramos novelas que muestran las relaciones entre mujeres, no es hasta esta década cuando empieza a hacerse de forma libre y explícita con obras como *Julia*, de Ana María Moix (1970); *Te deix, amor, la mar com a penyora*, de Carme Riera (1975); *El mismo mar de todos los veranos*, de Esther Tusquets (1978) - considerada como la novela más importante en este sentido-; *El amor es un juego solitario* (1979), de la misma autora, o *Crónica del desamor* (1979), de Rosa Montero. Como muy bien advierte Concepción Martín Huertas:

Estas nuevas autoras se enfrentan a un gran reto literario: el de buscar un nuevo lenguaje para la creación de un discurso que carece de referentes previos. La expresión del deseo lésbico, su identificación o las descripciones del cuerpo femenino como sujeto y objeto de placer son solo algunos ejemplos de los desafíos que se empiezan a encarar en la literatura de la Transición (2018: 75).

Contamos en estos años y en la década de los ochenta con otras novelas que continúan afianzando las bases sentadas por las escritoras mencionadas, como *Ramona, adéu!* (1972); *El temps de les cireres* (1977); *L'hora violeta* (1980) o *L'agulla daurada* (1985), todas ellas

escritas por Montserrat Roig o *El carrer de las Camèlies* (1966), de Mercè Rodoreda. Ya en los noventa, como señala la propia Martín Huertas, las relaciones femeninas dan el salto del ámbito privado a una mayor apertura social.

Algunas novelas importantes publicadas en la década de los noventa son *Nubosidad variable* (1992), de Carmen Martín Gaité; *Tu nombre escrito en el agua* (1995), firmada con el pseudónimo de Irene González Frei; *Recóndita armonía* (1997), de Marina Mayoral; *Con la miel en los labios* (1997), de la ya citada Esther Tusquets; *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) y *Nosotras que no somos como las demás* (1999), de Lucía Etxebarría; *Con Pedigree* (1997) y *Plumas de doble filo* (1999), de Isabel Franc, que cuenta con otra novela posterior, *La mansión de las trébedas*, publicada en 2002.

El primer rasgo común de las obras publicadas antes de los noventa es claramente la contextualización de las relaciones lésbicas en el ámbito privado, pero, como veremos enseguida, esas relaciones aparecen reflejadas de diverso modo en los distintos textos, como también la presencia del erotismo en ellos, que cumple, en los diferentes casos, funciones divergentes.

El segundo rasgo compartido por las novelas publicadas en los setenta tiene que ver con el hecho de que van a definir la literatura sáfica de las décadas siguientes. Después, en los noventa, esta narrativa retoma muchos de sus presupuestos e incorpora algunos cambios. En relación a ello, destaca María Pilar Rodríguez que

[...] tal vez el rasgo más innovador sea que por fin el lesbianismo se atreve a decir su nombre: se abandonan las reticencias y las ambigüedades y las relaciones amorosas y sexuales entre las mujeres ocupan el centro de la narración, y a ellas se dedica el núcleo argumental (2003: 1995).

Muchas de estas novelas, desde los años setenta hasta los inicios del siglo XXI, muestran escenas eróticas extensas y de una notable explicitud y tienden a organizarse en torno a dos vertientes, que coinciden con las expuestas por Eva Legido-Quigley (1999). A saber, una vertiente erótica vitalista y otra que vincula el sexo con la muerte. Esta relación entre el erotismo –también el sexo– y la muerte también fue tomada como objeto de reflexión por parte de Bataille, en varios de los capítulos de su texto fundamental sobre el erotismo. Como él mismo afirma, “el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte” ([1957] 1997: 15).

En la segunda variante expuesta por Legido-Quigley, la violencia juega un papel determinante, como es el caso de en la icónica y ya mencionada *Tu nombre escrito en el agua*, ganadora del premio “La sonrisa vertical” del año 1995, en la que asistimos a escenas sexuales en las que predominan el dolor y la humillación.

María Pilar Rodríguez (2003: 96-100) ha analizado en este sentido esta novela, que contrapone a *Efectos secundarios*, de Luisa Etxenike, aparecida en el año 1996. A su interesante análisis acerca del valor y significado del encuentro sexual de la protagonista con otra mujer, podemos añadir que esa escena erótica supone una celebración del placer, pues esto es lo que pretende la protagonista: proporcionar gozo a su compañera, ya en un momento muy inicial de la novela. En un segundo encuentro, ella misma afirma que “el deseo se me había quedado quieto” (33), pues al tocarla siente un bulto en su pecho. Es decir, precisamente el deseo se sitúa aquí en el lado contrario al de la enfermedad y la muerte, a diferencia de cómo ocurre en la novela de González Frei, *Tu nombre escrito en el agua*.

También *La insensata geometría del amor* (2001), de Susana Guzner, se sitúa en esa primera corriente, pues afirma la protagonista: “He deseado a esta mujer desde que la vi hace un par de horas [...] y me encanta sentirlo, me siento feliz de estar viva” (34).

Como afirma Rodríguez (2003: 99), además del carácter vitalista, el deseo, el sexo y la exploración de los cuerpos son, en *Efectos secundarios*, elementos de conocimiento para los personajes de esta obra, aspecto este que se repite en muchas otras narraciones, como ya hemos indicado más arriba y como veremos a continuación.

Ya hemos dicho, pues, que la relación homoerótica permite a las protagonistas conocerse a sí mismas, descubrirse como mujeres e investigar sobre su propia sexualidad, lo que les lleva al reconocimiento de su propia identidad, desde un punto de vista íntimo, pero también social. Ocurre así en *Venus en Buenos Aires* (2001), de Carmen Nestares y en el mencionado relato de Riera, *Te deix, amor, la mar com a penyora*², donde la protagonista afirma que

[...] iba descubriendo el mundo al mismo tiempo que el amor iba descubriéndome a mí para hacerme suya. No fue en los libros ni en las películas donde aprendí a vivir la historia de nuestra historia. Aprendía a

² Relato incluido en el volumen *Te dejo el mar* (1991).

vivir, aprendía a morir poco a poco –aunque entonces no lo supiera-, cuando, abrazada a ti, me negaba a que el tiempo se me escapase (56).

Por su parte, en *L'agulla daurada*, de Montserrat Roig, asistimos a la asociación entre el erotismo y el conocimiento, aunque no en relación a la realidad lésbica. Observando unas esculturas de Eros y Psique en un jardín de Leningrado, la pareja protagonista reflexiona acerca de los desnudos y la pornografía, sobre la que ella opina que no le provoca ningún tipo de excitación o interés. Sin embargo, sí le interesa esa escultura porque “es la curiosidad de Psique lo que me gusta, el impulso de desvelar la verdad [...]. Y, además, el ansia del conocimiento por transgredir lo que le ha sido prohibido” (169). Más adelante, relaciona la ignorancia en estas cuestiones, así como el castigo por subsanar esa ignorancia, con las mujeres: “Y me desagrada que castigasen a Psique solo porque quería «mirar». Es decir, porque quería saber. Por eso Psique es una mujer” (169). Es frecuente que muchas de estas mujeres no conozcan –o no conozcan bien- el placer, como Clara en *El amor es un juego solitario*, de Esther Tusquets, y lleguen después a conocerlo (56-57).

Esta dualidad es recogida por Iris Zavala en un estudio articulado en torno a los conceptos de erotismo, transgresión y pornografía:

De una parte, el erotismo se revela como saber, comunicación, expresión, intercambio con “otro/a”; por otra, se inscribe como dispositivo de represión, dominio y autoridad sexual, de clase y de etnias (1992: 157).

En su capítulo dedicado a las relaciones entre erotismo y poder en algunas novelas de Francisco Ayala, Sara Mesa Villalba (2000: 114), aborda el primero como “forma (dolorosa) de autodescubrimiento”, como medio para “llegar a la conciencia de lo humano” y trae a colación las siguientes palabras de Juan Goytisolo: “Hay épocas en que la sexualidad se convierte en el único elemento que preserva al individuo de la cosificación y le restituye la conciencia de existir por sí mismo” (1996: 28), así como las de Nelson R. Orringer, en cuanto a su concepción del erotismo “como camino de salvación, de redención” (2000: 114).

Avanzando un paso más, podríamos decir que precisamente las relaciones eróticas suponen un intento de comprensión del misterio que supone el sexo, como se aprecia en *Entre todas las mujeres* (1992), de Isabel Franc, novela en la que se mezclan lo sexual y lo religioso y donde

las relaciones eróticas –por sacrílegas, pues se dan entre la protagonista (Bernadette Soubirous y la propia Virgen)- se muestran bajo el velo de lo misterioso (62-63). Podría aplicarse, a este respecto, la reflexión de José Antonio López García, cuando señala que

[...] siguiendo a Bataille, el erotismo siempre es sagrado, o tiene su origen en el nivel sagrado, como numinosidad, como expectación hacia lo que no se conoce, como experiencia indescifrable, que no se puede esquivar pues aparece como deseo insaciable, y perdurable, misterioso, espiritual, trascendente, [...] (2000: 38).

En otras ocasiones, esa investigación sexual sirve para comprobar que las protagonistas no son insensibles al goce erótico, al no haber sentido nunca nada en relaciones pasadas (siempre con hombres), como sucede en *Recóndita armonía*, de Marina Mayoral. Las jóvenes Helena y Blanca comparten una experiencia sexual para constatar que son capaces de disfrutar del placer físico, no para comprobar su posible lesbianismo – más bien todo lo contrario-, llegando Helena a la conclusión de que la causa de su insensibilidad pasada es achacable a su anterior compañero sexual y no a ella misma. Narra Blanca, tras el encuentro erótico:

Era tranquilizador no ser anormal y que nos gustase lo que debe gustar. Además, aquello resolvía sus dudas. El chico era vulgar, aunque fuese guapo, dijo Helena, y por eso ella no sentía nada por él. Nunca más se entregaría a un hombre al que no admirase (91).

La relación de las dos amigas será profunda puesto que juntas descubren, además, la amistad, el amor, el dolor, las injusticias y la muerte.

Además, en esta novela, papel importante en el inicio de la experiencia erótica lo juega no la curiosidad, sino la admiración –que genera a su vez curiosidad y que se mezcla con la envidia– que siente la narradora –Blanca– por la nueva compañera de colegio –Helena–, que es rubia, como a ella le hubiera gustado ser. Ya en el segundo párrafo de la novela leemos:

Empecé a envidiarla desde el primer instante que la vi. Helena era rubia y tenía los ojos verdes, justo las dos cosas que yo deseaba más por entonces. Su dinero, su posición social y, sobre todo, su familia, las envidié después, cuando la conocí mejor y pude darme cuenta de las ventajas que

suponía poseer aquellos bienes. Pero entonces, a los quince años, lo ignoraba (15).

Y completa más adelante:

Cuando la conocí, lo que experimenté fue una mezcla de admiración vehemente y sentimiento de impotencia hacia el destino, porque, al mismo tiempo que pensaba que así querría ser yo, supe con absoluta seguridad que nunca sería como ella. Pero como todo esto resulta demasiado largo, creo que es más sencillo y rápido decir que me fui a mi cuarto envidiando con toda mi alma a aquella chica rubia que acababa de aparecer por el colegio (28).

En otras ocasiones, las relaciones sexuales establecidas entre mujeres son valiosas porque actúan de vehículo a través del cual los personajes recuperan las sensaciones, les ayudan a volver a sentir, tras la frustración de relaciones precedentes, aunque para ello tengan que superar la inseguridad, como en *Llévame a casa* (2003), de Libertad Morán, quien consigue afianzarse a sí misma cuando mantiene una relación con otra mujer:

-Ven aquí – le volvió a ordenar.

Silvia obedeció y se recostó junto a ella. En ese momento no habría podido separarse de ella. Solo era capaz de besarla, de acariciarla, de atreverse a deslizar las manos bajo su ropa. Hacía mucho que no sentía a nadie tan cerca. Había olvidado lo que era dejarse llevar por el deseo, sentir el peso de otro cuerpo sobre el suyo, dejar que la fueran desnudando poco a poco mientras iban cubriendo su piel de besos, de caricias. Había olvidado los nervios, la inseguridad que otra vez sentía ante esa nueva persona que había decidido acercarse a ella y a su vida.

Cuando las dos estuvieron desnudas, volvió a sentir.

Sus cuerpos cálidos, enmarañándose, provocándose placer, gimiendo ante los avances de la otra le hicieron revivir una sensualidad que llevaba dormida mucho tiempo (57).

Por su parte, en *Oculto sendero*, de Elena Fortún, la protagonista le confiesa a Florinda, tumbada en la misma cama, que nunca ha sentido el amor carnal. Se trata, por tanto, de un mayor nivel en la insensibilidad o inexperiencia de la protagonista. En esta escena se une la declaración amorosa con la manifestación del deseo sentido por primera vez, un anhelo que le causa aturdimiento:

Mirada desde arriba era Florinda más bonita que de frente, tenía los ojos más oblicuos, los pómulos más señalados, y la boca más fresca... El perfume turbador del heliotropo, el opio del cigarrillo egipcio, la semi-obscuridad verde nos llevó a un tono confidencial [...].

— Y tú... ¿nunca has tenido ningún devaneo?

¡Nunca! Yo... soy una desdichada... No siento el amor carnal... no lo he sentido nunca...

¿Por nadie?

Apoye la cabeza en su misma almohada y la contemplé de cerca... ¡Qué carnosos eran sus labios! ¡Qué abiertos sus pómulos! ¡Qué brillantes sus ojos...! Me aturdí un poco y cerré los míos.

No te hagas la boba... Oye... ¿Nunca has sentido amor? ¿Nunca?

¡Eres una egipcia! —dije yo, sin contestar-. ¡Qué extraña criatura eres! Tienes la piel pálida de los indios...

Pero dime —insistía ella-. ¿Nunca te has enamorado?

Las sienes me latieron violentamente y dije con voz que me salió ronca:

Sí... me he enamorado... de ti... ¡de ti, hermosa...! (250)

Además de fuente de conocimiento, las relaciones lésbicas representan para estas mujeres un espacio para la fantasía, como en *El mismo mar de todos los veranos*, de Esther Tusquets, donde, el físico de Maite lleva a la protagonista a “fabular historias”, a “perseguir imágenes” (103), ajenas a lo anodino de la existencia y de la mujer que tiene enfrente; o también lugar para el ensueño o la evasión y, a menudo, un paliativo para el sufrimiento que acarrea una vida de miseria (40), como en la citada novela de Isabel Franc que, como decíamos, recrea sacrílega y paródicamente las relaciones entre Bernadette y la Virgen; o les permiten superar el hastío vital, como sucede en *El amor es un juego solitario* de Esther Tusquets, o la soledad, como en la gran novela de esta autora, *El mismo mar de todos los veranos*:

[...] en esta soledad sin esperanzas, emerge de otro mundo, de otro tiempo, de otros planetas, una muchacha que trae consigo toda la magia de las noches insomnes, el perfume cálido de los sueños, el fervor de las primeras pasiones no aprendidas, una muchacha de cuerpo flaco, rostro pálido, largo cabello oscuro, un poco patito feo, un poco muñeca grande, un poco gato perdido y salvaje [...] (168).

En esta obra se dan cita entremezclada varios de los elementos que comentamos en este capítulo: el deseo devorador (“Y sus pequeñas

zarpas –sus terribles zarpas de gatito desvalido y acorralado- me han soltado ya, porque sabe muy bien que no podré escapar de estas blancas arenas finísimas que me devoran”); la ignorancia de las cuestiones amorosas o sexuales (“princesa sin mamá, princesa para siempre poco amada, ignorante con una sabiduría de siglos no aprendida”) y la protección y tratamiento de la amante como si fuera una niña (“una muchachita tan frágil y vulnerable que parece que parece que alguien debería acudir en su ayuda y salvarla de sí misma, alguien debería acunarla, mecerla, hacerla germinar entre caricias cálidas”) (161-162), escena que aparece también en otra de las novelas de la autora, *El amor es un juego solitario*, como veremos.

También en *El amor es un juego solitario* encontramos las mismas sensaciones amargas que en *El mismo mar de todos los veranos*, pues Elia piensa que “no hay amor en el mundo para nadie” (29) y plantea la relación amorosa como lucha “en un afán supremo o en un intento desesperado por atenuar durante unos días el aburrimiento omnipresente, el hastío letal, la ansiedad destructiva de Elia, un intento por alejar este tedio que lo devora todo, este tedio insaciable y voraz” (31), que solo se puede dejar atrás por medio de la fantasía.

Y es que el erotismo como cauce de la fantasía y la ensoñación es común a otras novelas publicadas a finales del siglo XX. A propósito de la novela *Como agua para chocolate* (1989), de Laura Esquivel, escribe María del Rosario Aller González la siguiente reflexión, que incorpora muchos puntos que nos pueden servir para entender mejor parte de la narrativa que aquí hemos seleccionado:

El erotismo aporta nuevas posibilidades en la realización de la novela al incluirse, por medio de él, el inconsciente, el sueño, el ensueño, los tabúes y lo mágico; elementos heredados de la prosa surrealista, el psicoanálisis, las mitologías freudianas o junguianas y la actitud transgresora. Pero el erotismo no es solo un tema adecuado para la evasión imaginativa, sino un elemento de inmersión en las neurosis o depresiones del hombre actual. Lo erótico convierte la pasividad del lector en complicidad no solo de excitante sensualidad, es, a la vez, inventivo y provocación estético-intelectual (2000: 242).

Al hablar de estos conceptos –de irrealidad, fantasía y transgresión– llegamos a otra idea interesante, la presencia o ausencia de la carnalidad en la formulación del deseo lésbico en esta narrativa. Como ya se ha

indicado más arriba, el erotismo suele presentarse en estos textos casi siempre en momentos sexuales, pero no siempre, como en *Venus en Buenos Aires*, de Carmen Nestares, donde incluso la protagonista confiesa que “aún me costaba aceptar la idea de mantener relaciones sexuales con un cuerpo que no fuera el de un hombre” (47), y sin embargo se ha enamorado de una mujer de forma virtual. El amor está, aquí, antes que el deseo físico, que se presenta muy tarde en la novela y de forma poco descriptiva.

A ella le cuesta abandonarse, dejarse llevar, igual que a Inés en *Con la miel en los labios*, de Tusquets, que nunca se abandona del todo, al contrario que su compañera Andrea, que todo en su vida lo hace por puro placer. La voz narrativa nos cuenta así las sensaciones de Inés mientras esta observa cómo toma Andrea un chocolate con bizcochos en el desayuno:

[...] el modo en el sumergía su amiga golosa los bizcochos en la taza, los rescataba rezumantes de chocolate y de nata, se los metía en la boca, entrecerrados y rientes los ojos como en una comunión sacrílega- la fascinaba y la escandalizaba a un tiempo, y comentaba en broma que no había conocido a nadie tan adicto al placer, aunque se tratara de placeres supuestamente inocentes, a nadie tan dado a convertir cualquier gesto cotidiano y trivial en puro vicio (41-42).

Esta caracterización de Andrea se advierte en muchos puntos de la novela, casi en cada una de sus apariciones y denota una vitalidad inconsciente de la que carecen muchos otros personajes de este corpus.

Ese abandono al placer es para otras de las mujeres de estas novelas un aliciente diferente, pues no contribuye únicamente a la fruición física, sino también y con mayor importancia, a la complicidad, a compartir la intimidad, como se ve en *Recóndita armonía*, de Marina Mayoral, donde Helena “me hacía confidencias que me sobresaltaban por lo que suponían de confianza, de apertura a los rincones más íntimos de su persona y de su vida” (32), afirma Blanca; y en *Con la miel en los labios*, de Esther Tusquets, donde explícitamente se habla de la “deliciosa complicidad” que mantiene la pareja protagónica:

Como si estuvieran solas, desarrollando sobre un escenario, viejo teatro del mundo, los ademanes de la recíproca seducción, inmersas en un decorado de cartón piedra y rodeadas de unos personajes, meros maniqués inertes, que o desempeñaban papel ninguno –por más que se creyeran

protagonistas- en aquella obra solo para dos.

A Inés la había divertido mucho aquel juego, aparentemente ambiguo aunque todo estuviera decidido ya, que reproducirían algunas veces más adelante y en presencia de otras gentes a lo largo de su amistad (Andrea diría siempre de su amor), aquella deliciosa complicidad a dos en medio de la multitud, o aquel hablar la una para la otra a través de terceros interpuestos (39-40).

Esa intimidad compartida les facilita a muchas de ellas la posibilidad de ser ellas mismas, como se afirma en *Nosotras que no somos como las demás*, de Lucía Extebarría, donde uno de los personajes femeninos consigue ser, por fin, la mujer que quiere ser, tras su primera experiencia homosexual (131). El encuentro erótico con otra mujer, le libera de las ataduras de la convención y le permite encontrar su verdadera identidad.

Se trata, por tanto, de vivir plenamente, aunque de forma oculta muchas veces, su verdad, lo que las hace –aunque no sea totalmente– más libres. La libertad es tema fundamental en este corpus, y en muchos de estos relatos se accede a ella a través de la práctica erótica, como en *L' hora violeta*, de Montserrat Roig, donde para la protagonista la experiencia sexual lésbica implica, primero, curiosidad y después, la opción de experimentar libremente, de superar las cadenas de su educación puritana. Ocurre hacia el final de la novela, cuando Norma se acuesta con un hombre y una mujer, escena en la que la relación entre las dos mujeres ocupa el lugar más importante, pues es a ella a quien siente necesidad –y curiosidad– de tocar y quien le provoca el estallido del deseo (237). Esto es para ella una nueva experiencia, pero ajena al amor, representado por Ferrán, cuyo rostro es incapaz de evocar durante el transcurso de la situación descrita.

Como vemos, no solo en la experimentación de la libertad, sino también de la transgresión, es donde reside el atractivo de la relación homoerótica y, para algunos de los personajes, cuanto más difícil sea esta, más atrayente resulta. Así lo afirma la protagonista de *Venus en Buenos Aires*, cuando escucha la canción que le dedica en un correo electrónico la mujer con la que se escribe:

[...] me halagaba la letra de este tema y además me parecía que transmitía la magia de un sentimiento único, platónico y arrollador, el atractivo de un amor imposible, tanto más apetecible cuantas más trabas se interponían en su realización (47).

Lo mismo ocurre en *Con pedigree*, firmada con el pseudónimo de Lola Van Guardia, que esconde a la ya citada Isabel Franc. En esta novela coral, una de las protagonistas siente deseo por otra ante la imposibilidad de su relación, dada la heterosexualidad de la mujer deseada (22).

Esa libertad, esa posibilidad de ser en esos momentos de intimidad quienes de verdad son adquiere en algunas narraciones una vertiente más concreta, a saber, el abandono al que ya hemos aludido, pero no solo a las sensaciones –muchas veces nuevas, recién descubiertas– sino el abandono mental, el establecimiento de una confianza que les permite sentirse seguras y tranquilas. De esta manera los personajes pueden mostrar sus debilidades a la otra persona, exhibir su vulnerabilidad y encontrar la protección que necesitan, como ocurre en *El mismo mar de todos los veranos*, de Esther Tusquets:

Y, por primera vez, soy yo la que recorro a Clara –se invierten finalmente los papeles-, y la llamo con dedos temblorosos, equivocando los números, teniendo que recomenzar cinco o seis veces, y oigo sonar el teléfono allá en su casa con el corazón en la garganta, invocando a todos los espíritus benignos para que no me digan que ha salido, y repito –cuando oigo su voz al otro lado del teléfono-, repito su nombre como una exhortación, una mágica palabra de dos sílabas sonoras, y le pido que venga, ahora mismo, inmediatamente, que lo deje todo y venga, [...], estoy sola en la casa y la necesito –te necesito, Clara- [...] (188-189).

Ella misma es consciente de su necesidad de amparo y del consuelo que supone Clara para ella:

Y, ya segura de que Clara va a venir –me pregunto que le habrá parecido esta mujer que ella inventó segura, hoy desmoronándose, esta pretendida mujer distante y superior, cómo odio esta imagen de mi misma, reducida ahora a una bestezuela angustiada, y de repente me traspasa la certeza de que Clara, ella única entre todos desde hace tantos años, me supo desde el principio así, sin necesidad siquiera de seguirme dócil hasta lo más profundo de mis pozos y de que yo vistiera para ella mis disfraces, me traspasa el presentimiento de que tal vez por fin alguien ha vuelto a amarme en mis tristezas y mis miedos, en mi soledad irrecuperable [...] (189).

Si bien, como acabamos de ver, para algunas la relación con otra mujer es lugar de descanso, consuelo y confianza, para otras esa distensión llega incluso a la pérdida de la voluntad, como en *La insensata geometría del amor*, de Susana Guzner y en *Zezé*, como se puede leer más arriba. En el texto de Guzner, Eva maneja a María casi como un juguete. Para esta, Eva “es como un agujero negro [...], que me lleva hacia su núcleo magnético y me absorbe por entero hasta vaciarme de voluntad” (57). Solo tiene que tocarle en la nuca para que María interprete la orden dada y después, en el reposo, “jugaba con mi cuerpo como una gigantesca muñeca de trapo” (57).

En este sentido, encontramos a veces la descripción de las amantes de las protagonistas como muñecas que se manejan en beneficio propio. Así ocurre en la novela de Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos*, en la que se alude de ese modo a la amante en numerosas ocasiones y en la que ese beneficio que la protagonista –una mujer de mediana edad– obtiene de la joven está relacionado con el poder curativo de su inocencia, idea que encontramos también en otra novela de la autora, *El amor es un juego solitario*, en la que Elia trata a Clara como si fuera una niña desvalida. La baña “como si estuviera en realidad bañando a un niño” (101), le viste con un camisón “y la mece y la arrulla como si Clara fuera de verdad una niña chiquita” (103). La propia Elia se ve contagiada de esa inocencia al comportarse ella misma como su compañera: “Y entonces, con el mismo aire de chiquilla que hace una travesura, la arrastra al comedor [...]” (101).

La relación de la protagonista de *El mismo mar de todos los veranos* con su joven amante le proporciona consuelo y la necesidad de adaptar el tiempo a su antojo: “se lo digo a Clara: no tengas prisa, disponemos de todo el tiempo” (197). Ambas están en casa de la abuela de la protagonista, de la que está tomando posesión, así como de su infancia, en las que quiere ahondar y permanecer, sin que “exista ya posibilidad de retroceso o de retorno” (197). Así expresa su deseo la protagonista:

[que] Clara haya dejado de temblar, porque quiero que se expanda y florezca esta noche sin miedo y sin sudores, [...], y la mezo, la arrullo, la consuelo durante horas y horas –me consuelo al consolarla– de todos los miedos que ni tienen nombre, la freno suavemente –despacio, Clara, despacio, tenemos todo el tiempo– porque no quiero una vez más, no quiero aquí esta noche, esa agresión febril, esa acometida de animalito salvaje y desamparado, ese placer sombrío y terrible de otras veces (197-198).

Algunos rasgos similares los hallamos en *Beatriz y los cuerpos celestes*, de Lucía Extebarría, donde también aparece la asociación entre el cuerpo de la mujer deseada con la infancia y la adolescencia, factores que, igual que *En el mismo mar de todos los veranos*, aparecen asociados al concepto de eternidad en el texto de Extebarría –“presente inmóvil” – y a la suspensión del tiempo. Los dos términos clave aparecen en esta novela, incluso, unidos: “eternas adolescentes”:

Aquella chica había conseguido, de alguna manera milagrosa, congelar en su cuerpo ese momento inaprensible en el que la infancia confluye con la adolescencia; y se mantenía en un presente inmóvil, en un territorio propio, ajeno al lento fluir de los minutos y al inevitable deterioro que estos traerían consigo. Me pareció la visión más erótica que había visto en la vida. Ahora me miro en el espejo y me doy cuenta de lo mucho que aquella desconocida y yo nos parecemos, eternas adolescentes, cuerpos andróginos, permiso de residencia en el país de Nunca Jamás, visado sin fecha de caducidad (33-34).

Como vemos, es precisamente esta imbricación de ideas la que provoca la atracción de corte erótico de la protagonista. Si bien en esta obra se trata de un erotismo positivo, en *El mismo mar de todos los veranos* la sensación amarga prevalece siempre y, la escena anteriormente descrita, debe darse de una manera pausada, de modo que se alargue el momento en que se escapa del sufrimiento.

Sin embargo, en *El amor es un juego solitario*, de Tusquets, el deseo de parar el tiempo tiene que ver, más bien, con la necesidad de otorgarse un momento para reflexionar sobre lo que está pasando entre ambas mujeres y asumir el deseo:

[...] y es tan grande el deseo el deseo y tan terrible la confusión y el miedo y la vergüenza que le gustaría poder detener durante unos instantes el paso del tiempo, poder darse a sí misma unos minutos de respiro, unos instantes de tregua, pero Elia se ha acercado a la cama, se ha tendido a su lado, le ha pasado un brazo por debajo de la nuca, la ha estrechado muy suave contra sí, y le dice, “¿por qué tiemblas, bonita?, ¿de qué tienes tú miedo?” (103).

En *El mismo mar de todos los veranos*, la protagonista valora fundamentalmente los instantes que comparte con su amante porque le

permiten experimentar una enorme ternura, a la vez peor que la muerte y herramienta poderosa contra ella. Estamos de nuevo ante la presencia del Eros cercano al Tánatos:

La cojo entre mis brazos, bien envuelta en la piel, y la subo casi en vilo hasta el dormitorio, y ella apoya la cabeza en mi hombro, pasa su brazo en torno a mi cintura, susurra palabras sin sentido –[...], y yo sucumbo bajo una avalancha brutal de ternura que me corta el aliento y me para el corazón, porque el amor es ciertamente terrible como un ejército en marcha, y cruel como la muerte es la ternura, [...], y sé que han caído todas las barreras y se han bajado todas las defensas, y estoy aquí, inerme en mi ternura, inerme ante el embate terrible de esta ternura mil veces más fuerte que la muerte [...] (201).

Por el contrario, el erotismo se convierte, en muchos de estos textos, en la única manera de vencer a la muerte pues, como ya hemos anunciado, la experiencia sexual se vive como un instante de eternidad. La asociación entre erotismo, juventud, inocencia y eternidad la hallamos reflejada, además de en *Beatriz y los cuerpos celestes*, de Lucía Etxebarría, en narraciones como *La insensata geometría del amor*, de Susana Guzner, en la que, de alguna manera, la propia desconocida en la que repara la protagonista representa la misma eternidad:

¡Qué hermosa era! La boca generosa, expresiva y omnipotente parecía tragarse el universo de un bocado. No, más exactamente: el universo emergía de dentro suyo, como si hubiera estado reteniéndolo en su interior y hubiera decidido, magnánima, devolvérselo a los mortales (10).

O en *Te deix, amor, la mar com a penyora*, donde la protagonista explica el momento en que se conocen, la adolescencia:

Éramos más jóvenes, menos conscientes, llenos³ de inocencia perversa, casi maligna, de ángel rebelde. [...]. Tenía quince años y en buena parte esa fue la causa de nuestra separación. Pero me gusta saber que llegué a ti en el momento más crítico de mi adolescencia, cuando empezaba a ser mujer, y que tu influencia, para que acabara siéndolo, fue definitiva (54).

³ El masculino se debe a que la autora mantiene oculto, a lo largo de todo el relato, el hecho de que se trata de una relación entre dos mujeres, cuestión que solamente se descubre al final.

Más adelante, durante la descripción de la escena sexual, explica la narradora: “El corazón me latía apresuradamente mientras, dentro de mí, se iban descorriendo los velos del más hermoso sueño adolescente” (58). Las referencias al estatismo temporal que provoca la experiencia erótica, la prolongación de los momentos, “la intención de perpetuarlos” y el lugar “inefable”, “fuera del tiempo y del espacio” en que se sumerge el encuentro (59) contextualizan la escena.

Si en estas novelas, los personajes experimentan esta sensación orientada hacia el futuro, en *Desde la otra orilla* (1999), de Mabel Galán, ocurre todo lo contrario, el encuentro erótico es el espacio del recuerdo, en el que la protagonista es consciente de la pérdida de su antigua amante y a la vez el momento en que no puede abandonarse al placer porque piensa en los condicionamientos sociales de su relación lésbica.

Esa unión del recuerdo con la sensación de soledad y el miedo por volver a perder a la persona amada se hacen patentes en las siguientes líneas, que proyectan los pensamientos de la protagonista al observar el cuerpo desnudo de su compañera:

Enredada en aquellas curvas que nunca se cansaba de mirar, recordaba cómo tan solo un año atrás, jamás hubiera reparado en aquellos huecos que, invisibles, contenían dentro de sí toda la belleza del universo [...].

La soledad del momento la abrumaba. Temía que se le escapara, que se perdiera para siempre, alejándose en la oscuridad, todo ese amor retenido que nunca pensó que fuera posible alcanzar (12).

Las intersecciones entre lo público y lo privado son fundamentales en esta narrativa. Casi todas las escenas analizadas se dan en el ámbito de la intimidad, aunque no sucede esto siempre en todos los textos. Si, por un lado, es importante que este tipo de literatura incorpore escenarios públicos y sociales a las historias narradas, también lo es que dejen traslucir el entorno privado, íntimo, como forma de revelación de una sexualidad apartada de la norma. Esta narrativa ha contribuido a ello y evidencia, además, un retorno a la subjetividad. En su artículo sobre el erotismo en la novela española de los años setenta, indica Marta E. Altisent:

El erotismo no es sólo un reflejo literario de coloración tonal apropiada a una de apertura y libertad sino también hilo conductor de amplias posibilidades lingüísticas, estructurales e ideológicas en la novela. La desinhibida expresión literaria de lo sexual enriquece las opciones

temáticas y argumentales de la narrativa realista, restringida en décadas anteriores a los limitados cauces del existencialismo, la crítica social y el conductismo. La insistencia de la literatura actual en el erotismo significa además un regreso a la subjetividad. El radical mensaje del lenguaje del cuerpo humano palia la excesiva experimentación técnica y el cerebralismo hermético de la narrativa contemporánea. Dentro de la tendencia autorreflexiva que caracteriza a la novela de los años 70, lo erótico no es solamente un tema sino que trasciende a ser metáfora misma del proceso de la escritura y forma de comunicar al lector el placer lúdico de la creación literaria (1989: 128).

Pamela J. DeWeese recoge la reflexión de Altisent y la lleva a su terreno de análisis, la obra de la escritora argentina Reina Roffé⁴, estableciendo un paralelismo entre las literaturas de ambos países:

Los dos países, España y la Argentina, experimentaron dictaduras en las que la ciudadanía internalizó la represión y la censura con su consiguiente alienación e imposibilidad de revelar lo íntimo, lo personal (2000: 283).

El erotismo cumpliría, en este sentido, la misión de revertir esta situación, a lo que se añadiría el hecho de que, en ocasiones, el desarrollo de lo erótico se produce en espacios públicos, haciendo todavía más evidente la socialización del deseo al que contribuye esta novelística en el contexto de la literatura española. A este respecto, una de las novelas más representativas es *Con pedigree*, pues la manifestación del deseo lésbico se da en el ámbito público homosexual por excelencia, un bar de ambiente. Es frecuente que, en los relatos más abiertos, el deseo sea anterior al amor, mientras que en aquellos en los que las relaciones se muestran veladas a los ojos de la gente, suele invertirse esta relación.

Como situación intermedia resulta muy reveladora una escena de *Con la miel en los labios*, de Tusquets, donde, en el seno de una concurrida fiesta, Andrea e Inés sostienen su mirada entre los asistentes. Más tarde, durante la proyección de *El acorazado Potemkin*⁵ en el jardín de Andrea, esta se sienta a los pies de Inés, dejando caer su cabello en su

⁴ Periodista y docente, además de escritora, ha publicado numerosas novelas y ha recibido varios galardones desde que publicara su primera novela, *Llamado al Puf*, en 1973.

⁵ Dirigida por Serguéi Eisenstein en 1925, es considerada una de las grandes películas de la historia y admirada por sus innovaciones en el terreno de la técnica cinematográfica y por la excelencia de su montaje.

regazo, lo que constituye la confirmación del deseo de Inés, a través de cuya perspectiva conocemos la escena:

Andrea [...] había regresado junto a Inés como lo prometiera, se había sentado a sus pies, la espalda apoyada en sus rodillas, y había desparramado el oscuro cabello sobre su regazo, y el cabello exhalaba un perfume extraño, hecho de musgo y de frutos silvestres, e Inés, para su propio estupor, pues no le había ocurrido nunca hasta entonces algo semejante, nunca había experimentado una emoción física tan intensa sin un motivo plausible que la justificara, se dio cuenta de que se le llenaban los ojos de lágrimas y de que estaba temblando y de que le faltaba el aire, de modo que respiraba con dificultad y emitía al hacerlo un leve silbido, que no debía de advertir siquiera la muchacha sentada a sus pies, pero que tenía ella la disparatada aprensión de que inundaba el jardín, [...] y mientras agradecía a los dioses la casi total oscuridad, empleó toda su energía en contener sus propias manos, que intentaban sumergirse sin remedio en el río proceloso y perfumado de la cabellera de Andrea desparramada en sus rodillas (31-32).

En buena parte de las obras, lo público entra en lo privado, muy frecuentemente, en el pensamiento de las protagonistas cuando, estando en situación íntima con sus amantes, sienten miedo de que las descubran, o piensan en la opinión de sus familiares o de la sociedad en general sobre su conducta, en las implicaciones de sus actos y en las posibles reacciones de las personas de su entorno.

En contrapartida, las novelas que tratan el lesbianismo de una forma más libre muestran personajes que viven su deseo de forma natural y despreocupada, por simple placer muchas veces, sin que este esté asociado a ningún otro sentimiento. En estos casos, “el erotismo reivindica lo hedónico, el puro placer de los sentidos, sensualidad porque sí, lujo inútil y bello de la especie” (2000: 96), como afirma Paloma Andrés Ferrer, en relación a la novelística de Francisco Umbral que, en ocasiones, adquiere tintes similares a las novelas que aquí nos interesan, como ocurre en *Los helechos arborescentes* (1980).

En ocasiones es precisamente el sexo el que no implica ningún problema, sino el amor el que dificulta las relaciones, como en *Llévame a casa*, de Libertad Morán:

Pero había algo más. Y es que sabía que no era solo sexo, que no era solo una mera atracción física pasajera. Había algo más. Sabía que había

sentimientos de por medio. Y eso era lo que luego lo complicaba todo. Y era justo eso lo que le preocupaba. Lo que le asustaba (57-58).

Las experiencias eróticas son, en esta y en otras obras, fuente de felicidad tranquila y en ellas el deseo se concibe como motor de vida. Así es en *La insensata geometría del amor*, de Susana Guzner, donde la protagonista expresa este mismo sentimiento cuando conoce a una mujer:

Sus dedos apenas me tocaron, pero sentí el tenue peso de su palma sobre mi dorso y... No. No fue un escalofrío, ni un desvanecimiento, ni un perder los sentidos. Tampoco escuché resonar súbitamente en mi cabeza el maravilloso tema con el que alcanza su clímax el segundo movimiento de la Séptima de Beethoven, ninguna nube multicolor me cegó las pupilas ni me estremeció el cuerpo una de esas sacudidas brutales y epilépticas que me había visto obligada a traducir tantas veces en incontables novelas de amor. Simplemente sentí que me inundaba una felicidad infinita, abarcadora, pacífica, como líquida, una sensación de sosiego que creía olvidada y que venía a poner orden en cualquier caos (9).

En contraposición, en otras se vive como manifestación posesiva de un amor intenso como en *El amor es un juego solitario*, donde “Clara ama a Elia de un modo tan desesperado, tan exclusivo, tan doloroso y total, que ni fijarse puede en nadie más” (31), o como algo vergonzante, en parte como un pecado y con algo de violencia como en *El temps de les cireres*, de Montserrat Roig.

En esta novela, asistimos a una dura escena protagonizada por un grupo de amigas que, reunidas en casa de una de ellas, Silvia, y tras haberse marchado los maridos, se entretienen con un juego de adivinanzas, a través del cual llegan a “hacer la pantomima” de algunas situaciones vividas cuando eran niñas en el colegio. En una ocasión, una de las monjas quiso castigar a una de las amigas quemándole las manos, lo que dramatizan en este momento, que acaba derivando en un encuentro sexual dominado por una cierta violencia y, en parte, por un carácter de humillación, a cuya finalización se hace el silencio. Poco después:

Dijeron un adiós muy flojito a Silvia y se marcharon apoyándose en la pared del recibidor. Silvia, cuando se quedó sola, la casa como muda, recordó que tenía que cambiarse para ir a la cena del “Club de Tenis”. Fue al baño y abrió la ducha. Dejó que el agua, bien caliente, le chorrease por

encima, el humo del vapor ascendía y ella casi se escaldaba con él. Se restregó el cuerpo con la esponja, pero la encontró suave y cogió la piedra pómez. Se frotó con tanta fuerza que el cuerpo se le puso al rojo vivo. Así, bien limpia, se dijo (211).

Tan solo con este sucinto repaso por esta representación de la novela lésbica española del siglo XX, se puede constatar que el erotismo adquiere en ella formas múltiples y funciones⁶ variadas que en ocasiones se repiten en distintas novelas, otorgándoles como corpus entidad heterogénea y homogénea a la vez, sobre todo, en cuanto a su papel en el descubrimiento y afirmación de su identidad. Desde nuestro punto de vista, lo más importante no es tanto la presencia erótica en momentos concretos, sino las implicaciones que esta tiene para estas novelas tomadas como conjunto. Su relevancia reside en su alzamiento como voces de cambio y de transgresión socio-literaria.

Juan Armando Epple, en un estudio sobre el erotismo en la narrativa femenina chilena de los años noventa⁷ expone una afirmación perfectamente válida para los textos tratados en este trabajo:

La experiencia erótica, sobre todo, adquiere una validación protagónica, ya sea como territorio de exploración y afirmación de una subjetividad sometida a controles y prohibiciones, como des-automatización y transgresión de roles genéricos y sociales, como zona de comunicación alternativa, piel verbalizada, y en sus expresiones más logradas como relación creativa entre escenificación del deseo y liberación de la escritura (1999: 383).

⁶ Paloma Andrés Ferrer, en su trabajo dedicado al erotismo en la narrativa de Francisco Umbral, resume bien algunas de las funciones que este cumple en las novelas de este escritor y que sirven, igualmente, para nuestro corpus: “El sexo es la vida, dice Umbral, [...]. El sexo/erotismo es vida también por lo que supone de anclaje frente al mundo inconstante y ajeno. Elimina la soledad –[...]; es armonía, reconquista del paraíso perdido, reconoce la identidad de uno consigo mismo –[...]; es vía de conquista/indagación/comunicación con el otro –[...]; el erotismo, trae, en fin, un más allá de la carne donde el cuerpo es la verdadera y única arma (2000: 89-90).

⁷ En su artículo, Epple estudia las siguientes obras: *El tono menor del deseo* (1991) y *A horcajadas* (1992), de Pía Barros; *Siete días de la señora K* (1993), de Ana María del Río; *Vaca sagrada* (1991), de Diamela Eltit; *Frutos extraños* (1990) y *Muñeca brava* (1993), de Lucía Guerra; *(Des)encuentros (des)esperados* (1992) y *El daño* (1997), de Andrea Maturana, *Cierta femenina oscuridad* (1996), de Eugenia Prado Bassi.

Este estudioso, siguiendo a Bataille (1957), señala que “el erotismo como hecho cultural es la eclosión radical e interiorizada que se produce entre la prohibición y la libertad, el acatamiento a las normas y su transgresión” (383).

A nuestro modo de ver, en esto radica el gran valor de la presencia erótica en estos textos, pues, tomando las palabras de Epple en su comentario a Gálvez-Carlisle (1994: 50), podemos decir que “recuperar el cuerpo históricamente colonizado y reprimido, escribir desde y con los deseos, es un gesto de autoconocimiento y apertura que reformula radicalmente las relaciones simbólicas entre placer y poder, sexualidad y escritura, resituando protagónicamente el historial marginado de la mujer en una cultura en proceso de cambios” (1999: 385).

En este sentido y, recurriendo de nuevo a Epple, podemos concluir con la idea de que “la preocupación por resemantizar el cuerpo de la mujer, [...], implica proponerlo tanto como espacio de supresiones y represiones como zona a re-escribir, como posibilidad de gestar un discurso social alternativo” (386).

Discurso que seguirán tomando como marco referencial autoras posteriores que, ya en el siglo XXI, han seguido explorando los diversos caminos que ofrece el erotismo de raigambre homoerótica y que contribuyen a enriquecer el universo narrativo y estético de la novela lésbica española, cuestión que abordaremos en próximas investigaciones.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

Etxebarría, Lucía [1998] (2001), *Beatriz y los cuerpos celestes*, Barcelona, El Mundo.

Etxebarría, Lucía [1999] (2002), *Nosotras que no somos como las demás*, Barcelona, Destino.

Etxenike, Luisa (1996), *Efectos secundarios*, Vitoria-Gasteiz, Bassarai D. L.

- Fortún, Elena (2016), *Oculto sendero*, ed. Nuria Capdevila-Argüelles y María Jesús Fraga, introd. crítica Nuria Capdevila-Argüelles, Sevilla, Renacimiento.
- Franc, Isabel [Lola Van Guardia, pseud.] (1992), *Entre todas las mujeres*, Colecc. “La sonrisa vertical”, 81, Barcelona, Tusquets.
- Franc, Isabel [Lola Van Guardia, pseud.] [1997] (2002), *Con Pedigree*. Barcelona-Madrid, Egales.
- Franc, Isabel [Lola Van Guardia, pseud.] [1999] (2002), *Plumas de doble filo*, Barcelona-Madrid, Egales.
- Franc, Isabel [Lola Van Guardia, pseud.] (2002), *La mansión de las tribadas*, Barcelona-Madrid, Egales.
- Galán, Mabel [1999] (2002), *Desde la otra orilla*, Madrid, Suma de Letras.
- González Frei, Irene [pseud.] (1995), *Tu nombre escrito en el agua*, Barcelona, Tusquets.
- Guzner, Susana (2001), *La insensata geometría del amor*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Martín Gaité, Carmen (1992), *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama.
- Mayoral, Marina (1994), *Recóndita armonía*, Madrid, Alfaguara.
- Moix, Ana María [1970] (1991), *Julia*, Barcelona, Lumen.
- Montero, Rosa [1979] (1993), *Crónica del desamor*, Madrid, Debate.
- Morán, Libertad (2003), *Llévame a casa*, Madrid, Odisea.
- Nestares, Carmen (2001), *Venus en Buenos Aires*, Madrid, Odisea.

- Riera, Carme [1975] (1991), “Te dejo, amor, en prenda el mar”, en *Te dejo el mar*, trad. e introd. Luisa Cotoner, Madrid, Espasa-Calpe.
- Rodoreda, Mercè [1966] (1970), *La calle de las camelias*, Barcelona, Planeta.
- Roig, Montserrat [1972] (1987), *Ramona, adiós*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Roig, Montserrat [1977] (1986), *Tiempo de cerezas*, trad. de Enrique Sordo, Barcelona, Plaza y Janés.
- Roig, Montserrat [1980] (1992), *La hora violeta*, trad. de Enrique Sordo, Barcelona, Plaza y Janés.
- Roig, Montserrat (1985), *La aguja dorada*, Barcelona, Plaza y Janés.
- Tusquets, Esther [1978] (1997), *El mismo mar de todos los veranos*, ed. introd. y notas Santos Sanz Villanueva, Madrid, Castalia.
- Tusquets, Esther [1979] (1990), *El amor es un juego solitario*, Barcelona, Lumen.
- Tusquets, Esther (1997), *Con la miel en los labios*, Barcelona, Anagrama.
- Vicente, Ángeles [1909] (2005), *Zeze*, ed. y pról. Ángela Ena Bordonada, Madrid, Lengua de Trapo.

Bibliografía secundaria

- Aller González, María del Rosario (2000), “El ingrediente erótico en Como agua para chocolate”, en *El erotismo en la narrativa española e hispanoamericana actual. VII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, noviembre 1999, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, pp. 241-247.
- Altisent, Marta E. (1989). “El erotismo en la actual narrativa española”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 468, pp. 128-143.

- Andrés Ferrer, Paloma (2000), “El erotismo en la narrativa de Francisco Umbral, esa corporeidad mortal y rosa”, en *El erotismo en la narrativa española e hispanoamericana actual. VII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, noviembre 1999, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, pp. 87-106.
- Ayala, Francisco (1995), *El fondo del vaso*, pról. Nelson R. Orringer, Madrid, Cátedra.
- Bataille, Georges [1957] (1997), *El erotismo*, trad. de Antoni Vicens, Barcelona, Tusquets.
- Butler, Judith [1990] (2007), *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- Cabré, M^a Àngels (2011), “Plomes de paper: representació de les lesbianes en la nostra literatura recent”, en *Accions i reinencions: cultures lèsbiques a la Catalunya del tombant de segle XX-XXI*, ed. Meri Torras Francès, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, pp. 17-40.
- Cornejo Parriego, Rosalía (2007), *Entre mujeres: política de la amistad y el deseo en la narrativa española contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- DeWeese, Pamela J. (2000), “Lo erótico y la búsqueda del «yo» en El cielo dividido de Reina Roffé”, en *El erotismo en la narrativa española e hispanoamericana actual. VII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, noviembre 1999, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, pp. 279-287.
- Epple, Juan Armando (1999), “De piel a piel: El erotismo como escritura en la nueva narrativa femenina de Chile”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXV, 187, (abril-junio), pp. 383-394.

Gálvez-Carlisle, Gloria (1994), “Desde «La pasión de la Virgen» a Horcajadas: Subjetividad, distopía y transgresión erótica”, *Acta Literaria*, 19, pp. 49-58.

Goytisolo, Juan (1996), *Disidencias*, Madrid, Taurus.

Legido-Quigley, Eva (1999), *¿Qué viva Eros? De la subversión posfranquista al thanatismo posmoderno en la narrativa erótica de escritoras españolas contemporáneas*, Madrid, Talasa.

López García, José Antonio (2000), “Gioconda Belli o el erotismo natural y sagrado”, en *El erotismo en la narrativa española e hispanoamericana actual. VII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, noviembre 1999, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, pp. 37-47.

Martín Huertas, Concepción (2018), “De mares y ofrendas: la expresión del deseo lésbico en el cuento español tras la muerte de Franco”, *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, 7, pp. 73-90.

Mérida Jiménez, Rafael M (2018), “Entornos del canon de la literatura lésbica (y de las escrituras sáficas) en España”, *Nerter*, 28-29, pp. 10-20.

Mesa Villalba, Sara (2000), “Erotismo y poder en las novelas Caribe de Francisco Ayala”, en *El erotismo en la narrativa española e hispanoamericana actual. VII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*, El Puerto de Santa María, noviembre 1999, El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, pp. 107-115.

Pertusa Seva, Inmaculada (2005), *La salida del armario: Lecturas desde la otra acera*, Asturias, Libros del Peixe.

Rodríguez, María Pilar (2003), “Crítica lesbiana: Lecturas de la narrativa española contemporánea”, *Feminismo/s*, (junio), pp. 87-102.

- Simonis, Angie (2007), “Silencio a gritos: discurso e imágenes del lesbianismo en la literatura”, en *Cultura, homosexualidad y homofobia*, 2. *Amazonia: retos de visibilidad lesbiana*, ed. Angie Simonis, Barcelona, Laertes, pp. 107-139.
- Simonis, Angie (2009), *Yo no soy esa que tú te imaginas: el lesbianismo en la narrativa española del siglo XX a través de sus estereotipos*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Suárez Briones, Beatriz (1997), “Desleal a la civilización: la teoría (literaria) feminista lesbiana”, en *Conciencia de un singular deseo*, ed. Xosé M. Buxán Bran, Barcelona, Laertes, pp. 257-279.
- Torras Francès, Meri (2000), “Feminismo y crítica lesbiana: ¿una identidad diferente?”, en *Feminismo y crítica literaria*, ed. Marta Segarra, Barcelona, Icaria, pp. 121-141.
- Vicente, Ángeles (2005), *Zeze*, ed. y pról. Ángela Ena Bordonada, Madrid, Lengua de Trapo.
- Vila, Fefa (1997), “Genealogías del lesbianismo: historias de mujeres y literatura”, *Educación y biblioteca*, 81, pp. 50-57.
- Zavala, Iris M. (1992), “Arqueología de la imaginación: erotismo, transgresión y pornografía”, en *Discurso erótico y transgresor en la cultura peninsular: siglos XI al XX*, ed. Myriam Díaz Diocaratz, Madrid, Taurus, pp. 155-181.